

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

TERRITORIO Y SIGNOS DE LA METROPOLIS

Antonio Fernández-Alba
Metrópolis de oasis oxidados

Françoise Choay
Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad

Angelique Trachana
Estrategias metropolitanas

Francisco León Florido
Nihilismo y comunidad en el espacio urbano



Fernando R. de la Flor
La ciudad escrita. Fragmento sobre una arqueología de la lectura urbana

Giuseppe Dematteis
Geografía y lenguaje de las cosas. La superficie y lo «invisible»

Eric Dardel
El hombre y la tierra

Roberto Fernández
La novedad arcaica

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

RELATOS DE LO YA VISTO

MARZO 1995



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA
Nº 2. Marzo 1995
TERRITORIO Y SIGNOS DE LA METROPOLIS

Consejo de Dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández y Eduardo Subirats.

Consejo Editorial:

Jean Pierre Estrampes, Carmen Gavira, Joaquín Ibáñez,
Francisco Jarauta, Manuel Mazo, Olga Ríus, Javier Rivera,
Antonio Toca.

Redacción:

Angelique Trachana.

Producción Editorial:

Instituto Español de Arquitectura. Universidades de Alcalá y
Valladolid.
Ediciones Celeste.

Traducciones:

Fernando García Pelayo, Carmen Gavira, Angeles Navarro
Guzmán, Angelique Trachana.

Diseño:

ASTRAGALO.

Portada:

El Munich de Luis I y Leo von Klenze,
maqueta de L. Seitz en el Nationalmuseum de Munich.

Administración y correspondencia:

Fundación General de la Universidad de Alcalá. Paseo de la
Estación, 10. Palacete Laredo. 28807 Alcalá de Henares (Madrid)

Precio: ESPAÑA, 1.100 ptas. EUROPA, 1.500 ptas.
AMERICA, 15 \$ ejemplar.

Imprime: EGRAF, S. A.

ISSN: 1134-3672

Depósito legal: M. 23448-1994



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 los 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

Antonio Fernández-Alba
Metrópolis de oasis oxidados
Pág. 3

Françoise Choay
Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad
Pág. 9

Angelique Trachana
Estrategias metropolitanas
Pág. 19

Francisco León Florido
Nihilismo y comunidad en el espacio urbano
Pág. 37

Fernando R. de la Flor
La ciudad escrita. Fragmento para una arqueología de la lectura urbana
Pág. 43

Giuseppe Dematteis
Geografía y lenguaje de los usos: La superficie y lo «invisible»
Pág. 51

Eric Dardel
El hombre y la tierra
Pág. 59

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

R. F.
La tendencia de los noventa
Pág. 67

José Laborda Yneva
Fascinados por la contradicción.
Pág. 69

José Luis Sanz Botey
Una cuestión de escala y perspectiva
Pág. 71

J. L. S. B.
La corte olímpica: un retrato de familia
Pág. 73

RELATOS DE LO YA VISTO

A. T.
La representación en la arquitectura del humanismo
Pág. 77

Antonio Toca Fernández
Frank Lloyd Wright: un shock de sorpresa
Pág. 85

Luis Fores
Kandinsky Mondrian: Dos caminos hacia la abstracción
Pág. 89

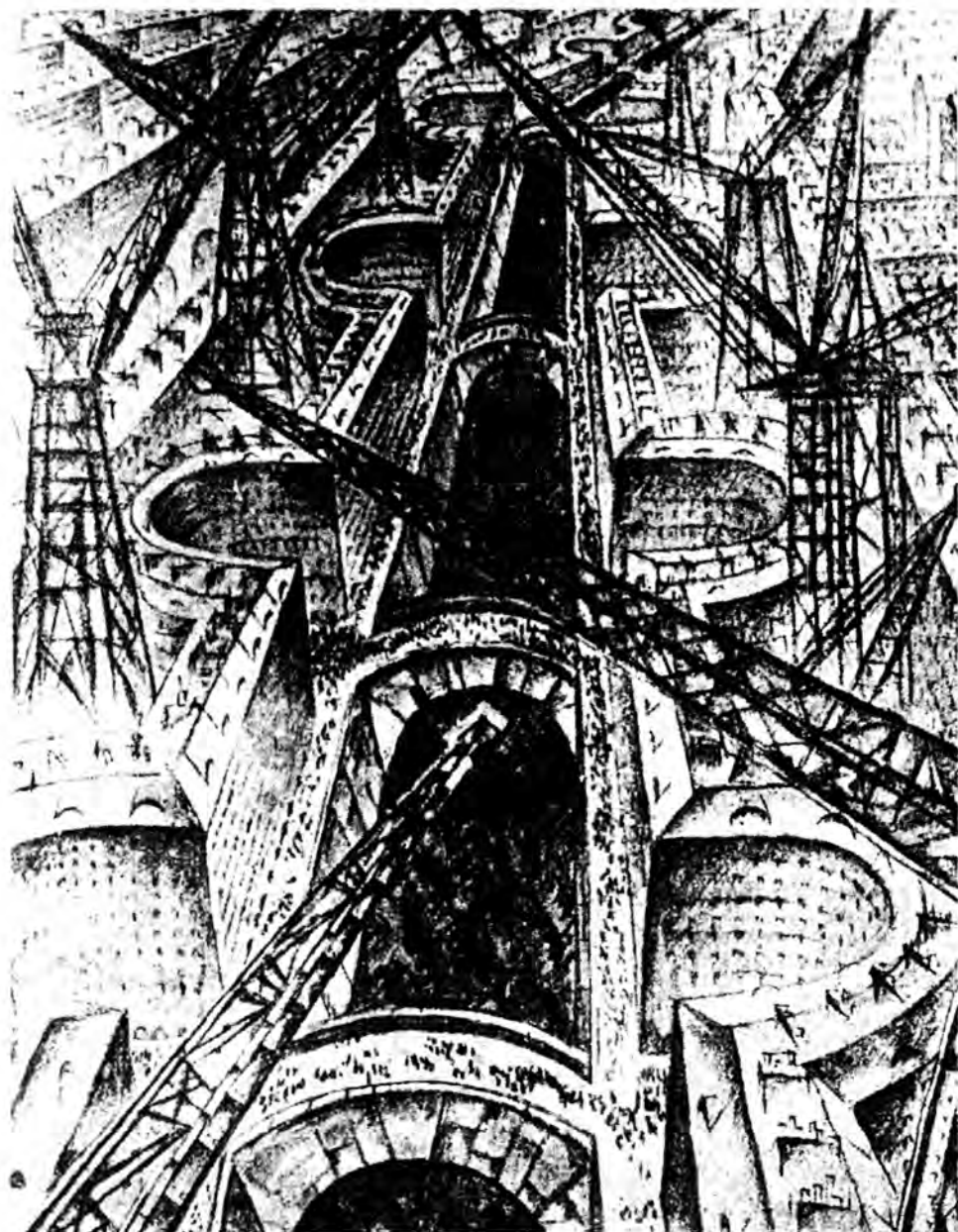
A. F. A.
Juan Daniel Fullaondo 1936-1994
Los anales diáfanos del viento
Pág. 95

POSTFOLIO

Roberto Fernández
La novedad arcaica
Pág. 97

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 108



Mstislaw Dobuschinski, Stadt der Zukunft 1918/19

Ciudad, donde las concepciones estáticas han desvanecido, donde la libertad se ha convertido en reconocimiento de la necesidad, la máquina en espíritu, espíritu máquina, el pulso de la historia en guía del destino (...) ¿es acaso esta ciudad un monumento a la fraternidad?

METROPOLIS DE OASIS OXIDADOS

Antonio Fernández-Alba

Vencida la ciudad del habitar y comunicarse del hombre por las condiciones metropolitanas de la movilidad y el consumo, quedó separado el individuo de su medio. El medio tecnificado arrebató al hombre sus atributos de ciudadano para convertirle en autómatas residencial y nómada telemático. La utopía social de la modernidad industrial con aspiración a un orden global se ha frustrado en la configuración confusa de la metrópolis postcapitalista.

ESCASOS son los testimonios de optimismo, que aún nos quedan, al contemplar la ciudad, la *ciudad moderna* con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que concluye. De su grandeza brillan «oasis oxidados» de sus períodos de esplendor. Sendas solidificadas para los territorios de locomoción, que invadieron el valle y profanaron el lago. Artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones, se confabulan con las dunas de arcilla, al modo de monolitos perforados donde albergar los vagabundos del motor, soberanos de los lugares de destierro. Rascacielos y conflictos sociales, heterogeneidad de instintos urbanos y eclecticismos de confusas e inciertas geometrías, se suceden como caleidoscopios herméticos donde albergar las automatizadas ambiciones del nómada telemático.

¿Serán estos fragmentos del drama que acontece en la metrópoli fin de siglo o praderas del Edén urbanizado donde poder seguir imaginando lugares para el ensueño ligero?

Tiempo y cambio

Los nuevos tiempos de la razón, marcaban por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio que introduciría el progreso, de manera que *tiempo y cambio* se consolidaron como un binomio solidario del progreso y la razón. El tiempo pronto se apresuró a depurar los discursos de la promesa, que de manera evidente acontecieron. Con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos de los «efectos grandiosos». Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad una situación más gratificante, porque la arquitectura podría proyectar sus formas en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado de la revolución industrial que pretendía garantizar para todos, bienestar generalizado en el nuevo paisaje del humanismo social.

Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía la *noción del cambio*, de manera que la ciudad se construiría *ex-novo*, en dos estrictos parámetros, o si se prefiere en una síntesis conceptual, dilatada en el tiempo y en una metáfora alegórica concebida para formalizar el cambio de valores. Fueron pues tiempos de cambio para la ciudad, y en su tránsito se pretendió edificar la nueva arquitectura en el contexto de la utopía moderna. El proyecto moderno de la arquitectura, y su consecuente construcción de la ciudad, sufrió como sus propios habitantes, miedo y desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos» y los tilos plantados en los albores del siglo moribundos se tornaron.

Emblemas de la función

Para reducir tan inmerecida prueba se acudió a una terapia mal administrada: mitigar el sentimiento o eliminarlo con endurecidas sombras, incorporando la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males. La ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir espacios habitables, además eclipsaría los «caducos estilos» de los tiempos precedentes. Mientras tanto revolución y vanguardia, institucionalizaban las taxonomías ambiguas del estado burocrático moderno, en totalitarismos ideológicos y socialdemocracias. Desapercibido paso por aquellos tiempos, los fundamentos neoliberales y absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio de unas sociedades orientadas hacia la *cultura del lucro*. El espíritu de la arquitectura se iba oscureciendo entre las triunfales conquistas plásticas de las vanguardias y un sentimiento de pasión se apropió del manejo y manipulación de la materia. La manera de interpretar el mundo quedó alojada en la *función*, y tan singular invasión llegó a malgastar *la forma*: al margen de la función, se llegó a acuñar, la forma no tiene razón de existir.

Por entonces se comenzaba a percibir que en los incipientes espacios de la ciudad moderna le resultaba difícil subsistir al «hombre sin atributos», rodeado por tantos tubos de ensayo y contemplador de aquella arquitectura de «baladas funcionales». Poco a poco la arquitectura se reducía a una serie de objetos aleatorios, donde sus formas hacían explícito que habitar aquellos lugares era tanto como aceptar nuestra convivencia perdida.

La dimensión sublime del bello objeto arquitectónico en la ciudad, encerraba, pese a su intrínseca belleza, un cierto grado de perversión, pues el «nuevo espíritu» se legitimaba por unas minorías heroicas que llegaron a suprimir los espacios de la historia en beneficio de la emblemática función. No obstante, el fracaso de los credos políticos y la determinación de abogar por una secuencia de ecuaciones mecánicas, insinuaría la orientación de la respuesta hacia el acontecer poético. El arte, asumió la responsabilidad de hacer aflorar al mundo, las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron solidariamente la *modernidad del mundo ético*.

Iluminadores discursos de ruptura afloraron en el mundo interior del artista: cubismo, surrealismo, abstracción, constructivismo... sus mensajes reunían un conjunto heterogéneo de expresiones pero también una gramática para construir los nuevos discursos sociales de la época, pese a

que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de un pretérito ya consumado. El artista militante mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía, al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna.

La ciudad, desde sus visiones axonométricas hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador de estos grabados imaginarios en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplara un laberinto en expansión permanente. Así, Le Corbusier, reformador e iconoclasta, llevado por su celo mesiánico hacia la máquina, proponía demoler el París medieval y sustituirlo por opacos caleidoscopios donde verificar los ensayos de la «utopía totalizadora sobre la ciudad». El Plan Voisin, se concebía como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la esperanzada sociedad industrial.

El ideario de aquellos pioneros de la ciudad moderna evidenciaba el anhelo de los primeros utópicos, constructores de unos espacios repletos de un idealismo social que apenas reflejaba las realidades del tiempo. Sus croquis registraban los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los amuletos estilísticos que el transcurrir del tiempo habían sedimentado sobre la ciudad. Arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal.

5

Naturaleza técnica

La arquitectura de la ciudad industrial, como en tiempos del Renacimiento, precisaba también de los códigos compositivos, debería venir regida por la vida, de materiales agradables al tacto, cordiales a la vista, adaptada al ritmo del ser humano para envejecer con dignidad y no violentar al orden circundante. Pero el ideario renacentista y la apacible traza burguesa de la ciudad precedente no servían para formalizar los itinerarios del autómatas residencial o del nómada telemático, en los que se había convertido el ciudadano de los viejos burgos. La utopía moderna, soñó para la ciudad una forma perfecta y casi definitiva. El «azar» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual.

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes en la segunda naturaleza técnica. Pero los edificios que obedecen a las leyes del cambio de la función apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería. Algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello. Aquella utopía moderna, primera aurora de la razón entre brumas, postuló un proyecto para la ciudad del siglo XX, reductiva en sus elementos expresivos, amputada de recuerdos, cautiva y prisionera de la idea. Inauguró, eso sí, la nueva dimensión del

tiempo y se transformó en *utopía negativa*, en lugar sin residencia apacible, mitificó la *máquina*, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse. Nunca sabremos a qué se llamó la ciudad moderna.

La expulsión del individuo

¿Quién construye la ciudad? ¿Qué proyecto organiza el desarrollo de lo urbano? Las sociedades capitalistas avanzadas evolucionan hacia un modelo de producción específica, *modelos de producción de Estado*, sistemas de poder que resultan de un compromiso entre las estructuras de iniciativa privada y los postulados del nuevo capitalismo de Estado, en los diferentes procesos de gestión y desarrollo, este modelo es en el que se orienta la presente ideología del mundo occidental.

La sociedad se organiza según los principios de la «economía del deseo» a los que ha llegado el nuevo capitalismo industrial integrado (C.I.I.), formado por las *transformaciones y adaptaciones* del capitalismo monopolista y las *alternativas* que propone el capitalismo de Estado, en los diferentes procesos de gestión y desarrollo, este modelo es en el que se orienta la presente ideología del mundo occidental.

El proyecto que este modelo (C.I.I.), por lo que se refiere a la construcción de la arquitectura de la ciudad, se ve circunscrito bien a un «formalismo técnico» que dé respuesta a las infraestructuras de la movilidad, grandes macroespacios para el consumo (*movilidad+consumo*, como se sabe, son los factores de mayor incidencia en la construcción de la metrópoli moderna), o bien en un «formalismo historicista», que pretende mantener mediante costosas cosméticas las viejas tramas urbanas de la ciudad construida. La cultura que desarrolla este modelo C.I.I. en la ciudad marca una división sin paliativos entre la experiencia subjetiva y toda la cosmogonía de artefactos que constituyen el hipermercado de necesidades ficticias, una fractura entre la persona y los escenarios metropolitanos.

La negación del individuo, pese a tanta literatura humanizadora de las vanguardias teóricas, es un proyecto implícito en el proyecto de la arquitectura moderna. Esta abolición de la identidad se plantea en la ciudad del protorracionalismo en una doble valoración, como concepto y como uso, como individuo y como grupo, como estilo individual y estilo colectivo. Paradójicamente el proyecto del arquitecto cobra un protagonismo fuera de lugar, su expresión individual interpreta y reproduce la pluralidad estilística de las formas que construyen el espacio de la ciudad.

La negación de la identidad en la ciudad, la fractura entre persona y medio urbano, produce una necesidad de prolongar la historia individual llena de silencios, en un diálogo con los artefactos técnicos de comunicación, con los medios informatizados que pueblan los ámbitos de la democracia espectacular. En la calle sólo quedan los expedientes nemotécnicos del caminante solitario, según la melancólica cita de Walter Benjamin, el dentro y fuera, interior y exterior, sólo se perciben por los códigos que señalan las demandas del consumo. Signos que vienen a ser como

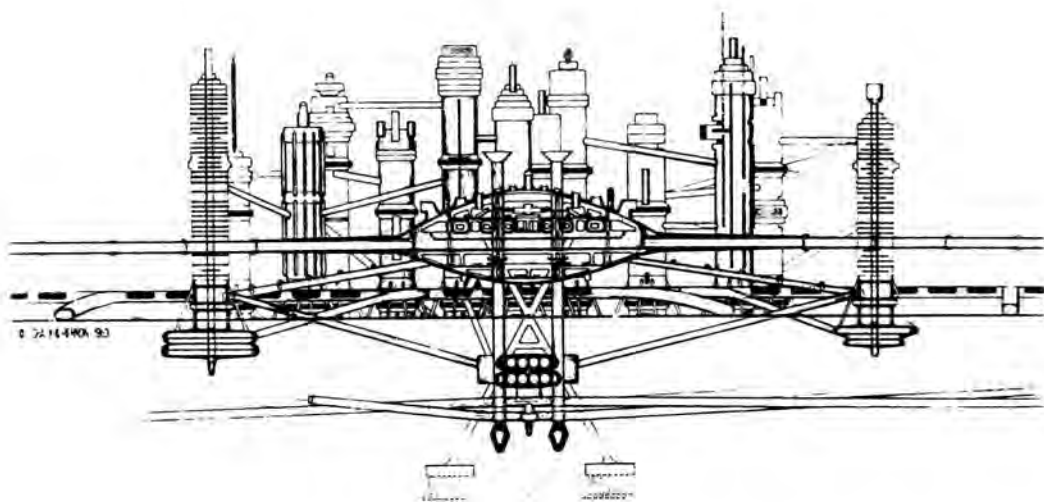
desiertos distantes de su individualidad arrebatada, tangentes sólo por la contingencia del consumo, esa necesidad fingida, propiedad aplazada, donde también el objeto se ha quedado sin lugar. Su propiedad sólo se adquiere por el otear posesivo, por la percepción transitoria, como mirada mediadora de la identidad perdida. La mirada entretenida en la calle de los objetos alineados, de la mercancía afamada de los signos, rasgos publicitarios, autógrafos anónimos, marcas registradas, astrolabio del dinero, efímeras consignas, sintagmas benéficos, códigos cromados, arquitecturas en fin de las mil filigranas. La metrópoli como guía de la separación entre hombre y medio de este epistolario codificado del adiós, desahuciado del yo en el habitar de la gran metrópoli.

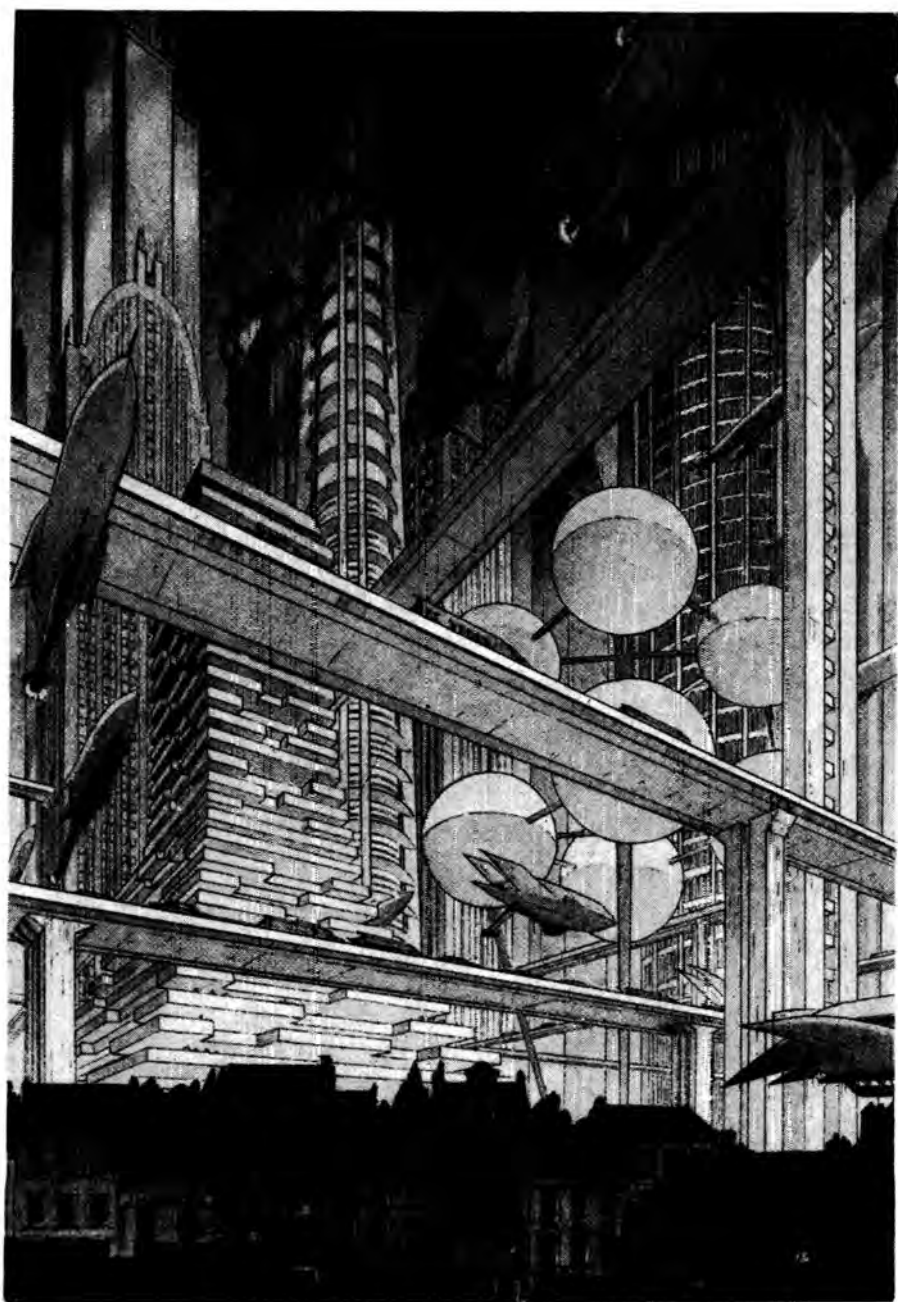
Nuestros cuerpos de la infancia rozaron aún los muros de la ciudad que albergaba la atmósfera de los ensueños de la niñez, nuestra adolescencia y madurez ya enmudecen en la patria de los «inmateriales de la metrópoli», errantes vagamos en el azar de la jungla telemática.

El hombre disociado dejó el corazón en la ciudad herida y trata ahora, en lo que es ciudad confusa, asimilar con razonada esquizofrenia las promesas que bordean sus luminosos mensajes.

Infancia metropolitana, a lo que ahora asistimos, la ciudad quedó vencida irremediamente con sus recuerdos, símbolos y fetiches. La ciudad como memoria abolida de las cosas, en ella nos queda sólo la mirada de los objetos transitorios, pero los objetos como las cosas, desalojadas del recuerdo, amputadas en su esencia, son efímeras. El cuerpo del hombre hace tiempo que fue arrojado del edén urbano y hoy su alma ya divaga por las geometrías de la angustia, entre colinas de rojas arcillas y menhires de transparente celofán. □

7





François Schuiten, «Unbuilt Belgium 1992».

Megaedificios, parillas sobre ciudades de módulos desechables, ciencia ficción que precede al colapso de la idea de la arquitectura en los fines del milenio.

HACIA UN NUEVO ESTATUTO DE LOS SIGNOS DE LA CIUDAD

Françoise Choay

Los signos construidos, que aseguraban el arraigo local de las comunidades urbanas hasta el comienzo de la era industrial, han ido desapareciendo y perdiendo su función. En nuestros días han sido suplantados por otros sistemas, pero sobre todo por monumentos históricos y señales arquitectónicas que consagran una nueva relación de las sociedades humanas con la memoria y un nuevo papel de la imagen visual. El crecimiento constante de lo que llamamos patrimonio histórico no es solamente consecuencia del desarrollo y del narcisismo de una sociedad del ocio, sino que podría revelar también la angustia producida por la pérdida de una competencia fundamental que conjuga la edificación, la memoria viva y el placer puramente estético. En lo que se refiere al signo arquitectónico, podemos decir que se inscribe en el marco de una cultura visual de lo inmediato, en la que la imagen se antepone como referente de lo construido, contribuyendo de este modo a la pérdida del sentimiento de familiaridad, pero también, posiblemente, a la constitución de una identidad planetaria.

DURANTE la década de los sesenta, al tiempo que la lingüística se afirmaba como paradigma de las ciencias sociales, incluso de las ciencias de la vida, la hipótesis que Saussure había planteado acerca de una *semiología* general había generado numerosas tentativas con vistas a establecer una semiología de la ciudad como sistema construido¹. Se trataba de descubrir en la ciudad elementos discretos comparables a los fenómenos y a los morfemas de la lengua y que, como estos, fueran capaces de articularse en un sistema para tener así un sentido. El establecimiento de un sistema como éste habría permitido, además, el refuerzo o la reconstrucción de un campo signifiante amenazado.

Este gran proyecto continúa inédito, sin que haya podido superar las fases de la metáfora y de las aproximaciones teóricas. Tiene, no obstante el mérito de haber interpretado, con justeza, en términos de colapso semántico y de desarticulación semiótica, dos procesos que se han generalizado

desde finales de los años 1950: la destrucción de los antiguos centros urbanos, lo que irónicamente se ha llamado renovación, y la urbanización acelerada de las periferias, según las lógicas de las nuevas ordenaciones².

Para evitar los errores epistemológicos, abordaré esta cuestión de los signos y del sentido de la ciudad construida según el enfoque fenomenológico de un novelista que nunca disoció el espacio de la sociedad. La descripción que Balzac hace del espacio urbano precede siempre a la narración de los hechos que en dicho espacio tienen lugar y constituye la base de éstos. Balzac reproduce para su lector el trabajo implícito, paciente y diario del habitante de la ciudad durante el Antiguo Régimen. Decodifica las aberturas de una fachada, el color de una pared, el pavimento de una calle, signos urbanos a través de los cuales se produce un arraigo y se logra una identidad dentro de una *comunidad* que también es una *localidad*. De un libro a otro, ciudad a ciudad, barrio a barrio, impulsado por el sentimiento de su fragilidad y por el presentimiento de su inminente desaparición, Balzac llegaba a acumular inventarios de signos. La «arqueología del mobiliario social al cual quiere extraer su sentido oculto»³ transforma anticipadamente en museo estos tejidos significantes de los cuales hoy día conservamos vestigios.

Por la misma época, la comisión especial creada por Guizot en 1837 empezaba a introducir en el museo otra categoría de signos urbanos fundamentales, los monumentos, a los que por medio de esta operación se les confería el nuevo estatuto semántico de «monumento histórico» que había consagrado la terminología crítica de la Ilustración. El monumento, tal como su etimología lo indica, interpela y recuerda a la conciencia de las comunidades humanas, las genealogías, los sucesos y los hombres que han tejido su historia, la fe, las creencias, los ritos y las prácticas institucionales que han contribuido a formar su identidad. Con el fin de actualizar este tesoro memorial común, el monumento moviliza también los códigos formales y estéticos propios a su evocación. Cuando el monumento pierde su poder sobre la memoria viva, es decir, su valor afectivo y de identificación, llega, no obstante, a integrarse en otra clase de memoria, abstracta, gnoseológica, la que corresponde a la historia y a la historia del arte en tanto que disciplinas. Al convertirse en monumento histórico, este signo se parece a una ilustración, soporte visual de una ordenación temporal.

Identidad espacio-temporal de las sociedades urbanas

Los análisis de Balzac y los trabajos de la Comisión de monumentos históricos demuestran, durante la década de 1840, la precariedad de las dos categorías de signos urbanos que, conjuntamente, constituían la base de la identidad espacio-temporal de las sociedades urbanas en el Antiguo Régimen. Este doble sistema de referencia estaba atacado simultáneamente por una mentalidad crítica e historicista, por la influencia de la industrialización en el espacio construido y sobre todo por el advenimiento de un nuevo tipo de movilidad inherente al proceso de industrialización. Ya desde la década de 1790 Quatremère de Quincy protestaba por la acumulación de obras de arte en los museos y por la transformación de los monumentos en

monumentos históricos. Veía en esto una especie de embalsamamiento narcisista de una cultura por ella misma⁴. No obstante, Quincy desconocía las causas y su carácter irremediable. El abate Grégoire, más perspicaz, reconocía ya el *valor económico del monumento histórico*: «el Circo romano de Nimes y el Puente sobre el río Gard han aportado a Francia más de lo que habían costado a los romanos»⁵.

La supresión y relegación de los signos fundadores de identidad, por los que hemos podido definir las ciudades hasta la era industrial, son actualmente un hecho. Eso consagra la desaparición de la ciudad que oculta la perennidad de una designación engañosa. Más que deplorarlo, convendría interrogarse acerca de los sustitutos del sistema tradicional, de su nuevo modo de señalar y de su alcance para la sociedad.

Desde el momento en que se rechaza el espejismo de las palabras, aparece claro que nuestras sociedades, confiadas en esas prótesis que les permiten conservar su historia, han dejado de erigir monumentos, salvo casos excepcionales, a consecuencia de sucesos particularmente graves y traumatizantes como pueden ser los genocidios del siglo XX. Si el detalle de la perpetración de estos actos ha quedado «objetivamente» registrado en las memorias artificiales, el horror hacia el crimen exigía unos signos conmemorativos que impidieran el olvido afectivo por parte de generaciones futuras. De este modo han bastado algunas inscripciones para que unos documentos, como los antiguos campos de exterminio de Auschwitz o de Dessau, se conviertan en monumentos no urbanos que llaman a la conciencia de toda la humanidad.

Por oposición a los monumentos, el ámbito protegido de los monumentos históricos no deja, por el contrario, de extenderse. Acaba de apropiarse los siglos XIX y XX, y, junto a edificios singulares, incluye desde ahora a barrios y ciudades enteras. Es curioso que la denominación familiar de patrimonio se impone desde el momento en que estos signos son oficialmente expropiados en beneficio de un público universal. Así, la catedral de Chartres, el palacio de Fontainebleau, las salinas de Arc y Senans forman parte actualmente del patrimonio mundial de la Unesco.

La ciudad un objetivo técnico y turístico

Ocurre todavía que ciertos conjuntos muy fosilizados, o muy vivos, disponen de un tejido urbano intacto que les permite continuar con el ancestral juego semántico de la articulación y con esas «misteriosas diferencias de las que se deriva la belleza»⁶, como hubiera dicho Proust. Estos hábitats aislados no hacen más que subrayar la oposición entre los signos urbanos tradicionales y las señales que se han puesto en su lugar. El edificio-símbolo, adaptado a las nuevas escalas urbanas y a la producción industrializada y estandarizada del armazón, es autónomo, totalitario e inmediato.

Sin embargo, ¿no han funcionado muchos monumentos tradicionales como señales dentro del tejido en que estaban englobados? ¿no llamaban la atención y no condicionaban los comporta-

mientos a causa de sus dimensiones, de su carácter masivo o de la riqueza de sus materiales? La aproximación parece tanto más legítima cuanto que la arquitectura contemporánea se encuentra totalmente contaminada por el paradigma del monumento histórico. Del mismo modo que los pintores de hoy en día pintan primeramente para el museo, los arquitectos construyen de modo explícito la historia de la arquitectura actual que habrá de inscribirse en el patrimonio. La unidad de habitación de Marsella y el convento de La Tourette de Le Corbusier, o el Centro Pompidou son históricos antes de ser vivienda social, convento o museo. Pero estos edificios señalan de un modo característico, de diferente manera a como lo hacen los monumentos históricos. Libres de toda dependencia en relación con sistemas de formas institucionalizadas, no se imponen por la elaboración singular de tipologías convenidas, sino que apuntan más bien a lo insólito, a lo perturbador, incluso a lo chocante. Se rigen por la arbitrariedad de los microgrupos profesionales, cuando no por la fantasía de un individuo. Dicho en otros términos, estos edificios, que nada tienen que ver salvo con ellos mismos, afirman su diferencia inmediata y total de señales extrañas a la diferencia articulada de los signos.

El nuevo mutismo de lo que todavía sigue llamándose ciudad está compensado por el desarrollo de un sistema gráfico elocuente, sin opacidad ni ambigüedad, que facilita a cualquier visitante el modo de conocer la ciudad en tanto que objetivo técnico o turístico. Así, junto a la numeración de las casas y los rótulos de las calles, se han introducido las señales de tráfico y los paneles escritos que permiten acceder a los principales puntos funcionales o simbólicos. Esta especie de esperanto con signos de todas clases se encuentra a veces reforzado por traducciones, como es el caso con las inscripciones en japonés que actualmente jalonan la pequeña ciudad de Rothenburg.

Se hace necesario completar el cuadro incluyendo el mobiliario, poco urbano a pesar de su nombre, que en nuestros días ha sustituido brutalmente al mobiliario urbano del siglo XIX. En una ciudad, donde los signos tradicionales comenzaban a borrarse, el gracioso sistema sustitutivo creado en París por Haussman, con la ayuda de Alphand y de Davioud, traducía la nueva urbanidad, ya políglota, de las grandes metrópolis del siglo XIX. Se trataba de un mundo de objetos (bancos, columnas publicitarias, farolas, refugios, rejas), diseñados con esmero y con cierto humor, realizados en materiales ligeros (hierro, madera), que contrastaba con la masa pétreo de la ciudad. Asociados siempre a espacios verdes con engastes de metal, y así recordados en su condición urbana, constituían una fina red lúdica a través de la ciudad. La ciudad, como acertadamente⁷ afirma César Daly, se convertía en un salón, en un teatro de la ópera, en el que los signos, sin dejar de ser utilitarios, regían la etiqueta y la escenificación de unos nuevos modales hedonistas. Dichos signos se encuentran actualmente en los museos o han sido salvajemente arrancados, como ha ocurrido con los cercos metálicos que orlaban los céspedes de los Campos Elíseos o de otros jardines parisienses, o con las rejas que protegían los troncos de los castaños. Todos estos vectores de urbanidad han sido sustituidos en nuestros días por papeleras y receptáculos para residuos y por servicios higiénicos automatizados que son una clara muestra de ausencia de urbanidad.

Metamorfosis de los signos urbanos

Sin embargo, la desaparición de los antiguos signos urbanos ha podido inspirar el optimismo de Michel de Certeau, a través de algunas reflexiones reconfortantes. En primer lugar, este autor ve en ello una liberación, conforme a la evolución de las sociedades modernas, con la muerte de los grandes dioses de Michelet y con el desmoronamiento de las estabildades locales. Luego, el poder escapar de estas presiones arcaicas representaba el acceso individual al derecho a la creación para aquellos «artistas cotidianos de los modos de habitar»⁸. El patrimonio urbano dejaba así de ser estático y una cosa del pasado. Concebido como el modelo generativo, se definía como las «capacidades creadoras y un estilo de invención que articula, del mismo modo que una lengua hablada, la práctica sutil y múltiple de un vasto conjunto de elementos manipulados y personalizados, reutilizados y dotados de un hálito poético»⁹. Sin embargo, estas poéticas aleatorias no siempre se han inscrito en la base social ni son tampoco el anverso esencial de las semióticas heredadas. Porque todo sistema de signos, y en primer lugar el de la lengua, significa una recreación, más o menos original o talentosa, de cada uno de ellos. La incontestable disociación descrita por Certeau muestra el monadismo paradójico de nuestra sociedad de masas. No obstante, este monadismo disimula otros procesos sociales implicados en la metamorfosis de los signos urbanos. Quisiera llamar la atención de modo particular sobre ciertas modalidades de la memorización y sobre el papel correlativo que desempeña la imagen visual.

En el mito de Fedro, Platón distingue y opone la verdadera memoria, constitutiva de la vida interior, a la falsa memoria especializada. Sin embargo, en *Las Leyes* y en *Critias*, reconoce que la identidad de la polis no podría conservarse sin la ayuda que, mediante signos construidos, *υπόμνησις* (recuerdo) presta a *μνήμη* (memoria). La concepción freudiana de la memoria viva nos permite ir un poco más lejos. En su obra *El malestar de la cultura*, Freud lleva a cabo una comparación grandiosa. La memoria es para él como una ciudad –toma como ejemplo a Roma, la Ciudad–, pero no una ciudad en la que subsistieran todos los estratos de su desarrollo. Porque, a diferencia de lo que ocurre con la ciudad, la memoria puede en cualquier momento extraer datos del tesoro de sus recuerdos; escoger lo que quiere hacer aflorar a la conciencia para reforzar la coherencia de una identidad y de una conducta personal; rechazar, aunque de modo reversible, aquello que el individuo no utiliza en el tiempo presente. Freud define como patológica la situación en la que los recuerdos del pasado pueden invadir sin control alguno el campo de la conciencia. Condición que parece impensable cuando se trata de los monumentos construidos. En efecto, los habitantes de las ciudades, a medida que edificaban nuevos monumentos, soportes de nuevas instituciones y de nuevos recuerdos colectivos, dejaban caer en ruina aquellos otros que ya no emitían ningún signo y no recordaban nada. O, todavía mejor, los destruyán para sustituirlos por otros monumentos nuevos. Así es como las diferentes generaciones, a cual más, han destruido tantos edificios romanos durante la Edad Media y tantas iglesias góticas durante el Renacimiento o el Neoclasicismo. El ejemplo de esas generaciones, trasladado de modo abusivo a nuestras sociedades industriales y postindustriales, que ya no erigen monumentos, se invoca como

una justificación por parte de alcaldes dinámicos y ávidos de modernismo, hoy como en la época de Montalembert, en el apogeo de su vandalismo cuando se ponía a los municipios «ante los curas (...) a gran distancia del motín»¹⁰.

Historicismo narcisista

La metáfora freudiana puede, no obstante, contribuir a interpretar la hipertrofia del patrimonio, si no en términos de patología, al menos en términos de indisposición. Aparece bastante claro que el carácter historicista hace que los monumentos tradicionales se pongan al lado del saber: un saber que, según nos enseñan los historiadores del siglo XX, no se acaba nunca. No obstante, el historicismo constituye también una forma de narcisismo. Cuando en el alba del Quattrocento Poggio Bracciolini, Bernardo Rucellai, Leon-Baptista Alberti, Pomponio Leto y otros se preguntaban acerca de los monumentos de la antigua Roma, lo que sobre todo buscaban era autentificar los testimonios que aparecían en los libros de Tito Livio y de Cicerón. Pero lo que ellos habían convertido en monumento histórico, aunque sin utilizar este nombre, les devolvía también su propia imagen. Esta especie de *autocontemplación cultural*, inaugurada por los occidentales, preparaba ya la *contemplación narcisista* del hombre universal por el turismo moderno.

No obstante, este narcisismo, actualmente ritualizado, no procede solamente del poder real de la imagen visual en nuestras sociedades. Alois Riegl había previsto que los monumentos históricos, después de su original *valor gnoseológico*, recibirían un nuevo valor, dominante, vago e irracional, relacionado con la sensibilidad, lo que él denominó *valor de antigüedad*¹¹. Y los últimos ochenta años no le han quitado la razón. Esta invasión de la antigüedad en el campo de lo cotidiano podría ser también el síntoma de una angustia: lo que nos recuerda y nos significa la antigüedad de los monumentos no es ni tal rito ni tal creencia, antes compartidas por los miembros de una comunidad, ni tal momento de su genealogía, sino el poder que tenía la edificación de reunir todos estos constituyentes de la *identidad social* y de fundirlos en el *placer estético*. De este modo, y para aquel que quiera efectivamente movilizar su memoria afectiva, los monumentos históricos vuelven a ser monumentos en su sentido inicial. Más que un cierto modo de construir, articulado, diferenciado, cubierto de signos, y que la generalización de las técnicas industriales parece ser que lo hace imposible, se trata de una manera de edificarse por la cual estos monumentos atraen nuestra atención: un cierto modo de captar el tiempo, de apropiarse de un lugar, de integrarse en una comunidad, en una relación con lo edificado que podría ser, lo mismo que ocurre con el lenguaje, una atribución de nuestra especie, una manera de hacer consustancial un modo social de existir.

Reducción icónica

Se podría tal vez aventurar la idea de que, si bien continuamos siendo constructores, ya no somos edificadores de signos, y que nuestro narcisismo lleva así consigo su parte de duelo. En realidad,

en las sociedades modernas que han consagrado la primacía de la visión sobre los otros sentidos, el acto de edificar parece haber cedido su estatuto a una elaboración de imágenes generalizada. Monumentos históricos y señales arquitectónicas dan fe de este «voyeurismo». Unos y otras tienden a convertirse en referencias de imágenes bidimensionales, formalmente realistas y primarias en la mirada del espectador. Olvidamos que esta conversión del objeto y de su figuración en icono ha tenido lugar recientemente, gracias a las historias ilustradas del arte, tras una larga y laboriosa aventura.

Ha hecho falta, en primer lugar, suprimir la distinción existente entre la *representación* mental del monumento y su *figuración*. Buscando el parecido que, durante la Edad Media, unía un edificio prototipo, como el Santo Sepulcro de Jerusalén, a las diversas copias reconocidas, Richard Krautheimer ha mostrado que la arquitectura medieval «no trataba de imitar el prototipo en su aspecto visual, sino que pretendía reproducirlo como el recuerdo de un lugar venerado y como una promesa de salvación»¹². El copista medieval, indiferente a la forma específica del edificio imitado, la desintegra en diferentes fragmentos a través de los cuales recupera lo que él llama su copia.

Mucho más tarde, la primera imagen –falsa– del Partenón, traída desde Grecia en 1678 por Jacob Spon, reproducida luego por generaciones de anticuarios, no llegó a ser descalificada hasta comienzos del siglo XIX, debido a la reproducción casi fotográfica que Stuart y Revett hicieron de dicho monumento.

Más adelante, la fotografía, técnica de *reproducción* de monumentos, cuyo primer teórico fue Viollet-le-Duc, los progresos de la impresión y la invención de la diapositiva han conducido a que lo esencial del monumento sea absorbido por la difusión de su imagen para, finalmente, coincidir con ella. Véase si no el cambio de papeles que se ha producido entre varios símbolos de ciudades como pueden ser el Coliseo, la Torre Eiffel, el Empire State Building o la iglesia de Santa Sofía, los cuales parecen tener ahora la misión de *autenticar la iconografía turística*.

Esta reducción icónica se confirma por la manera como la señal arquitectónica no solamente se da a ver sino como se concibe. La construcción propiamente dicha no destaca ya al arquitecto, sino al ingeniero y a la oficina de estudios. Corresponde, en cambio, al arquitecto el diseño de un ropaje gracias al cual, por primera vez en el mundo de la construcción, los ciclos cortos de la *moda* se imponen a los ciclos largos del *estilo*. El diseño del nuevo edificio, nutrido por la imaginería de los libros de arte, incluso por las historietas ilustradas, circula entre las publicaciones profesionales y luego es acogido por los medios de comunicación de masas. Mucho antes de que se haya realizado, un público nacional o internacional se ha apropiado ya de su imagen. Por ejemplo, ¿quién no conoce en la otra orilla del Atlántico la imagen de la pirámide del Louvre?

La consecuencia inmediata de esta primacía de la imagen visual es la desmaterialización de los signos urbanos. Convertidos en una simple garantía de un mundo de imágenes, no tienen más

intención que la de ser captados inmediatamente por la vista. Se entregan en un instante, sin que cueste ningún trabajo, y pierden a la vez su dimensión física y simbólica. No cabe duda de que en ellos puede leerse el certificado de defunción de la ciudad. Pero, dentro de la tendencia que muestran nuestras sociedades a vivir el presente de modo superficial, se puede también descifrar, con un etnógrafo norteamericano¹³, la aspiración que abriga de construir, a falta de edificios condenados por la muerte de los dioses y la de las ciudades, al menos una imagen, inestable y fragmentada, pero común, de su condición planetaria. Lo cual no significa que la labor de arraigo no pueda cumplirse dentro de una belleza reencontrada, a través de nuevos signos y en otras escalas, en el seno de comunidades que vayan a sobrevenir o que se vayan a descubrir.

©

NOTAS:

¹ Entre otros, F. Choay, «Semiología et urbanisme», *L'architecture d'aujourd'hui*, junio-julio 1967 y U. Eco, *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968, traducción francesa Mercure de France, 1972.

² Descritas con agudeza por M. Le Lannou en *Le déménagement du territoire*, Esprit-Le Seuil, París, 1967.

³ H. de Balzac, *La Comédie humaine*, prólogo, Haussiaux, París, 1855, pág. 22.

⁴ A.C. Quatremère de Quincy, *Rapport du 15 Thermidor an VIII. Considérations morales*, París, 1815, pág. 37sq, 54sq.

⁵ Abbé Grégoire, *Premier rapport sur les destructions opérées par le vandalisme*, 14 Fructidor an II, París.

⁶ M. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, París, 1923, T.I. pág. 153.

⁷ C. Daly, *Revue Générale de l'Architecture*, T. VII, 1860, pág. 137.

⁸ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, U.G.E., 10/18, 1980.

⁹ M. de Certeau, «Les revenants de la ville», *Créer*, marzo 1983.

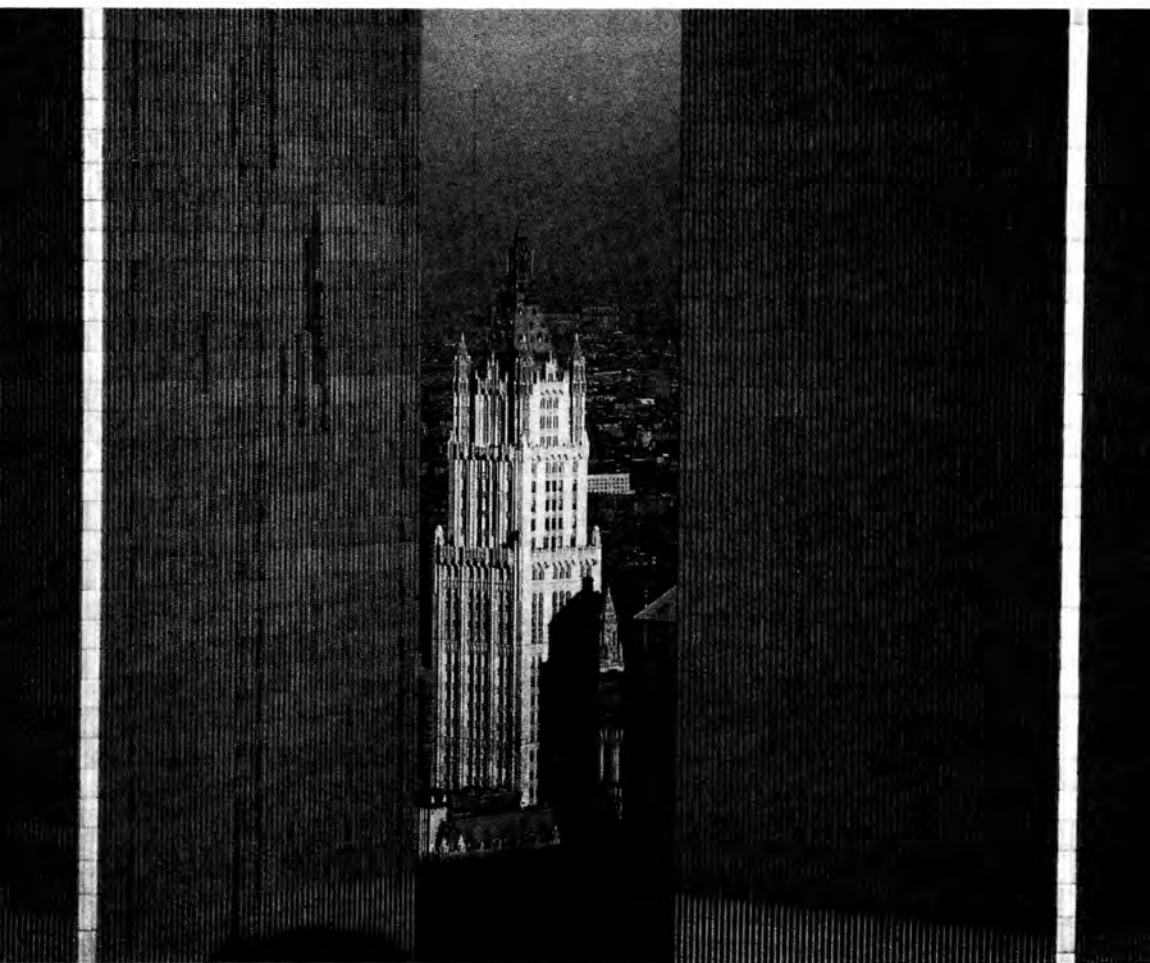
¹⁰ C. F. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, París, 1839.

¹¹ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903, traducción francesa Le Seuil, París, 1984.

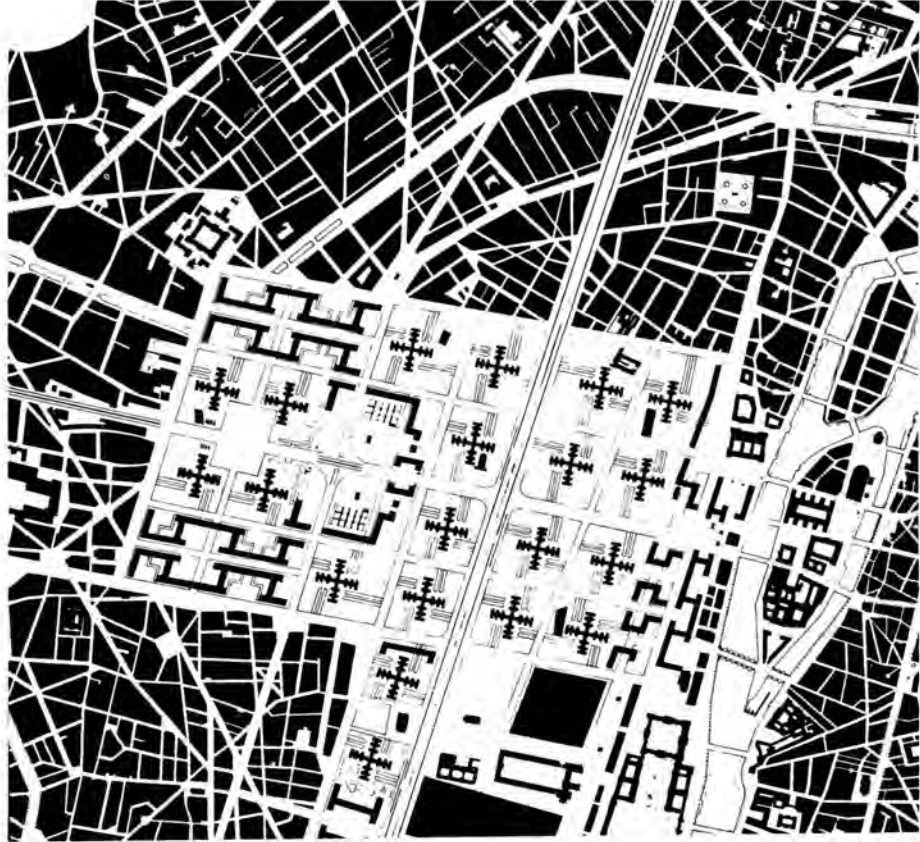
¹² A Krautheimer, «Introduction to an iconography of medieval architecture», *Studies in early Christian, medieval and Renaissance art*, New York University Press, 1969.

¹³ P. Mac Cannel, *The tourist, a new theory of the leisure class*, Mac Millan, Londres, Nueva York, 1976.

La torre del edificio Woolworth (1907) vista entre las torres de World Trade Center (1977).



La ciudad como juego de tensiones, donde el fragmento prolifera de modo infinito, ciudad paupérrima,
donde escribir para borrar la memoria



Le Corbusier, Paris, Plan voisin, 1925.

ESTRATEGIAS METROPOLITANAS

Angelique Trachana

Implicaciones culturales de los diversos modos de producción y consumo de la civilización metropolitana en la construcción de la arquitectura de la ciudad. Enfoque profesional de la construcción de la metrópolis contemporánea en el contexto de la indeterminación ideológica del postcapitalismo contemporáneo y el debilitamiento teórico de las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo.

EN 1972 se creó en Londres una oficina con el nombre Office for Metropolitan Architecture (OMA), por el griego Elia Zenghelis y el holandés Rem Koolhaas. Derivando de las enseñanzas de la Architectural Association (AA), OMA quería con ese nombre significar un cambio en el enfoque profesional y un giro conceptual y práctico de la arquitectura hacia una nueva modernidad.

El vacío ideológico reflejado como *crisis* del Movimiento Moderno, se reflejaba también como un debilitamiento del *corpus teórico* de la arquitectura que se disgregaba en varios itinerarios profesionales y reflexiones parciales. OMA ha sido uno de los equipos profesionales que más discurrió sobre las condiciones nuevas de la arquitectura. Mediante sus proyectos-manifiestos pretendía redefinir las relaciones de la arquitectura con la cultura contemporánea, «la cultura de las masas y de la congestión», «revisar y redefinir la subordinación dogmática de la arquitectura a las nocio-

nes de realidad y normalidad» y afirmar una arquitectura de la metrópolis de características propias de su condición metropolitana¹.

Rossi² y la plataforma revisionista creada en torno del 68 había sido hasta entonces el movimiento más esforzado en formular un nuevo sustrato teórico, unificado, desde un punto de vista ideológico. Frente al malestar social, producido por el enfoque economicista y tecnocrata de los desarrollos dirigidos de la ciudad, ofrecía un lenguaje arquitectónico rescatado del pasado como fórmula contra «la deshumanización de la arquitectura» y su subordinación al urbanismo y la construcción especulativa.

Otras tendencias avanzaban independientemente a tramas teórico-ideológicas en el seno de una cultura manierista en tendencias sociales y artísticas de los estados postcapitalistas, reivindicando la autonomía arquitectónica. Reflejo inmediato de esta situación, devenía una relación de *ambigüedad* entre arquitectura y ciudad, una situación de *indeterminación*.

La anticipación de los acontecimientos a la reflexión teórica, ponía en cuestión la validez de conceptos históricamente legitimados. La «polis», en su esencia, se quebrantaba. Las nuevas evoluciones producían una transformación cuantitativa y cualitativa del espacio de la ciudad sin precedentes, desbordando sus límites.

Había sido tradición europea, desde la tratadística, dotar de una base teórica la práctica arquitectónica, que la idea prevalezca la praxis mientras que, en América, las teorías siguen a los hechos, dominando sobre ellas la praxis y la «reality». Las nuevas conceptualizaciones o «teorías metropolitanas», parten del modelo americano y mediante la explicación de los fenómenos consolidados en América tratan de dar una justificación a las tendencias europeas.

Rem Koolhaas encuentra en los fenómenos de Manhattan la materialización accidental de una síntesis de la posible relación entre arquitectura, modernidad y metrópolis contemporánea. En su libro, manifiesto retroactivo, *Delirious New York*, (1978), trata de dar un grado de coherencia a los episodios de Manhattan como producto de una teoría informada: el manhattanismo, «única ideología urbanística que ha alimentado su concepción en los esplendores y miserias de la condición metropolitana de hiper-densidad»³.

«El manhattanismo», como posibilidad de síntesis de los desarrollos urbanos de un liberalismo absoluto en los Estados Unidos, adquiere una validez de modelo —definido por un europeo—, con sus estrategias, teoremas y rupturas; trasciende y se apodera, en la década de los 80 y después en los 90, del campo teóri-

co. En estas décadas son también significativos textos que se difunden como: *Aprediendo de las Vegas* de Venturi, *Ciudad collage* de Colin Rowe, *Manhattan transcripts* de Bernard Tschumi, entre otros.

De la ciudad a la metrópolis

Las nuevas configuraciones de la ciudad, que invadían su terreno periférico y penetraban en sus intersticios, alteraban con violencia el tejido enhebrado lentamente y continuamente a lo largo de la historia, introduciendo la movilidad y la tecnología como máximos factores transformativos y expresivos. Las implantaciones técnicas previstas como instrumentos de optimización de los procesos urbanos conducían a desarticulaciones topográficas, sociales y psicológicas. La aceleración del espacio que se convierte en puro tiempo distorsionaba la experiencia espacio-temporal de la ciudad.

Si se puede afirmar que en los cincuenta últimos años se ha construido más que en toda la historia, se puede también sostener que en las dos últimas décadas se han producido las transformaciones cualitativas más importantes de las ciudades. Tendencias expansionistas, reformistas y renovadoras multiplicaron los epicentros de la explosión constructora, ya no únicamente en las áreas de las capitales sino en todo el territorio. El medio rural de los países desarrollados progresivamente se convierte en medio urbanizado. La implantación de infraestructuras de comunicaciones, dotaciones y centros de consumo, constituye una dinámica, que tiene como lema «calidad de vida», impulsada por la cultura materialista del postcapitalismo contemporáneo.

Si el concepto griego de la «polis» significó unidad de metafísica y materialismo, el nuevo orden, altamente artificial, tiene una orientación exclusivamente económica y se basa en la dominación técnica.

La idea de ciudad definida en los dos textos fundamentales, la *República* de Platón y la *Política* de Aristóteles –textos que argumentan la sociabilidad del ser humano– tras todas sus transmutaciones históricas entra en obsolescencia. El propio Aristóteles apunta, como características fundamentales, *la artificialidad y la racionalidad de toda organización social*; no brota de la propia estructura natural del hombre, sino que llega a construirse por fuerza del artificio que acaba por coordinar las tensiones provocadas por sus necesidades individuales en un entramado social que se llama polis y se rige por la política. La ciudad es un proyecto de racionalidad cuyo fin es el bienestar. No es suficiente, nos dice Aristóteles, que la ciudad se constituya simplemente en un espacio físico donde habita el hombre, sino que ofrezca las vinculaciones necesarias para sostener lo que pertenece a la esencia de la política; la organización solidaria.

La evolución de la ciudad sucede como evolutiva *hipertofia de racionalización y de comunicación*. Las técnicas comunicacionales llegan a desnaturalizar los vínculos propiamente sociales, en detrimento de la metafísica aristotélica y a favor de un grado cada vez mayor de organización artificial.

Las comunidades hoy se reemplazan por colectividades privadas. Lugar de la comunicación es la televisión y las grandes infraestructuras –foros de espectáculos multitudinarios y actos

culturales– que han suplantado el espacio público.

La teoría del logos, de la amistad y de la felicidad⁴, convertida en praxis, irrumpió en la modernidad como técnica y ciencia empujadas, desde sus comienzos griegos, por el impulso cognoscitivo y práctico de entender la naturaleza y crear con este dominio la cultura. Estructura solidificada en este mundo histórico que es nuestro mundo real, en parte ha sido como la misma naturaleza, un mundo objetivo que ha actuado siempre hasta ahora, en cierta forma, marcando los límites y condicionando el sentido de los proyectos humanos. La movilización del mundo ha sido impulsada por la alternancia continua de dos proyectos: un programa idealista que proyecta una visión eminentemente subjetiva sobre el mundo y un programa mecanicista que incide con una orientación cosmológica en el sujeto humano⁵.

Entre estas dos dinámicas se ha debatido el proyecto racionalista moderno para estar revisado, precisamente, en su fase de conversión en proceso mecanicista, acrítico y opresivo, de un alto grado de uniformidad demandada por una necesidad de la economía industrial. La creciente racionalización y la secularización, lo que Max Weber expresaría como «la jaula de hierro del capitalismo industrial»⁶ sumía al mundo en un enorme desencanto.

Los arquitectos modernos habían sido atraídos por *la idea del orden y la idea del control*, al creerse en la obligación de imponer el orden mediante la arquitectura. El urbanismo moderno, basado en principios de abstracción y de generalización, concebía la ciudad como un todo controlado por la geometría y un lenguaje arquitectónico codificado.

Una gran parte de los documentos urbanísticos respondían efectivamente a condicionamientos tecnográficos al margen de toda filosofía estética o de bienestar, con el único fin de resolver con urgencia determinadas contingencias constructivas, de densidad, de infraestructuras, etc. Barrios enteros, conurbaciones, ciudades satélite, habían sido concebidos como sistemas de composición arquitectónicos y urbanísticos, con la simple previsión de su tipología, medidas, formas, articulaciones, redes etc.

Los fenómenos arquitectónicos y urbanísticos, que históricamente habían sido legitimados por medio de revoluciones e ideologías de clases, a través de sus valores institucionalizados, impuestos a la sociedad, se representaba una *voluntad de imposición de poder*⁷.

El *Movimiento Moderno* había sido la cultura de la crisis de la burguesía. Después de la Primera Guerra Mundial, se hizo triunfalista y otorgó a la arquitectura una función histórica renovadora y equilibradora. «La arquitectura para realizar la justicia y la igualdad, para expresar el espíritu del tiempo» afirma Le Corbusier. La ideología metafísica de la arquitectura como verdad y coherencia con el sistema productivo fue valor y cualidad absoluta, promesa de racionalidad ante el asalto a la razón de los fascismos europeos y la Segunda Guerra. En el proceso de recuperación de la crisis política de las democracias en la posguerra, la arquitectura moderna fue comparada con la reconstrucción, la reorganización productiva y dada su vocación internacionalista se consagró como símbolo de los estados modernos. El *valor económico* y la *eficiencia productiva* respondía perfectamente a la ideología de estado de esos países por lo que sus cualidades de austeridad sin ostentación se

convertirían en su gran *bagage ético-cultural*. Sin embargo pronto estas cualidades, precisamente, se convertirían en vulgaridad disfrazada, explotada por la salvaje especulación inmobiliaria y urbana.

A partir de los sesenta la funcionalidad, sometida al imperativo moral del rendimiento, ha hecho denunciante un bajo nivel de calidad arquitectónica comparado con un alto grado de homogeneidad y de monotonía; un *proceso de homología* que estaba operando con una expansión de los modelos arquetípicos de los maestros, corrompidos y traicionados en todos sus parámetros humanísticos, por todo el mundo.

Los dos modelos de ciudad moderna, *La Ville Radieuse* de Le Corbusier y *la Broadacre City* de Frank Lloyd Wright, que se proponían para la ciudad de residencia colectiva y unifamiliar respectivamente, han sido aplicados en sus formas más degeneradas y abaratadas, sin discriminación sobre las características particulares de cada lugar.

Venturi critica los modelos de megaestructuras impuestos sobre la ciudad como una distorsión del proceso normal de construcción de la ciudad en favor, entre otras cosas, de la imagen. «Los arquitectos modernos se contradecían cuando defendían el *funcionalismo* y la *megaestructura*. Detrás de la proclividad moderna a la megaestructura y el *diseño total* está un heroísmo simbólico que imponía en todo paisaje *representaciones heroicas* de las creaciones únicas de los maestros. El *diseño total* es lo opuesto a la ciudad incremental que crece gracias a la decisión de muchos. Implica atribuir al arquitecto un papel mesiánico y propicia una ciudad dominada por la arquitectura pura y mantenida mediante inspecciones de diseño...»⁸.

Portoghesi formula su crítica a la ciudad moderna en términos comparativos con la ciudad tradicional, su escala y la presencia humana con el problema del encuentro y de las relaciones sociales que provoca la ciudad de bloques aislados, donde falta el efecto calle-corredor —contra la que se lanza Le Corbusier— que era el factor primario e insustituible del efecto ciudad. Transformada la calle en una «autopista» o en una simple vía de comunicación, transformada la plaza en un ensanchamiento indefinido, la ciudad ha perdido su valor, y la continuidad de su imagen se ha salvado tan solo a través de los centros históricos. La vida en comunidad queda reservada solamente en algunas bolsas marginales⁹. De esa ciudad se diagnosticaron comportamientos antisociales, propensión a la delincuencia y todo tipo de enfermedades sociales.

La plataforma del 68 había reivindicado *la humanización de la arquitectura*. Había que recuperar su autonomía, la idea de su materia, los arbitrios artísticos y cargas subjetivas, la tematización de lo contextual y otras alternativas al racionalismo. La nueva sociología, la contribución de la psicología y de la semiología filológica habían dado nuevos instrumentos a la teoría y crítica arquitectónica.

Venturi sugería una integración de la producción arquitectónica en las diversas actitudes de la producción ambiental y los demás sectores del diseño: el diseño industrial, la decoración de interiores, el vestuario, los indicadores comerciales, la producción gráfica en general. El proceso de la producción arquitectónica entraba así en competencia con los procesos de las artes visivas en el contexto de una cultura del espectáculo y, el proceso del proyecto, ante el pano-

rama dominado por la teoría de los medios, se desplazaba del plano de correlación con las *tecnologías de la producción* al de la correlación con las *tecnologías de la información*¹⁰.

Ambas tendencias teóricas —tanto la rossiana como la venturiana— han venido a apoyar, aunque no siempre conscientemente, un mismo proceso de producción de una arquitectura-objeto individualizado, contra algunos de los mecanismos tradicionales de la producción arquitectónica: la planificación, las grandes intervenciones unitarias, los monopolios de la construcción. El espacio postcapitalista de la producción individualizada de la ciudad pluralista, democrática, se relegaría definitivamente a *la fragmentación, la heterogeneidad y la inarticulación espacial*.

Es interesante observar como dos directrices distintas, una de planteamiento liberal, según el modelo americano y otra de vocación humanista, de origen europeo que investigaba sobre el lenguaje, daban lugar a un mismo producto: la ciudad postcapitalista-postmoderna como una serie de procesos centrífugos que resisten a la concentración y a la conexión. Si la ciudad tradicional había sido estructurada jerárquicamente en sus instituciones y la ciudad moderna zonificada en sus funciones mediante los procesos de la abstracción geométrica, la metrópolis contemporánea es ocupación difusa del territorio sobre una infraestructura homogénea —antiestructura— de redes que proporcionan un eficiente flujo de personas, productos e información y crean conexiones y relaciones —inestables— entre sus elementos —estables—.

Según «la ideología» del sistema capitalista postindustrial, «cuando más flexibles e inarti-

culadas son las estructuras locales, espaciales, materiales o sociales, más estable es el sistema global»¹¹. En esta estructura se podría hablar de un proceso de debilitación y extinción de la esfera pública, de la sociedad civil, del pensamiento humanista y de otros argumentos considerados tradicionalmente positivos.

Así que mientras la burguesía del siglo pasado dio forma a la ciudad en que las instituciones públicas servían para dotar de un esqueleto de soporte el organismo urbano, en nuestro siglo, sobre todo apartir de la segunda posguerra, la coartada económica y utilitarista ha servido para relegar difinitivamente las partes nuevas de la ciudad a la periferia. Bajo la doctrina del zoning se consolida el modelo de ciudad segregada social y funcionalmente. Según ese modelo a la periferia se le asigna la función de acoger los asentamientos productivos y las viviendas populares según un gradiente que segrega clases y funciones más bajas a los anillos más alejados mientras, a los centros históricos, conservadores de valores y simbolos, se les asignaba la celebración del rito de magnificiencia. Hoy la potencialidad de la metrópolis expresada en infraestructuras, se realiza con una ocupación difusa del territorio antes desconocida. Funciones diversas como centros comerciales, industrias, terciario, recintos feriales, universidades, edificios públicos y viviendas de distinto nivel social se instalan aleatoriamente en la periferia, a veces en discutible coherencia con las infraestructuras metropolitanas.

El destino político de la metrópolis demanda la integración acumulativa de suelo, incrementando así la posibilidad de control sobre los desarrollos económicos. El planeamiento espacial y geográfico está ligado estrechamente con

el planeamiento económico. Los modos de integración económica de la sociedad postcapitalista reproducen los antiguos modelos basados en la filosofía mercantil. La metrópolis se construye en términos de beneficio. El suelo se conviere en el producto fundamental. El territorio mercancía constituye un negocio privado más que un bien social cuando la capacidad de intervención de la función pública es débil o nula o cuando la propia planificación es la que crea las situaciones de especulación.

Al margen de la planificación de arquitectos, urbanistas y políticos la ciudad hoy se desarrolla por su propia dinámica. Desterrada la utopía social, la concepción global de la ciudad, la visión de futuro, la planificación administrativa gestiona los procesos de la ciudad mediante *fórmulas posibilistas-pragmáticas*. El *racionalismo ideológico* deviene *racionalismo operativo* y la ilusión de una objetividad arquitectónica definitivamente se relega al subjetivismo. En el proceso de fabricación de la arquitectura-producto la imagen se convierte en factor fundamental para sus transacciones mercantiles.

Sin embargo, a pesar de toda pretensión y presunción de una liberalización del control cultural y social, las implicaciones culturales y epistemológicas de los modos de producción de la civilización metropolitana se evidencian en la construcción de la arquitectura de la ciudad.

Ante una muerte anunciada del urbanismo, hoy el debate teórico gira en torno a los procedimientos a encontrar para introducir nuevas coherencias entre las manifestaciones más dispares de la ciudad sin recurrir a métodos arquitectónicos. Los interrogantes quedan

abiertos: ¿En una antagónica lucha con la inevitable realidad cómo pueden los arquitectos diseñar ciudades? ¿Se puede hoy definir la dimensión y los límites de la ciudad? ¿Cómo se pueden dirigir y diferenciar los desarrollos a través del urbanismo y la arquitectura?

El debate de la ciudad adquiere quizá mayor interés y admite respuestas más concisas cuando se extiende a debatir más que el esquema organizativo de la ciudad el esquema organizativo de las relaciones entre ciudades.

Metropolitanismo, periferia y cultura de masas

Si la ciudad se constituye históricamente como forma de concentración de plusvalías, según David Harvey, metrópolis equivale a mundo. Metrópolis es la infraestructura física de los modos de integración económica basados en la circulación de plusvalías más que en su localización. El paradigma metropolitano supera la oposición ciudad-territorio y se estructura más bien en la oposición desarrollo-subdesarrollo¹².

La potencialidad de la metrópolis se realiza sobre la dependencia de una periferia. La condición de periferia es consecuencia de la condición metropolitana. «Más allá de plusvalías de lucro económico basado en la dominación tecnológica, la relación se establece entre la producción de la civilización metropolitana –producción material y cultural– y un proletariado externo que se somete a los estilos de producción y de vida»¹³.

Por lo tanto el concepto periferia traspasa los límites espaciales –periferia urbana– para convertirse en zona de influencia política, zona de exportación de productos. Exportación que

no se rige exclusivamente de intereses comerciales sino también políticos. La exportación de productos sirve para consolidar todo un «concepto de mundo» y proporciona un aglutinante para todo un sistema de legitimación. Se trata de una colonización ideológica, eufemísticamente llamada así, ya que su objetivo es la implantación de consumos de productos cuyas estructuras, tipos, fisonomía y calidad están decididas por un sistema de industria y servicios capitalista sin excluir evidentemente la industria cultural¹⁴.

El consumo responsable de la cosificación de las relaciones humanas y de la creciente monetarización de la vida en las sociedades postcapitalistas urbanas sirve como antídoto de la frustración en otras dimensiones de la vida y principalmente en el trabajo. El industrialismo introdujo una censura entre tiempo libre –consumo– y tiempo de trabajo –producción–, entre vida privada y vida social. Experimentando un vaciamiento de sentido del trabajo, tras su creciente automatización, los individuos se embriagan con el consumo de objetos, personas, paisajes, ciudades, ofertas culturales tratando de camuflar o esconder una profunda insatisfacción¹⁵.

La planificación de los consumos crea todo un aglutinante social que constituye la cultura de masas, identificada con el «metropolitanismo» o cultura de la metrópolis, es el contexto que amplifica el modo, en realidad estilo de vida comprado.

El mundo postindustrial, siguiendo las directrices de un modo de vida basado en la productividad y el rendimiento, directrices que ha marcado el mundo industrial, organiza la vida en torno al trabajo y la movilidad. La sociedad contemporánea se organiza mediante fórmulas

que resuelven los problemas de trabajo por un lado, de techo por otro, y las actividades por otro, siendo todavía inalcanzable para ella lo que dijo Kant: «los valores hoy se hallan en la esfera de las libertades y no de las necesidades». El control social y cultural opera sutilmente al independizarse de un orden fenomenológico uniforme. El tecnicismo introduce fragmentación, indeterminación y caos asimilado a libertad de expresión. La palabra libertad, verdaderamente, adquiere sentido cuando se trata de libertad de mercado, libertad de consumo, libertad de vínculos ideológicos...

Arquitectura metropolitana

Abandonando los proyectos ideológicos las concepciones globales, la reflexión arquitectónica se centra hoy en lo específico, lo programático, las estrategias operativas y los resultados formales directos. La aceptación de la ambigüedad ideológica y la incertidumbre tiene una implicación directa también en el lenguaje arquitectónico.

Para Koolhaas la ambigüedad ideológica equivale a una *apertura del diafragma ideológico* que permite la exposición a toda una serie de fenómenos, específicamente contemporáneos, que solo pueden ser contemplados desde un *espacio amoral y experimental* donde ciertas lógicas pueden ser desplegadas en cualquier dirección. Según John B. Thompson, si la ideología ha constituido la forma de legitimación y validación de la acción dentro de los procesos productivos, constituyendo una especie de cemento social capaz de dotar a los procesos de producción y reproducción social de una serie de normas y valores, es bastante cuestionable que el sistema productivo postcapitalista preci-

se de consenso ideológico para ser capaz de reproducirse. Las crisis de las ideologías que se origina en la decadencia de la estructura capitalista tradicional tiene implicaciones epistemológicas evidentes, tanto en su relación con la ciencia como con el lenguaje.

*La destrucción de la coherencia ideológica provoca la destrucción lingüística, lo que conduce a la articulación de multiplicidades con fines performativos*¹⁶.

El proyecto arquitectónico funciona como un dispositivo acoplado al sistema trabajando en concordancia o en discordancia con este. Los edificios, libres de codificación visual o formal, constituyen simples mecanismos.

La forma arquitectónica, parafraseando a Umberto Eco, queda abierta como sugerencia de posibilidades, abierta como investigación desbordante, abierta como negación de disciplinas excluyentes, abierta simbólicamente. Asistimos a la era de la informática, la era opuesta al perfectismo, que es la era de la arquitectura descentralizada, sensorial, alerta, con una capacidad de reacción y respuesta a todo tipo de estímulos. Una arquitectura que se nos presenta como metáfora de lo nuevo, una arquitectura que acepta su condición *efímera e inestable*¹⁷.

La dimensión estética asociada a lo lúdico –pero también lo trágico–, se desarrolla como un juego libre de la imaginación frente a la realidad. El *hedonismo* se manifiesta como una teoría ambiental a la que la máquina de la arquitectura ofrece rendición. En el libro de Rem Koolhaas *Delirious New York* las construcciones de ocio de Coney Island y Luna Park inspiran las condiciones de un nuevo proyecto en el

ejemplo de Manhattan; un experimento colectivo, en que tiene lugar la yuxtaposición de los programas más imaginativos, fórmulas nuevas, mutaciones arquitectónicas, fragmentos utópicos y fenómenos irracionales sin ninguna limitación. Un instinto de exploración de realidades alternativas actúa en un sistema donde el proyecto es virtualmente superfluo¹⁸. La cultura de las masas y de la congestión se apodera de una situación en que lo superficial y lo artificial forman el centro de la reflexión.

La arquitectura que ha generado Manhattan siempre ha tenido una gran *ambición de popularidad*; ha sido amada en proporción directa de su capacidad provocadora de auto-odio y, respetada exactamente en el grado que ha sido capaz de ir mas lejos. Desvergonzada, banal y extravagante marca el índice de la vitalidad de una situación que se debate entre la euforia y la esquizofrenia; la metrópolis que se evade tanto de la realidad como de la ideología y, destruye trágicamente la naturaleza.

La arquitectura de la metrópolis admite todo tipo de deformaciones y distorsiones de los principios considerados básicos como la geometría, la medida, la proporción. En su organización formal y material se elimina lo que entendemos por composición. Se elimina la certidumbre, sustituyéndose por secuencias absolutamente impredecibles. Se elimina la coherencia de las oposiciones arquitectónicas para reemplazarlas por el azar. Se eliminan las conexiones entre interior y exterior. Los edificios se asimilan a universos autocontenidos, auténticas fortalezas de edificios de oficinas corporativas, centros comerciales, etc. En el interior de estos contenedores por lo general se eliminan las relaciones espaciales, sustitu-

yéndose por relaciones mecánicas, resueltas por la potencialidad del elevador. Tanto en su interior como en el exterior tiende a desaparecer el detalle constructivo. Su imagen se relaciona con la gran escala, la verticalidad y la agrupación. La imagen de la Defense de Paris constituye un típico ejemplo de un conjunto de edificios irrelevantes por separado; visualmente funcionan como conjunto. La calidad constructiva de los edificios, por lo general, depende de un complejo proceso de producción, en que intervienen distintas tecnologías y la determinación de sus programas. La organización caótica de sus componentes materiales y formales y la inestabilidad programática determinan la calidad definitiva de la arquitectura. El arquitecto coordinador de las distintas disciplinas que intervienen en el proceso constituye un médium expuesto a los tropismos y a las tendencias de la tecnociencia que sugieren mutaciones continuas.

«...en coherencia con una conciencia de los hechos, de que no existe un valor absolutamente fijado, completamente inmovil definimos una situación en tránsito permanente», nos dice Rem Koolhaas y pronostica para la futura arquitectura de la metrópolis: «será violenta, vulgar, rica y común»¹⁹.

Estrategias metropolitanas

Bien es verdad que una gran parte de los discursos teóricos más recientes no han sido más que un intento por conseguir que lo inevitable parezca atractivo. De influencia contextualista-venturiana o contextualista-rossiana, como hemos visto, esos discursos parten del análisis de lo existente para formular propuestas útiles, estrategias para operar sobre la ciudad y para

completar la ciudad. Como característica general, *no contienen manifiestos de lo nuevo*. En su mayoría son *estrategias narcisistas*, que prometen mejora vital, salud física y psicológica. Aceptan la limitación de la arquitectura de incidir solamente en el fragmento de ciudad. Si hablamos de un nuevo urbanismo este se podría definir como *topografía del acontecimiento*.

El *escepticismo* sobre la posibilidad de imposición de un orden global en la ciudad mediante la aplicación de una teoría urbanística, advertido ya desde *Francastel* cuando se expresó en torno a Le Corbusier y la concepción de mecanismos para el riguroso control tecnocrático que «casi bordea el optimismo planificador del fascismo» y, en la perplejidad de *Maldonado*, en los sesenta, ante los medios por los que debiera alcanzarse el «diseño para el control», se convierte hoy en estado de convicción generalizado sobre el fracaso del urbanismo moderno. Ante la imposibilidad de los urbanistas, sociólogos, economistas y políticos de determinar las complejas fuerzas que impulsan los desarrollos, los planes a medio y largo plazo quedan en papel mojado. Las metodologías de proyecto lógico-formales y las fórmulas de gestión sustituyen los reductos del urbanismo. La libertad formal y la expresión relegan a un subjetivismo conceptual cada fragmento de la ciudad. La relación de la arquitectura con su medio queda definida programáticamente y fundamentalmente esa relación se reduce en la accesibilidad.

Las metodologías proyectuales se podría decir que por lo general se articulan en dos ejes. El primero aglutina una tendencia neo-moderna que concibe la arquitectura en su implicación

infraestructural. El segundo eje, creado tras la crisis económico-ideológica de los sesenta, confina la arquitectura a un papel semántico mediante una aproximación lingüística.

La primera angulación se sitúa en el marco de la aceptación de una condición cultural y productiva que replantea la disciplina como organización material dentro de los modos de integración económica postcapitalistas. No contempla una relación específica con el medio y produce por tanto *una arquitectura atópica, azarosa y sin escala*. Forma y lugar no son determinantes de la ciudad. La metrópolis es una condición global.

La lectura venturiana había reformulado algunos conceptos válidos para esa angulación a partir del análisis del espacio de Las Vegas. Señaló un orden nuevo y complejo relacionado con el automóvil, la comunicación por autopista y una arquitectura que abandona la forma pura en favor de los diferentes medios: el orden del «strip» como «un caso diferente de los espacios dóciles para los que se desarrollan las herramientas analíticas y conceptuales, típicas de los urbanistas». El concepto de ciudad de las actividades reemplaza al concepto de ciudad de los edificios; su configuración depende de la tecnología, de la movilidad, y el valor del suelo.

El complejo orden del strip, es un *orden de la inclusión*; incluye todos los niveles, la mezcla de usos del suelo, aparentemente incongruentes, todo tipo de edificios y medios publicitarios. La gran variedad de órdenes cambiantes y yustapuestos confieren a la ciudad una gran capacidad de simbolismo, ejercido sobre el visitante para que él asuma un nuevo papel²⁰.

Es significativo que Venturi compare el habitante de la ciudad con su visitante. En su discurso se advierte un sentido que tomará la arquitectura en adelante al asumir su papel comunicacional, explícitamente comercial y manipulador del pensamiento de las masas.

Las Vegas es la manifestación de una tendencia opuesta a toda teoría urbana. Pero desde luego tiene sus raíces en Broadacre City y en las predicciones de Frank Lloyd Wright sobre el paisaje norteamericano, que identificaba y unificaba sus vastos espacios y los edificios independientes a la escala del automóvil omnipotente.

Lo dicho por Venturi conecta con las prolíficas hoy «teorías del caos» que se confunden con los caminos de la mimesis: la ciudad por analogía, tiene que ser caótica. Si lo que hay es confusión, creemos confusión; si hay falta de estructura, ignoremos la estructura; si impera la vulgaridad creemos vulgaridad; si hay caos reflejemos este caos. A la necesidad de interpretar una realidad de flujos y cambios de estado incesantes se ofrece la mimesis como camino.

Tokyo, la ciudad caótica por excelencia, es un reflejo aumentado de una realidad contemporánea que se interpreta como un orden superior de complejidad que la tradicional lectura occidental, basada en la primacía del orden visual y la geometría euclídea; «comparable con la geometría fractal en que se producen permutaciones de información y códigos de comportamiento infinitamente complejos»²¹.

Tokyo quizá sea fruto de la concepción orientalista de la realidad, pero *las ciudades y el paisaje europeo contemporáneo se está pare-*

ciendo cada vez más al de Tokyo y al de Las Vegas, al modelo de ciudad puramente capitalista. En dicho modelo de ciudad, extendido sobre una red viaria que homogeneiza el territorio, lo descentraliza y posibilita su expansión casi indefinida, desvanece la idea de centro. En ciudades americanas como Los Angeles, Houston, Atlanta, la idea de «centro» en su configuración topológica no corresponde a la idea de centralidad funcional y representativa.

En las ciudades europeas hoy, también el centro histórico, funciona como un corazón artificial asistido por túneles, pasos elevados, aparcamientos subterráneos y otras infraestructuras no propiamente urbanas, tendiendo a homogeneizarse con la trama metropolitana; saturado y asfixiado, por unas condiciones de densidad para las que no ha sido dimensionado ni diseñado, invade el subsuelo para poder desarrollar sus funciones o delega ellas en la periferia.

En Madrid, por ejemplo, la necesidad de un aparcamiento compite con la representatividad del Palacio Real, instalándose en su propio subsuelo. Los jardines de la Ciudad Universitaria se convierten en uno de los accesos de Madrid por autopista y el nuevo edificio de la Asamblea de la Comunidad de Madrid se va a construir en el barrio de Vallecas. Cierta *descontextualización*, caracteriza el orden metropolitano, *fisión semántica*, que hace necesaria la revisión y redefinición de los conceptos ciudad y centro.

La explosión sobre el territorio de nuevos centros siguiendo la población y a veces independientemente a ella, es la estrategia metropolitana por excelencia de los últimos años. En la periferia de Madrid han surgido centros

comerciales, parques empresariales y promociones residenciales, según un nuevo verbo anglosajón: «mushrooner» que significa brotar como setas.²²

En Estados Unidos este modelo de crecimiento depende exclusivamente de la ambición inversionista de los «developers». Se implanta estratégicamente donde el suelo es barato, y se basa en la movilidad individual. La diferencia de la ciudad europea, frente a la ciudad configurada desde los mecanismos autónomos del mercado en el capitalismo avanzado, depende del menor o mayor grado de intervención pública.

En España, uno de los estados europeos más proteccionistas, es inconcebible un capitalismo sin la protección del Estado. Los nuevos procesos de difusión territorial requieren el *intervencionismo* del sector político que extiende su actividad proyectual al conjunto del territorio. Ambito por excelencia del ejercicio del *profesionalismo oficial*, el territorio metropolitano devuelve con imágenes de impacto una *rentabilidad política* inmediata. Simétricamente a la ambición política, se depositan en la expansión metropolitana las aspiraciones de varios colectivos —emergentes clases sociales, el sector de negocios, la reconversión industrial—, que demandan un nuevo ámbito espacial. Los proyectos especulativos, se llevan a cabo con permisividad, e implicación oficial en distintos grados.

Las estrategias en España suelen adoptar nombres de la medicina y de la industria. Se habla de transfusiones o de inyectar dotaciones para revitalizar áreas y de trasplantes, cuando se movilizan poblaciones por medio de expropiaciones como es el caso de Palomas en Madrid. De la terminología industrial, destaca

la preferencia por el término *reconversión*. Haciendo un uso aleatorio de su significado se lleva a cabo en Bilbao, por ejemplo, para reconvertir el aspecto de la ciudad, antes que sus actividades y economía. De paisaje industrial, duro, Bilbao se reconvierte en topografía blanda de parques y museos. Valencia es otro caso de reconversión de imagen; ciudad con río, cuyo cauce natural se convierte en cromopaisajístico. Casos frecuentes de reconversión son los centros históricos de las ciudades. Edificios obsoletos se rehabilitan como equipamientos públicos, culturales por lo general, desproporcionalmente e incoherentemente con una población que no se tomen medidas para mantener en el centro sino todo lo contrario. La administración pública promueve la vivienda en la periferia y, en consecuencia, se propicia el abandono del centro.

De todos modos Europa se distingue de América y del Japón en esta vertiente política que en mayor o menor grado tiene cada programa, consistente en ejemplos no comerciales, comunitarios o cuasi comunitarios. «En Europa se podría decir que todavía existe una especie de red de seguridad que controla la producción arquitectónica e impide la entrega sin condiciones al capitalismo. Característico de la producción arquitectónica de los últimos años, muy relacionada esta producción con el mito del 92, son los *modelos híbridos*; una hibridación política, socialista-capitalista de los modelos de los grandes equipamientos comunitarios frente a la forma absoluta de capitalismo que en Japón se deja sentir en la hegemonía corporativa que impera y en la ausencia de ambiciones sociales que se dan en los híbridos europeos. Este escape sistemático de cualquier contenido hace que surjan edificios increíbles

sin contenido alguno, sin programa, sin ambición social»²³.

Para Koolhaas, en Europa un nuevo urbanismo introduce como modelos urbanos, los *edificios de gran escala*. Es un urbanismo basado en la disociación, la desconexión, la complementariedad, el contraste, la rotura, que deja de entender la ciudad como un tejido para concebirla como una mera coexistencia, un conjunto de relaciones entre distintos objetos que casi nunca se articulan visual o formalmente, que ya no quedan atrapados en relaciones arquitectónicas. «El reto de las grandes estructuras, con lo que implica su escala, la artificialidad y fragmentación que introducen y en el modo que su propia magnitud se convierte en antídoto contra esta fragmentación, se articula en dos vertientes. En primer lugar, exige la adopción de una postura crítica ante las imposiciones de la tecnología tanto en materia de estructura como de instalaciones. El otro reto tiene un carácter cultural, y es relativo a la condición de universo autocontenido con todas las libertades, atracciones y singularidades que esto implica». Estos edificios son el resultado de los modos de producción que los determinan y se podrían considerar como las nuevas tipologías. «En este sentido se podría pensar que ahora estamos realmente tratando los mismos temas que Mies y Le Corbusier en su propuesta de edificio como una cristalización de los procesos sociales y productivos, después de la pesadilla semántica de los últimos años. Es necesario imaginar una nueva forma en la que estos universos independientes y no complementarios pueden coexistir»²⁴.

No olvidemos que el *principio collage* que aquí alude, una idea también de Colin Rowe, en «La ciudad collage» es una reacción típica al racio-

nalismo, un golpe asestado a los procesos estructuralistas tradicionales que da lugar a prácticas alternativas, técnicas de montaje, etc.

La segunda de las tendencias proyectuales enlaza con una vocación humanística para la cual todavía parece posible establecer un diálogo entre la ciudad existente y la ciudad que se construye. Su investigación continúa en la línea lingüística y tipológica. Partiendo de la lectura de Rossi y la tendencia italiana y, utilizando como referencia la ciudad tradicional europea mediterránea, desarrolla instrumentos conceptuales para el diseño y la planificación distintos a los anteriores.

En Berlín unificado, por ejemplo, que repite hoy la historia de su reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial, Kleihues propone construir con manzana cerrada recuperando la tipología decimonónica de la ciudad y su altura de 23 metros, igual que la anchura de las calles, recuperar las plazas y algunos de los antiguos trazados. Para la zona de Karl Marx Allee, inmediata a Alexanderplatz, propone derribar todo un barrio de bloques abiertos de los sesenta para hacer una ciudad nueva de manzanas cerradas. En «La Reconstrucción Crítica de Berlín» y en el criticable tema de la IBA, Kleihues pretende una aproximación a «la ciudad como fenómeno histórico». «Una aproximación esencialmente dialéctica, de argumento clásico pero, desde una perspectiva contemporánea que represente un tratamiento transformativo de la tradición, como similarmente hace Colin Rowe en su desafío de entender la coexistencia en un «collage» como una dialéctica verdaderamente útil»²⁵. Kleihues anuncia un nuevo racionalismo basado en la misma experimentación y la audacia del Movi-

miento Moderno pero rechazando las limitaciones superficiales del pensamiento económico, técnico y funcional. El nuevo racionalismo, opuesto al de los años 20, que apuntó a un efecto más homogéneo en términos de un International Style, incorpora como sus propios objetivos la idea de un enfoque metódico de la reconstrucción crítica de la ciudad. El análisis interpretativo de la tipología y morfología urbana existente proporciona las leyes de composición del nuevo diseño de la ciudad. Los resultados de la IBA y de los sucesivos proyectos berlineses evidencian también la construcción de fragmentos arquitectónicos y operaciones urbanísticas criticables por intentar borrar los vestigios de una historia más reciente de Berlín devolviendo a la ciudad su imagen más antigua. La reproducción de fragmentos de ciudad antigua dentro de la ciudad nueva, es una repetición a la inversa de los destructivos procedimientos modernos que implantaron fragmentos de ciudad nueva dentro de la antigua.

Procesos compositivos y pictográficos son también los ademanes deconstructivistas; ademanes lingüísticos y simbólicos, aunque rompan con las leyes compositivas tradicionales, no dejan de ser compositivos. Los deconstructivistas proponen estructuras arbitrarias que representan su propia impotencia de estructurar. Las propuestas urbanísticas de Coop Himmelblau o de Daniel Libeskind son una especie de grito: «no somos capaces de planificar las ciudades, el orden es una ilusión»; proponen edificios imposibles de varios kilómetros de longitud, en colisiones forzadas.

OMA se opone a todo tipo de ejercicios lingüísticos y de composición y propone en varias situaciones de concursos, proyectos concep-

tuales donde una teoría suplanta cualquier determinación formal; estrategias que consisten en la generación de sistemas aptos para ser desarrollados sin una determinación formal. En algunos casos, el proyecto urbano es un proyecto de desarrollo que sirve para definir las áreas de control y de determinación como áreas desarrollables o no desarrollables, según una lógica operativa más que lingüística-compositiva.

Otra de las conclusiones de OMA se basa en la investigación del *vacío* como único elemento controlable. Lo construible está sujeto al control torbellino de las fuerzas políticas, financieras y culturales, en perpetua transformación. Es impensable que pueda controlarse su construcción por el proyecto. El vacío se asimila a «zonas de libertad» y el diseño del vacío como única articulación de los distintos desarrollos. A esta lógica pertenecen el parque de la Villette en París, el parque Juan Carlos I y el parque Tierno Galván en Madrid, etc. La idea pretende ir más allá cuando trata de asimilar estas operaciones a «un proyecto de descomposición de las ciudades, mucho más importante en un futuro inmediato que el proyecto de las ciudades. Un proyecto revolucionario destinado a borrar y establecer zonas de libertad, en las que se suspenden las leyes de la arquitectura, permitirá acabar con las torturas inherentes a la vida urbana»²⁶.

Se hace evidente que «el papel que juega la arquitectura en la formación del medio ambiente es y será cada vez más reducido si los arquitectos no dejan de concentrar sus esfuerzos en temas estéticos. Las grandes infraestructuras, trenes, autopistas, aeropuertos, electricidad, telefonía sí que tienen una lógica

inspirada en el futuro que la arquitectura ha perdido la capacidad de tener», comenta Elia Zenghelis. Para él la clave del entendimiento de la futura metrópolis se anticipa en el panorama de Westfalia, la zona más densa, industrial y desarrollada de Alemania. La expansión urbana tiende a configurar un continuum habitado por las infraestructuras más avanzadas del siglo XX, asimilando el campo como a unos pequeños jardines. Düsseldorf, Duisburg, Krefeld, Köln, Bonn, funcionan en una interdependencia de servicios materiales y culturales. Entre sí hacen una «super-polis». Así podríamos ver en el futuro a Europa como una ciudad. Una percepción distinta del espacio, cuyos límites se alcanzan por la telefonía y la televisión por satélite y los aviones hipersónicos, concibe la aldea global. Mientras, los discursos sobre «la ciudad», parece, se refieren a ella como a un museo o una reserva en que ciudades históricas del siglo XIX y ciudades romanas tienen ya casi el mismo carácter.

La poética metropolitana

La fenomenología metropolitana como es natural se incorpora en el concepto estético general, crea, si se quiere, su propia estética que ejerce influencia sobre el arte y la propia arquitectura. Aparecen sensibilidades que encuentran en la ambigüedad significativa del espacio metropolitano la inspiración de una nueva poética que se manifiesta como voluntad de recoger entre lo vulgar, cotidiano, sucio, roto, producido por la civilización contemporánea, las condiciones del nuevo proyecto. El ambiente periférico degradado, la expresividad de los lugares anónimos y comunes se redescubren estéticamente. De sugerencia literaria, este concepto estético, llamado «dirty realism» —tiene su

origen en la narrativa norteamericana, la novela de Carver—, se extiende a la cinematografía, la plástica y en la arquitectura. Una sensibilización extraordinaria de los mass-media le dedica una amplia difusión.

Se manifiesta como una apreciación distinta de la realidad, como una fascinación, parecida a la visión cinematográfica de Wim Wenders de la situación periférica, de los vacíos disponibles, de los contrastes de densidad, en su película «Cielo sobre Berlín». Otro ejemplo, la zona fabril y contaminada de Westfalia, de la cual atractivos reportajes exaltaron la plasticidad de las antiguas fábricas, contrastando las reacciones contra la contaminación que producían. La fascinación por las fábricas y las chimeneas humeantes, por el paisaje industrial sucio y duro se apoderó de la gente.

Sartre nos dice que la emoción y, la fascinación lo es, es una conducta con una finalidad. La imposibilidad de hallar una solución a un problema sirve como móvil a la conciencia para concebir el mundo de otra manera. La emoción es en la realidad una degradación de la conciencia que transforma el mundo en algo mágico. Sartre nos sugiere una explicación psicológica de esa adaptación humana ante lo inevitable que cotrarresta una cuestión de índole cultural en un primer nivel de análisis²⁷.

Koolhaas reincide que en el proyecto arquitectónico se debe usar como punto de partida lo que existe, con sus defectos y con sus banalidades. «Después viene una especie de idealización por medio de un exagerado análisis, que revela más cosas de la realidad: el potencial inutilizado de esa realidad»²⁸.

La arquitectura metropolitana recicla así sus propias fuentes como el arte pop ha reutilizado los viejos clichés estilísticos y profanos en un nuevo contexto, con un significado nuevo.

La percepción del paisaje metropolitano con fascinación se puede realizar desde varios puntos de vista. Entre ellos puede haber un punto de vista iconoclasta y snob convertido en moda y, como toda moda, manipulación del gusto.

También cabe una visión romántica que contempla desde la lejanía una realidad catastrófica y violenta con colores poéticos. Pero quizá la vertiente más interesante y positiva que podría existir es la que busca el valor en lo común, en lo cotidiano, en lo real. No se trata de realismo sucio ni de ningún realismo sino de realidad; de una profundización en la cotidianidad de la realidad con esa voluntad nietzschiana de « amar la realidad y no solamente soportarla...»²⁹ □

NOTAS:

¹ Elia Zenghelis, entrevista de Yannis Aesopos. *El Croquis* 67, 1994.

² Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Marsilio Ed., Padua, 1966.

³ Rem Koolhaas, «Eloge du terrain vague», *Architecture D'Aujourd'hui* 238, p. 46, 1985.

⁴ Aristóteles, *La Política*.

⁵ Emilio Lledó, «La máquina de la ciudad: entre la naturaleza y la técnica», *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*, Ed. MOPU, 1984.

⁶ Max Weber, *La ciudad*, Ed. La Piqueta, 1987.

⁷ Friedrich Nietzsche, *En torno a la voluntad de poder*, Ed. Planeta-De Agostini, 1986.

⁸ Robert Venturi, *Aprendiendo de las Vegas*, p. 183, Ed. Gustavo Gili, 1982.

⁹ Paolo Portoghesi, *Después de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, 1981.

¹⁰ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetivo al arte del concepto*, Ed. Akal, Arte y Estética.

¹¹ David Harvey, «Theorizing the transition», *The condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

¹² Alejandro Zaera, «Notas para un levantamiento topográfico», *El Croquis* 53, 1992.

¹³ Gui Bonsiepe, *El diseño de la periferia*, Ed. Gustavo Gili, 1985.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Rem Koolhaas, entrevista de Alejandro Zaera, *El Croquis* 53, 1992.

¹⁷ J. D. Fullaondo, «Agonía Utopía Reanacimiento», *Nueva forma* 28, 1968.

¹⁸ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Ed. Academy Editions, London, 1978.

¹⁹ Rem Koolhaas, Entretien, *Architecture D'Aujourd'hui* 238, 1985.

²⁰ Robert Venturi, *Aprendiendo de las Vegas*, Ed. Gustavo Gili, 1982.

²¹ Peter Wilson, entrevista de Koji Taki, *El Croquis* 67, 1994.

²² Jose Luis Mateo, «El crecimiento de las ciudades: el modelo NAC», *Arquitectura* 295, 1993.

²³ Rem Koolhaas, entrevista de Alejandro Zaera, *El Croquis* 53, 1992.

²⁴ *Ibid.*

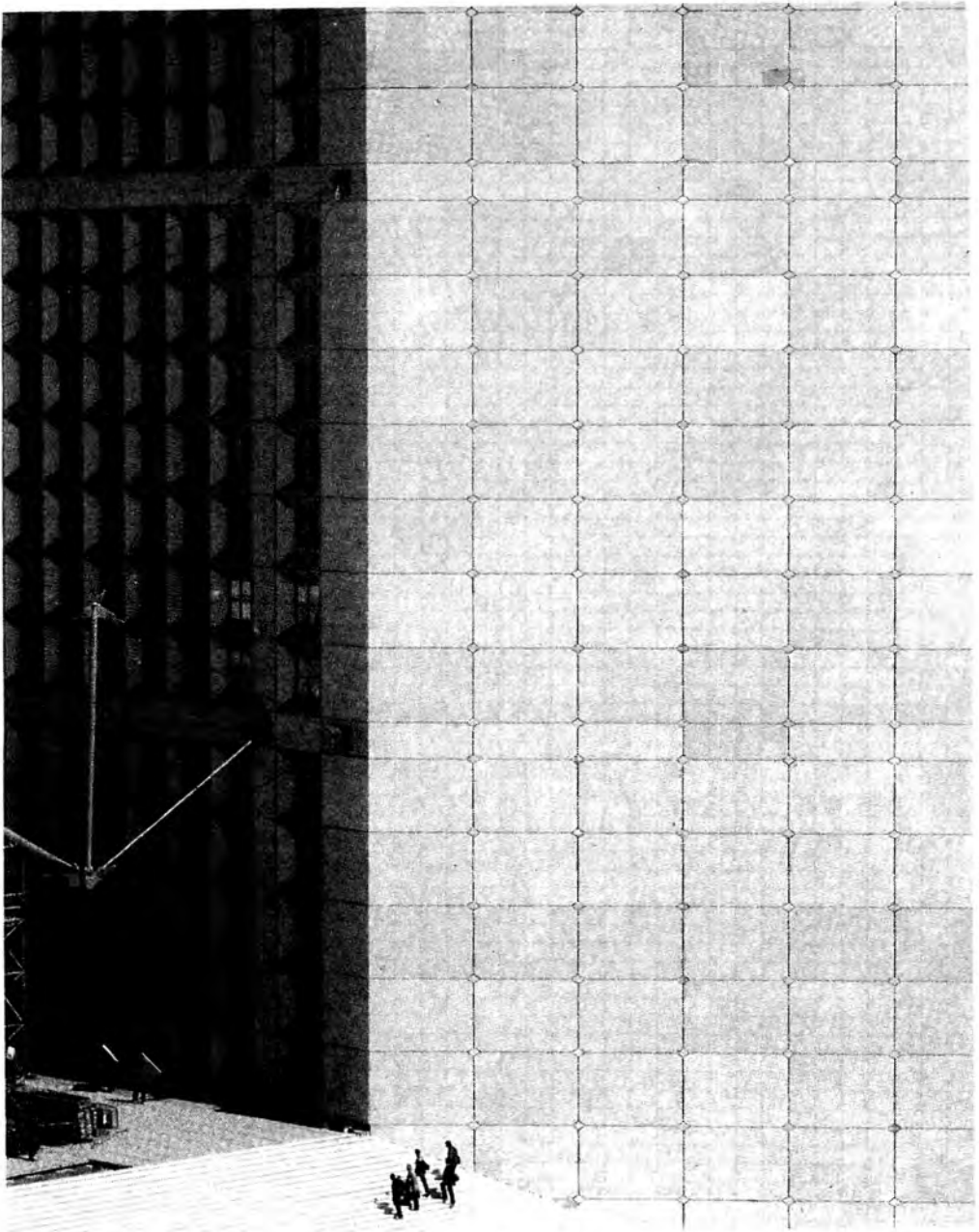
²⁵ Josef Paul Kleihues, «Aims-process- results», *Berlin Modern Architecture*, Ed. Gernot and Johanne Nalbach, 1989.

²⁶ Rem Koolhaas, «Imaginer le néant. Nevada», *Architecture D'Aujourd'hui* 238, 1985.

²⁷ Sartre, *Bosquejo de una teoría de la emociones*, Alianza Ed., 1982.

²⁸ Rem Koolhaas, Entretien, *Architecture D'Aujourd'hui* 238, 1985.

²⁹ Elia Zenghelis, entrevista de Angélique Trachana, Düsseldorf, 1992.



arco de la Défense, Johan Otto von Spreckelsen, 1989.

Ambitos urbanos de un yo quimérico, fragmentos estandarizados de un monumentalismo superfluo, artefactos elocuentes de la segunda naturaleza, escenarios de representación de escalas transfiguradas que anulan la presencia del hombre.



Richard Wahlistrom.

Balsas electrónicas, computadores del caos, en las nuevas autopistas de la información, mutaciones del tiempo en el trabajo, ocio y consumo para los náufragos de la penúltima civilización.

NIHILISMO Y COMUNIDAD EN EL ESPACIO URBANO

Francisco León Florido

El pensamiento del control técnico dio lugar a la planificación como instrumento del progreso. Perdida la relación natural del hombre con la ciudad se rompen los vínculos sociales. El hombre se separa de sus construcciones sociales. El espacio de la ciudad se concibe independiente de su contenido. Carece de sentido reivindicar los espacios comunes desde la heterogeneidad, la interculturalidad e interracialidad de la ciudad contemporánea

Por lo tanto, y no sólo metafóricamente, tenemos el derecho de comparar, como tan a menudo se ha hecho, una ciudad con una sinfonía o con un poema; son objetos de la misma naturaleza. Quizá más preciosa aún, la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio. Congregación de animales que encierran su historia biológica en sus límites, y que al mismo tiempo la modelan con todas sus intenciones de seres pensantes, la ciudad, por su génesis y por su forma depende simultáneamente de la procreación biológica, de la evolución orgánica y de la creación estética. Es, a la vez, objeto de naturaleza y sujeto de la cultura; es individuo y grupo; es vivida e imaginada; la cosa humana por excelencia.

(C. Levi-Strauss:
Tristes Trópicos, cap. 13)

MAS de dos milenios separan estos dos textos, y, sin embargo, late en ambos un fondo común: la ciudad es un artificio humano, que no puede desprenderse de su esencia natural. No obstante, quizá las concepciones sobre la ciudad se hayan modificado más en los cincuenta años transcu-

La comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene ya, por así decirlo, un nivel más alto de autosuficiencia, que nació a causa de las necesidades de la vida, pero subsiste para el vivir bien. De aquí que toda ciudad es por naturaleza, si también lo son las comunidades primeras. La ciudad es el fin de aquellas, y la naturaleza es fin.(...) De todo esto resulta que la ciudad es una de las cosas naturales, y que el hombre es, por naturaleza, un animal social.

(Aristóteles: *Política I*, 1252 b 8 ss.)

rridos desde que Levi-Strauss publicara su obra más conocida, que en los siglos que nos separan del Filósofo. En efecto, hoy el espacio urbano se concibe como una forma independiente de su contenido: primero los mapas, lo planos, luego el territorio, homogeneizado, devastado, aplanado, cementado, más tarde, las vías que

permiten el acceso, las redes de energía y comunicación, a continuación, los edificios, las viviendas, y sólo al final aparecen los hombres que las habitarán, que trabajarán o vivirán en ellas. La forma, que Aristóteles no podía concebir desgajada de la materia, muestra su gloriosa independencia, ante la cual la misma materia no es más que un agregado, también «formal». La tendencia que se inició con la *distinctio formalis a parte rei* de Duns Scoto, al hacer de la materia una entidad formal, parece alcanzar su máxima radicalidad en la época de los «inmateriales».

Los valores de la solidez, la duración indefinida, la confianza como *analogon* de la persistencia física, son sustituidos por los de lo efímero, la flexibilidad, la transparencia que no deja ver el interior, salvo como reflejo del exterior mismo. El espacio urbano se transforma, entonces, en un medio que ha de ser traspasado, atravesado por trayectorias corpusculares sin fines, salvo el que se aventura como dirección y sentido del atravesar. La ciudad ya no está pensada para el vivir, sino para el circular. El espacio lleno de cualificaciones vitales plenas de significado ha dejado paso al ámbito vacío de los medios, del sentido. El nihilismo radical del rechazo de los viejos valores es olvidado en favor de un nuevo nihilismo de la indiferencia. Por ello, quizá la pregunta decisiva que debiéramos hacernos, en este nuevo contexto, sería: ¿es aún posible, hoy, hablar de un vínculo natural en nuestras ciudades, o, por el contrario, éste se ha disuelto, y la vida urbana se encuentra entregada al más profundo nihilismo?. A esbozar, al menos, las líneas maestras del problema van orientadas las siguientes reflexiones.

Una nueva relación de causalidad

Podríamos distinguir la posición del hombre en la ciudad natural, según el modelo griego, de la que ocupa en las actuales concentraciones urbanas, mostrando su diferente disponibilidad respecto de la relación causa-efecto. Así, el hombre de la comunidad natural puede considerarse siempre como la causa de los efectos que se siguen de sus acciones. La escasa división del trabajo, la participación inmediata en las decisiones y los acontecimientos, y el conocimiento directo de sus conciudadanos, de sus vicisitudes y de sus caracteres, hacen que la vida urbana se mantenga a un nivel humano. La exigencia aristotélica en el sentido de que el territorio de la ciudad debía alcanzar, en cualquier caso, una extensión que pudiera ser abarcada y fácil de recorrer¹, refleja el interés por preservar el control de las relaciones de causa y efecto, que son imagen de las que se dan en la naturaleza. En efecto, las causas naturales producen de modo necesario su efecto correspondiente, debido a la presencia de una potencia natural que inicia el movimiento hacia su perfeccionamiento en acto. En este sentido, causa y efecto son simultáneos en el mundo natural. De un modo similar, los hombres que constituyen la ciudad son la causa de sus acciones casi necesariamente, puesto que ellas dependen de su carácter, de su potencia de ser, de la que emanan los actos concretos que la realizan. Así, los modos de gobernar buenos o malos dependen necesariamente del carácter de los habitantes del Estado, puesto que el gobernante no es sino la representación de un modo de ser, la actualización de una potencia de obrar que se halla implícita en el carácter como en su facultad. Mientras la ciudad se mantiene dentro de unos

límites en los que es posible que la conexión entre causa y efecto, entre los caracteres y las acciones, sean necesarias, nos encontramos en un espacio humano.

En los inicios de la Revolución Industrial, el filósofo escocés D. Hume enuncia su célebre principio según el cual la conexión entre la causa y el efecto es un añadido, una inclinación irresistible de la mente a unir dos sucesos independientes. Con ello se firma el acta de nacimiento del mundo tecnificado, donde las relaciones humanas se viven en un ambiente sentimental. La ciudad ha roto los cercados que la sujetaban en un ámbito natural. La imagen del hombre como entidad potencial dotada de un carácter facultativo en que se hallaban contenidas ya de antemano todas sus acciones, es sustituida por la del individuo, mero corpúsculo que se mueve siguiendo las leyes mecánicas en el espacio urbano homogéneo. La necesidad de la potencia natural deja paso a la necesidad del azar. Este «hombre sin atributos» no es dueño de los efectos que se siguen de sus acciones, puesto que los choques que inicia con sus movimientos dependen de un estado de cosas incontrolable, salvo para un dios concebido como una gran Mente predictora. El espacio urbano es simplemente el lugar donde tienen lugar los encuentros, las sumas de energía vital, las luchas, los choques, los desvíos en ciertas intersecciones, que darán lugar a segundos, a terceros choques, y a nuevas desviaciones. Las calles comienzan a ser canales de tránsito, los cruces, posibles puntos catastróficos que modifican las trayectorias, los edificios, objetivos parciales, lugares de acumulación o descarga energética..., los hombres, cuerpos opacos a los que hay que evitar, o ir a su encuentro.

El dominio lógico del espacio: planificación y nihilismo

El pensamiento del control técnico del mundo se inicia, paradójicamente, con el reconocimiento de la imposibilidad para el hombre de controlar su existencia en común. El ser humano ya no sabe a qué atenerse respecto a quienes con él conviven, puesto que el saber del carácter se ha transformado en análisis estadístico de probabilidades de conducta. Todo lo que en la ciudad natural inclinaba al hombre al conocimiento de sus conciudadanos se torna en mera autoobservación. El «conócete a tí mismo» del oráculo de Delfos no significaba la exhortación a un recogimiento dentro de sí mismo, sino la constatación de que, puesto que todos tenemos la misma naturaleza, para conocer a los demás basta con conocerse uno mismo. El mundo tecnificado, en cambio, renuncia a conocer lo interno tanto como lo externo en sí; se sospecha de las apariencias, incluso de las verdaderas motivaciones de nuestros propios actos; por ello, sólo nos queda la introspección, el reconocimiento de lo único que no podemos ocultarnos a nosotros mismos: nuestras emociones y sentimientos². El hombre ya no es un animal racional que vive en la ciudad, sino un animal sentimental que comparte el espacio urbano. Si la ciudad, desde el punto de vista naturalista, era concebida como el acto perfeccionante que tiene por función lograr que sus habitantes no sólo vivan, sino que vivan bien, en las ciudades del artificio maquínico, el objetivo de quienes distribuyen y ordenan el espacio urbano es tan sólo evitar el choque de los intereses y de los cuerpos. El espacio de la ciudad se transforma en una inmensa red de circulación, en la cual el hecho de circular es la finalidad última. Con ello se lleva a su culminación la tendencia hacia la

nihilización de la ciudad, visible a partir del momento en que, con el racionalismo moderno, la malla geométrica se impone sobre el espacio físico.

Cuando Wittgenstein, tres siglos después del nacimiento del racionalismo moderno, enuncia que «la figura lógica puede figurar el mundo» (*Das logische Bild kann die Welt abbilden*)³, está haciendo mucho más que adoptar el modelo matematizador de la realidad de la tradición galileana. Si los filósofos naturales renacentistas promovieron la homogeneización del espacio cualitativo antiguo, transformando los movimientos en trayectorias, y las potencias en empujes, el pensamiento técnico que representa Wittgenstein, pretende sustituir la realidad física por la realidad lógica. Las cosas desaparecen, se esfuman como por encanto, y tan sólo queda la relación, la conexión (*Zusammenhang*) entre ellas. El mapa, el plano, el modelo informático son más reales que los edificios, que el asfalto, que las calles mismas. Los sucesos físicos efectivos no son más que casos de la realidad planificada. En esto consiste la esencia del nihilismo. Nietzsche, el primer gran pensador del nihilismo se dio cuenta de que la «muerte de Dios»⁴ significaba el fin del misterio, del destino que encadenaba a los hombres, y que había sido cantado en las grandes tragedias griegas. Dios representaba los valores tradicionales, que sumergen al hombre en su tierra de nacimiento, haciendo de sus ríos, de sus montes, e incluso de sus ciudades el ambiente en que debía desarrollarse su existencia, no como «medio en que», sino en tanto que elemento constitutivo de su esencia misma. A partir de esa situación originaria, concebida como una Arcadia de pasión y entusiasmo en el espíritu dionisiaco, o de razón alegre en el

apolíneo, el ser humano se empeña en la vía de la razón. Las implicaciones de este proceso se contemplan habitualmente desde la perspectiva optimista del progreso científico, e incluso histórico, si se concibe también, como hizo la Ilustración, como progreso de la libertad. Pero, la razón es ante todo el instrumento mediante el que el hombre busca alejarse de la realidad originaria en la que existe, del destino que le ata a repetir una y otra vez el mismo acontecimiento, representado en la tragedia. Cuando el artificio comienza a transformarse en una segunda naturaleza, más perfecta que la naturaleza misma, la humanidad ha iniciado el viaje hacia la muerte de Dios. Este *fatum* se concibe, entonces, como inevitable: al renunciar al destino de la repetición, el hombre se acoge a otro, al del progreso sin límite.

Ciertamente, ya Aristóteles pensaba que la *tekhnê* era, en cierto modo el perfeccionamiento de la *physis*: la necesidad de los procesos de la naturaleza era sustituida por otra forma de necesidad artificial, lingüística, a medida humana, puesto que, si el conocimiento no puede alcanzar el ser mismo, sí puede hacerlo, al menos, con el decir del ser. Pero, necesidad por necesidad, lo artificial no puede romper el vínculo con lo natural, de modo que el progreso científico tiene marcados ya unos límites, los del hacer humano. La función de la estructura lingüística no consiste en servir de modelo a las acciones (*praxis*) o a las obras (*ergon*), sino en ser capaz de expresar los actos (*energéia*) de una manera más perfecta (*entelechéia*) de como sucede en la existencia real. El artificio nunca sustituye, en Aristóteles, a lo natural, sólo presenta lingüísticamente lo que puede llegar a ser en una cadena causal distinta de la física, aunque tan necesaria como ésta.

Tal es la esencia de lo verosímil. Lo técnico, como lo concibe occidente a partir del pensamiento moderno, es, en cambio, superior a lo natural; es más, es un expediente obligado para superar lo que se considera radicales deficiencias de la naturaleza, con su impuesto de pobreza, miseria y muerte. La necesidad natural es, pues, sustituida por la obligación de progresar. Y el instrumento del progreso es la planificación. Por ello, Nietzsche anuncia, al mismo tiempo, la culminación del nihilismo, que ha conducido al pensamiento occidental a certificar la muerte de Dios, del destino, y el nacimiento de un nuevo nihilismo en el cual es el hombre liberado de la tierra el que puede crear nuevos valores. Este intento, de indudable grandeza metafísica, puede hoy, sin embargo, considerarse definitivamente malogrado. Nietzsche no podría ver hoy siquiera triunfo de los valores mediocres, sino tan sólo persistencia en la vía del abandono de lo natural, sin medir dónde se pondrán los límites. Su profético anuncio del advenimiento del superhombre no se ha cumplido, ante la profundización del nihilismo negativo.

La superación del nihilismo: ¿un retorno a lo común?

Recientemente se han hecho llamamientos a la recuperación de los espacios de lo común como alternativa al nihilismo⁵. Si las tendencias de la planificación urbana se orientan hacia la primacía de la circulación, de la homogeneización de los espacios, de la sustitución de las relaciones humanas por meros intercambios de información, habría que retornar al modelo que hacía de la ciudad un espacio lleno, cualitativamente distinguible, con lugares de encuentro y relación. Así, se reivindica un «espacio de

encuentro, una nueva definición del espacio común: el único espacio para una comunidad de diferentes es la tierra de nadie, sin apropiaciones, sin límites y sin reglas», y también «recuperar los 'símbolos' de una tierra que no puede poseerse: la iglesia, el municipio, la plaza (los lugares del morar y de la memoria)»⁶.

Este tipo de propuestas, ocultan, sin embargo, las profundas contradicciones inherentes a una insuficiente comprensión del pensamiento originario del que han sido tomadas. Se pretende «recuperar» un ambiente urbano, perdido cuando el mundo occidental moderno dio el salto hacia el individualismo, que separó definitivamente al hombre de sus construcciones sociales. Se trata de retornar hacia un espacio urbano que facilite las relaciones entre los individuos que lo habitan, pero, ya, a partir del supuesto de que es necesario el establecimiento de un nuevo «vínculo social», puesto que los ciudadanos han de conformar, ahora, una «comunidad de diferentes». Es la recuperación de un *viejo* espacio para una *nueva* socialización.

La inviabilidad de tal proyecto debería ser patente desde instancias meramente lógicas: el espacio de lo común (*koinós*) nace del paso de la potencia al acto de determinadas actividades humanas, que se encuentran ya implícitas en la naturaleza del hombre. El nacimiento de lo común público es consecuencia de una previa comunidad de naturaleza en los seres racionales, y de éstos con el resto de los seres naturales. Aun cuando, como todo acto, la comunidad es previa «por naturaleza» a los individuos, en su génesis productiva es posterior; la ciudad en cuanto producto del artificio humano ha de adaptarse a las condiciones

previas de los individuos. Si, ahora, se trata de fabricar una nueva ciudad al servicio de la interculturalidad y la interracialidad, habrá de hacerse, pues, desde esas bases, que, desde luego, no responden a la tradición del espacio común. La homogeneidad de la naturaleza humana (un mismo *logos*) se refleja en las concepciones del espacio griego; cuando, en cambio, se trata de producir un espacio desde la heterogeneidad, el fundamento ya no puede ser el mismo. De ahí que carezca de sentido reivindicar de nuevo los «lugares del morar», llenos de referencias tradicionales, ligados a la tierra y a la cultura del pueblo, mientras, al tiempo, se pretende que constituyan espacios «sin apropiaciones, sin límites y sin reglas». Hace ya cuatro siglos que la revolución copérnico-galileana situó a Occidente ante la alternativa excluyente entre un espacio lleno de lugares naturales, de cualificaciones culturales y vitales, y otro homogéneo, vacío, por cons-

truir. Y Europa, por obra de Descartes, se decidió por este último. Así, el pensador francés puede comparar su labor, precisamente, con la construcción de una ciudad⁷: nada de lo antiguo vale, las destartadas casas, o los incómodos caminos, por lo cual todo debe quedar arrasado a fin de que el todopoderoso intelecto humano fabrique un nuevo espacio a su imagen y semejanza, «sin reglas», y sin autoridad, como ahora se propugna.

Nada más lejos del antiguo espíritu —que supuestamente se reivindica— que buscaba adaptar el espacio urbano al ambiente natural, lleno, tanto de montes y ríos, de árboles y rocas, como de dioses y ninfas. Recuperar lo común significaría volver a construir los templos griegos que emergen de la roca sobre la que se alzan como si fueran el resultado de una acción telúrica desde las entrañas de la tierra, más que de la fría planificación racional. □

NOTAS:

¹ *Política*, VII, 1327 a.

² F. León Florido: *La sabiduría del cuerpo. El racionalismo y las pasiones*. La Productora de ed., Madrid, 1993, introducción.

³ *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2.19.

⁴ Lema que aparece por vez primera en *El Gay Saber*, libro III; ap. 125.

⁵ P. Barcellona: *Postmodernidad y comunidad*; ed. Trotta, Madrid 1992; pág. 103 y ss.

⁶ *Ibid.*, pág. 119.

⁷ *Discurso del método*, II.

LA CIUDAD ESCRITA

Fragmentos para una arqueología de la lectura urbana

Fernando R. de la Flor

La ciudad leída como un texto a través de los signos que en una incesante superposición aniquilan significados del pasado para instaurar los propios de su tiempo, ejerce constantemente una función de adoctrinamiento que forma al ciudadano. Las nuevas formas de sociabilidad dan lugar a un nuevo espacio urbano donde se desempeñan las funciones semánticas del plano civil y político a través de arquitecturas parlantes.

«Dondequiera que entremos, ¿no te habla en iglesias de Roma y Nápoles su destino, tranquilo? O se te graba, sublime, una inscripción como hace poco la lápida de Santa María Formosa. ¿Qué me quieren?»

Rainer María Rilke,
«Elegía» I de las de Duíno

«Inscribamos, sin decir palabra, la leyenda en grandes caracteres monumentales.»

Francis Ponge, *Signéponge*

43

UNA experiencia común para el habitante de la megápolis moderna impone a su sistema de percepción una travesía por escenarios y fragmentos de un orden que se da sólo bajo la forma de un espejismo, de un *mirage*, barroco por excelencia.

Un discurso —un texto fragmentario y roto, disperso por la urbe—, promete la reconstrucción final de un sentido en aras de un relato, de una mitología (no importa si personal o colectiva), de una leyenda, casi. La ciudad es el hip-

respacio del texto, un lugar privilegiado para la inserción de la señal lingüística.

El ojo registra en el espeso marco de una locación, el acaecer del innúmero desorden con que las cosas se manifiestan. En su aspecto más memorable, la visión hace presa en un mundo de presencias poblado de estatuas y monolitos, donde lo volumétrico ensaya su peculiar persuasión; los templos —no importa si lo son ahora del comercio— y los lugares públicos enfatizan las dimensiones, rompen con las

secuencias establecidas por las masas grises, sobre las que esa misma mirada resbala (hay arquitecturas del olvido, como las hay, en otro sentido para el recuerdo), creando así el hito, el *unicum*.

La ciudad se va reconstruyendo como itinerarios de una memoria activa —en realidad, se trata de un «teatro» de esa misma memoria, al modo de los construidos en el Renacimiento—. Memoria locativa, que opera por la selección y jerarquía de cuanto se nombra, se reconoce, se impone o llama finalmente sobre sí el fluido conexo (la doxa o líquido amniótico en que somos bañados), que es el espíritu de los habitantes, y de cuantos llegan también atraídos por las docenas de referencias que quedan inscritas en una historia progresivamente acumulativa.

44

Depósito, museo, yacimiento, son algunas de las metáforas que han servido tradicionalmente para situar al hombre en relación de significación con un entorno que se ofrece como texto; que es él mismo textura, marco para una legibilidad a la que todo parece abocado (y en la que también todo es *evocado*).

El dominio del texto

Junto al recorte inexpresso que el espacio nombrado de la urbe genera en los dominios de la memoria, la señal lingüística emerge, hace centellear su potente faro. La escritura viene así en auxilio de la selva urbana para caracterizarla, colonizándola: la letra es pentecostés de la materia viniendo a herirla de sentido, en un súbito cortacircuito. Ella es la que hace del territorio el vasto *folium* sobre el que su mensaje queda tatuado.

La escritura se hace así visible en el foro de la *urbs*: en las plazas donde se ensaya la sociabilidad agorática, pero también en los canales rápidos que encauzan las velocidades y ciernen las potencias comunicativas de todo orden. Allí siempre está presente un fragmento de grafito, proyectado sin distinción contra los muros arruinados de unas periferias que los poderes abandonan, o sobre la nobleza material de las construcciones ordenadas que forman la *city* de la urbe. La lengua, entonces, *marca*, y antes forja y acompaña el establecimiento de un *imperium*, de una civilidad que sin ella no puede aspirar a la existencia.

La ciudad resulta escrita por mano invisible, en un proceso incrementado, imparable. Cubrir con el signo que la representa a la cosa; evocarla cuando está ausente; marcar el orden confuso de lo establecido; he ahí las leyes internas que desenvuelven el tapiz de un discurso descentrado, polifónico, disperso.

Grafitas

Las calidades de esa, llamemósle con los antiguos, «escritura expuesta», «de aparato» o monumental, de esa lengua *tout court* pública —cuando no publicitaria—, son infinitas, sus posibilidades innúmeras, pues en su paranoia el discurso tiende a decir cuanto puede ser dicho (y en las formas diversas en que ese todo pueda ser dicho).

Pintadas, tatuadas, atarazeadas, logradas a *spray*, noblemente talladas, torpemente superpuestas, en infinitos sistemas, fijadas, incisas, aéreas, pasajeras de la arquitectura de la luz, del neón. Ellas se extienden en vertical y horizontal, aspiran a lo alto y vienen también

de lo bajo, caen del cielo o ascienden –aerostáticas– hacia él. Su proliferación misma produce un efecto en superficie perverso: las anula para el sentido. Es su existencia misma, lo que llamaríamos su vida independizada de la recepción de un vidente, aquello que constituye su destino, cumpliendo en ello la máxima central del sistema bajo el que ha nacido: que todo aquello que pueda ser dicho, deba entonces ser dicho. Y aún más, la letra ciudadana –lectura de nadie bajo tantos párpados (R.M. Rilke)–, tratará, en su forzamiento y su tensión extrema, más que de expresar lo inexpressable, de inexpressar lo expresable: la capital legible romana evoluciona en grafito, en caco-grafla, en trazo sin código posible. Decir, entonces, lo que no va a ser leído; lograr, también, la significancia para lo que es mero ruido visual.

El signo del signo

Trazadas sobre la piel de la ciudad, las escrituras no sólo son infinitas, sino que sirven a una infinita variedad de motivaciones, propiamente políticas algunas, otras fúnebres, rememorativas muchas, publicitarias (en sentido lato, lo son todas), en el ámbito de lo privado o moviéndose en el de lo público; escrituras apolo-géticas o denigratorias; textos que tienen la factura de lo conminatorio o que orientan los flujos, encauzándolos en ejes de transitabilidad, por donde lo masificado y totalitario se desplaza.

El texto jeroglífico y la criptografía desalientan, por su parte, una lectura urbana indiscriminada, por cuanto disuelven la idea de comunidad compacta (que otras escrituras, en otras posiciones alientan), y tienden a restablecer

una nueva ligadura basada en el pequeño grupo, quizá en el individuo sólo, al que apelan desde todas las posiciones pensables y con todo tipo de reclamos. Algunas graflas se dirigen a borrar y saturar de ruidos el espacio donde otras en su día se asentaron con voluntad inútil de durar y permanecer en la metamórfica epidermis de la ciudad. Otras, en estrategias más sutiles, manipulan imperceptiblemente el desarrollo sintáctico de una propuesta, o censuran y suprimen aquí y allá fragmentos lexemáticos con cuya operación el compuesto lingüístico se tiñe de valores distintos, en ocasiones contrapuestos. Graflas también, finalmente, que ciñen su existencia al desenvolvimiento viscoso –*Bubell letters*– de un trazo autorreferencial: aquí lo que significa es sólo la presencia, ese deseo expreso de superponer a la naturaleza de las cosas del mundo la espesa capa de su puesta en representación. El escenario, lo es de un yo quimérico, improbable; de un fantasma –Estado, Individuo– que en la ciudad (*Gothan city*) viene a hablar a otros fantasmas.

Epigráfico more

El crecimiento expansivo de la letra en la ciudad moderna, vela la verdad de un origen común compartido en la agrafía, de un mundo –antaño– silente a los ojos, no entrenado todavía en la sofisticada maquinaria de la lectura.

La ciudad del medievo no se hace legible a través de la escritura. Los paradigmas en que se mueve su «cultura» no son todavía de una exclusiva base textual. Conserva, eso sí, la ciudad medieval mediterránea, las huellas dácilas de las epigrafías clásicas, de las anti-

guas letras monumentales que signan el prestigio hablando de lo ciudadano en cuanto fundado: son los fragmentos del orden arcaico, que son leídos como monumentos de un tiempo arrasado pero todavía operante, pues la forma de lo escrito es la marca más explícita para una supervivencia de lo histórico. Esta conservación es, sin embargo, un mero depósito: se han perdido, incluso, las tradiciones técnico-productivas; han caído en desuso las fórmulas que hicieron posibles la existencia de una incisión triangular.

Fuera de ello, no existe en el espacio interno ni exterior del burgo una resonancia pública de la escritura: falta enteramente la élite de los comunicadores, y falta, sobre todo, la masa pasiva de lectores. El *homo typographicus* no ha sido, todavía, abortado, y hay entonces una ciudad locuaz, que aún pregona y canta —o reza y se desgarran en onomatopeyas y gritos salvajes, pronunciados en un dominio aéreo, inmaterial—. Es el tiempo de la voz, que se extiende infinitamente, colmatando el silencio con que se manifiesta una naturaleza rechazada a sus mismas puertas.

En este ámbito y dominio de una ciudad antigua que llega hasta las orillas de la Edad Moderna, sólo el espacio sagrado del *templum* se revela como un potente foco de exposición del mensaje ideológico, sirviéndose para ello, no sólo, como es notorio, del icono, sino patentemente de la escritura (de las *Escrituras*, del aura que exhalan).

Allí en ese *sacra* custodio del verbo; en ese espacio sobresaturado, hipercomunicativo, interrelacionado por códigos diversos, se ensaya lo que será el nuevo espacio ciudadano, el lugar alumbrado por las nuevas formas de

sociabilidad, que el nacimiento y expansión de las imprentas crean, a modo de nueva *grafosfera*.

Momentos

Pero antes de los antes, la ciudad clásica greco-romana invistió a la escritura pública de una complejidad artística.

La epigrafía de tipo solemne trabajó y desarrolló la geometría de la forma y estudió minuciosamente la perspectiva, en un sistema de ubicaciones que tienden sobre el hecho de la ciudad antigua el recorrido ideal de su memorabilidad futura.

La impaginación —que es «puesta en página»— de la configuración urbana, ocurrió entonces como hecho y una modulación sutil supo combinar los elementos de un paisaje, las piedras de un monumento y las inscripciones que lo daban a leer.

Legibilidad pura que se daba entonces en el seno de un espacio abierto y bajo las condiciones de una propia luz natural.

Nunca la letra ha vuelto a tener esa autonomía formal que condujo al producto epigráfico-monumental (así aparecen entonces unidos los dos conceptos) a la cima de las jerarquías, a una suerte de expresión ideal y representación modélica, de cómo el Estado, sus Instituciones y sus *clari uomini* se aprestan a tomar la palabra en el seno del ágora.

La epigrafía alto-medieval occidental estará privada de esa coherencia formal, y de esa autonomía y hegemonía normativa que manifiesta para siempre el modelo de la ciudad clásica.

La lengua de piedra

La inscripción ya sólo se vuelve a dar con riqueza, en esa restauración que el albor del XVI propone en toda Europa. Es hija inmediata de una valoración audaz de las funciones semánticas que en el plano civil y político desempeña el espacio urbano. El lenguaje gráfico-monumental tiene su emblema de entonces en la restauración de la capital epigráfica romana, la letra capital «*all'antica*», la capital de «aparato»: sutil operación simbólica que anuda al poder con la repetición, con el surplus de los módulos formales clásicos.

Operación de prestigio seguida en todas sus derivas, pues la letra crece en la losa fría de los sepulcros, pero su aventura se prolonga en ese campo de prestigio que es la «puesta en tipografía móvil», la existencia del *volumen*, la escritura libraria. El colofón, pieza oratoria y marca de propiedad y de temporalidad que se desea anexionar, pertenece en rigor a ambos dominios, viniéndolos a unir secretamente, pues la página de cierre y la lauda sepulcral se componen bajo una misma geometría.

La voluntad de los *aristoi* coagula expresa en la multiplicidad infinita de las grafías mostrativas. Llevar la letra a la ciudad es asentar los nuevos *fascēs*, los *lictōres* de una victoria al nuevo modo. Los vocabularios llevados hacia la monumentalidad, son la expresión totémica de una emergente constelación de valores que asocia a sabiendas humanismo, poder y milicia.

Los nuevos grupos dirigentes, ampliamente alfabetizados y convencidos del valor pleno y

complejo de la escritura, la difunden por el perímetro del espacio comunal en toda una teoría de *inscripciones*, que van desde la exhibición de sí que hace el edificio parlante –del hito pétreo en cuanto que habla en coloquio con la comunidad–, hasta una fijación indeleble de la nueva legislación consuetudinaria. Se trata de un soporte didascálico que forma al ciudadano, construyendo una gelstat del signo, en la que ha de vivir como hipnotizado, como un preso para siempre de la necesidad de sentido.

Lo inciso en la dúctil materia primigenia, se prepara así para ser respetado *in aeternis*.

La lectura voltaica

La ciudad más adelante es ya sólo el juego y suma de las tensiones que la vertebran; la autoconciencia de una fragmentariedad infinita, proliferante. Toda la escritura pública del XIX es política en ese directo sentido a que nos introduce el pasquín. Un grupo humano se alza y lleva su *totem* (hecho de la savia de la palabra y de las venas de la sintaxis) al centro mismo donde se consagra, se anuda y ata la relación tribal. Se escribe sobre todo para borrar la memoria de un poder que un día fue absoluto; se hace uso de un discurso para derrocar *el discurso*. La grafía monumental del «fin de siglo» por excelencia, se aplica, así, a una suerte de *damnatio memoriae*. Liquidar las huellas del pasado, construyendo las propias de un tiempo que camina hacia la misma suerte de evaporación.

La ciudad palimpsesto de voces, apenas pronunciadas y ya no oídas. La ciudad algarabía.

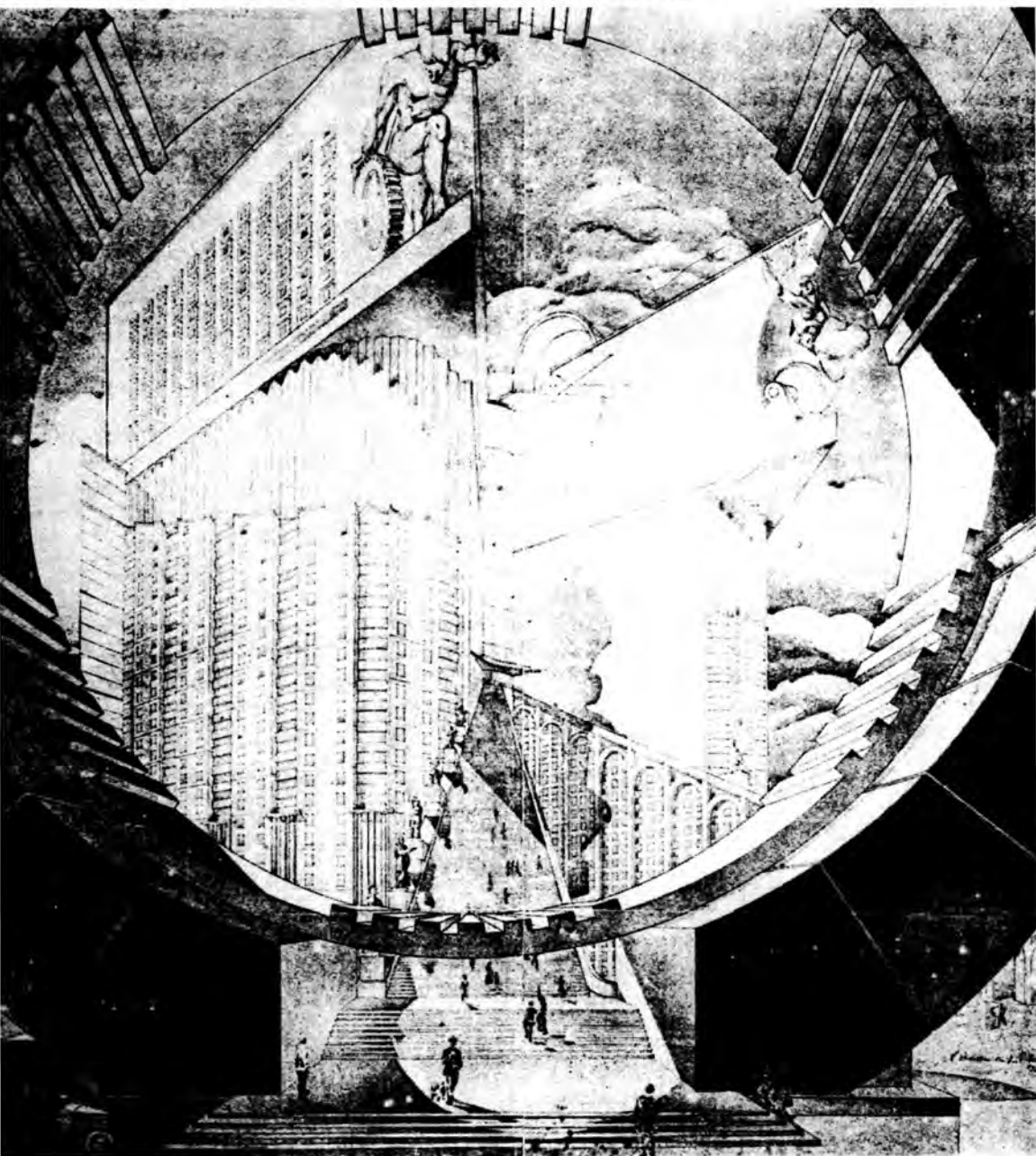
Todo en las escrituras monumentales de las ciudades de la posmodernidad es producto de ese *big bang* de la vieja matriz discursiva; implosión, pues, de la razón teológica y absolutista que garantizaba un significado para todo significante. La «galaxia» Gutenberg, como metáfora, es la expresión misma del proceso de individuación que lleva a la tipografía a erigirse en el ámbito en el que todo aparece bañado. Todos los individuos acceden a la escritura; todos los individuos son

lectores insomnes que discurren por paisajes de signos.

Lectura alucinada, lectura «voltaica», que de soporte en soporte, ha pasado finalmente al éter, a los letreros luminosos que vagan por el espacio, alumbrando un cielo ya nunca más vacío.

Cielo urbano del que finalmente hasta las estrellas han desaparecido, sustituidas por las letras del viejo alfabeto fenicio. □





Propuestas de nuevos espacios ciudadanos, lugares iluminados por las inexploradas formas de lo social, ensayos de códigos comunicativos para la construcción de una futura cosmogonía.



Transfiguración final, metástasis técnica planetaria vivida como espectáculo, juegos de la imaginación sin límite son ya denominados «arte» en general. Hoy lo «artístico» en términos de especie –y no como salvación individual– controla la práctica totalidad de las funciones.

GEOGRAFIA Y LENGUAJE DE LAS COSAS

La superficie y lo «invisible»

Giuseppe Dematteis

El lenguaje como la poética de Italo Calvino en las Ciudades Invisibles descubre a los geógrafos nuevas imágenes del planeta. El determinismo geográfico da lugar a descripciones subjetivas que indagan la estructura interna de la esencia de las cosas físicas.

PARA el estudioso y el apasionado de la geografía, la obra de Italo Calvino presenta múltiples motivos de interés. Trataré dentro de los límites de este ensayo, de profundizar en uno solo que me ha impactado particularmente relejendo en esta ocasión algunas obras del desaparecido escritor. Me ha parecido que podría escoger un nexo no del todo casual entre la importancia que el lenguaje de las cosas tiene en la poética de Calvino y el papel que, en otro nivel, éste puede representar hoy en la descripción geográfica.

51

Para establecer este paralelismo, recurriré a un artificio que no pretende ser una interpretación de la obra de Calvino, sino solamente una especie de paráfrasis de los problemas de la geografía humana contemporánea a través de los diálogos entre Kublai Kan y Marco Polo en las *Ciudades invisibles* y ciertas reflexiones de *Palomar*.

Cuando en los años cincuenta empecé a reflexionar sobre una pasión por «lo invisible» que me hizo volver a la infancia, tuve antes que nada que compartir la desilusión que durante ya varios decenios había sufrido una geografía que después de haber, en los siglos pasados, explorado y conquistado la Tierra, se encontraba ahora sin nada más que descubrir.

Como para el Kublai Kan en las *Ciudades invisibles* su victoria sobre el espacio terrestre se estaba convirtiendo en una derrota: el mundo que los geógrafos creían ya haber inventariado y descrito, reducido en algo ordenado y limitado, después de esta conquista se presentaba para ellos y para sus contemporáneos como «una destrucción sin fin ni forma»¹.

Así, desde hace ya casi un siglo, cada geógrafo digno de este nombre, renunciando a la ilusión de descubrir nuevas tierras, se esforzaba en ofrecer *nuevas imágenes del planeta*, de tierras que ya se conocían; había buscado *Ciudades invisibles* que tenían en común con aquellas de Marco

Polo de Calvino, la ansiedad de «discernir a través de las murallas y las torres destinadas a desmoronarse, la filigrana de un diseño tan sutil que escapaba de la mordedura de las termitas»².

El orden invisible de las ciudades

Este nuevo deseo de conquista, no tanto de tierra sino de la *estructura secreta* que la rige, es –tanto en la novela como en la historia de la geografía contemporánea– el principio de un largo error.

En ciertos momentos el mundo se presentaba como una serie de imágenes de caleidoscopio: una variación infinita de formas, pero todas derivadas de las combinaciones previsibles de un número finito de elementos.

Cuando «Kublai Kan estaba convencido de que las ciudades de Marco Polo se parecían, como si el paso de una a otra no implicase un viaje sino un cambio de elementos» le propuso: «De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades y tú verificarás si existen y si son como yo las he pensado»³. Pero el veneciano, que ha visto las ciudades viajando, le desilusiona: las ciudades inventadas sobre el papel con cálculo combinatorio, no tienen nombre ni lugar, «porque del número de ciudades imaginables hay que excluir aquellas en las cuales se suman elementos sin un hilo que los conecte, sin una norma interna, una perspectiva, un discurso»⁴.

52

Si los caminos de la inducción y de la casualidad no bastan, pensaron entonces los geógrafos, probemos a combinarlos con el potente medio de la deducción que nos permitirá transformar la Tierra de «lugar de la complicación superflua y de la aproximación confusa»⁵ en sistema riguroso de relaciones espaciales previsibles. Con eso pensaban hacer finalmente que la geografía alcanzase un estado prestigioso de «ciencia».

Tal fue la ilusión de la geografía teórico-cuantitativa, nacida hacia finales de los años cincuenta entre el Báltico, el mar del Norte, el lago Michigan y la costa del Pacífico. Similar es la ilusión de Kublai, a juzgar por lo que dice, cuando Marco le «describe un puente, piedra por piedra(...) –¿Porqué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco. Polo responde: –Sin piedra no hay arco»⁶.

Pero Kublai no entiende todavía. Prueba entonces a transformar el lenguaje concreto e imprevisible de las cosas que Marco le dibuja sobre el pavimento como relato de sus viajes, en el lenguaje abstracto del ajedrez. «Desentendiéndose de la variedad de las formas de los objetos definía el modo de disponer unos con respecto a los otros sobre el pavimento de mayólica. Pensó: “Si cada ciudad es como una partida de ajedrez, el día que llegue a conocer sus leyes poseeré finalmente mi imperio, aunque jamás consiga conocer todas las ciudades que contiene”»⁷.

«Al contemplar estos paisajes esenciales, Kublai reflexionaba sobre el orden invisible que rige las ciudades, sobre las reglas a que responde su manera de surgir y cobrar forma, de prosperar y

adaptarse a las estaciones y de marchitarse y caer en ruinas. A veces le parecía que estaba a punto de descubrir un sistema coherente y armonioso por debajo de las infinitas deformidades y desarmonías (...) En adelante Kublai Kan no tenía necesidad de enviar a Marco Polo a expediciones lejanas: Lo retenía jugando largas partidas de ajedrez»⁸.

Modelos espaciales y sistemas de poder

«El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego: pero ahora el porqué del juego era lo que se le escapaba. El fin de cada partida es una victoria o una pérdida: ¿pero de qué? ¿cuál era la verdadera baza? En el jaque mate, bajo el pie del rey destituido por la mano del vencedor, queda un cuadrado blanco o negro. A fuerza de descarnar sus conquistas para reducir las a la esencia, Kublai había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva, de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducía a una tesela de madera cepi-llada: la nada...»⁹.

Una vez más será Marco, el viajero, quien sacará al sedentario Kublai de la desesperación, haciendo resurgir la imprevisible variedad del mundo de los signos que se escondían en el aparente vacío de las teselas de la tabla de ajedrez (las vetas, los nudos, los poros de la madera). «La cantidad de cosas que se podían leer en un pedacito de madera liso y vacío abismaba a Kublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las jangadas que descienden los ríos, de los atracaderos, de las mujeres en las ventanas...»¹⁰.

Esta fue también la historia de la geografía humana de los años 60. El espacio geográfico, pensado tradicionalmente como una entidad real e identificado simplemente con la *métrica euclídea*, se convierte para los geógrafos teóricos analíticos en la ilusión de la tabla de ajedrez. También ellos creyeron poder descubrir las reglas objetivas del mundo real buscando relaciones espaciales entre cosas abstractas (polos, ejes, centralidades, gradientes etc.)

También ellos —o mejor dicho algunos de ellos— se dieron cuenta que después de estas reglas estaba la nada; que las presuntas leyes espaciales de los modelos geográficos no eran más que la proyección sobre la superficie terrestre de las leyes implícitas en la métrica de la tabla de ajedrez.

Se trató en fin de un bello ejemplo, no por cierto el único, de cambio del código de la representación respecto a la realidad. Pero, y este sea quizá el punto más importante en la geografía, esta confusión no ocurre por casualidad. La métrica euclídea, y con ella la geografía, era ya desde hacia algunos siglos uno de los fundamentos de la civilización occidental moderna: era eficaz, útil.

En los mapas geográficos se reproducía un orden que al mismo tiempo se producía en la realidad de las cosas. Pues tal orden parecía verdadero, natural, real, objetivo y, por tanto, también necesario y determinante. Y, en este aspecto «necesario y normativo» subyacía también y sobre todo un orden político social.

Reflexionando sobre la experiencia del *modelado espacial* —extendida en aquellos años de la geografía a la planificación territorial y a la urbanística— podríamos decir como en *Palomar* que «aquello que los modelos tratan de modelar es siempre un sistema de poder; (...) lo que cuenta verdaderamente es lo que ocurre a pesar de ellos: la forma que la sociedad va tomando lentamente, silenciosamente, anónimamente, en los hábitos, en el modo de pensar y de hacer, en la escala de valores»¹¹.

Del determinismo geográfico a la exploración de los signos de la superficie terrestre

Representar estas formas latentes de la sociedad —de las diversas sociedades— a través de las formas materiales de los territorios y de los paisajes terrestres se convierte, después de la experiencia teórico analítica, en uno de los caminos más fecundos de la geografía humana.

Nunca había sido este un recorrido tranquilo, y lineal. No es fácil pasar del exceso de constricciones del viejo determinismo geográfico a la incómoda libertad o, si queremos, a la redundancia de un mundo cuya superficie volvía a resplandecer por un centelleo inagotable de signos: aquello mismo que hacía pensar a Palomar desde la azotea: «ya tanta y tan rica y variada es la vista de la superficie que basta y sobra para saturar la mente de informaciones y de significados»¹². Existía el riesgo que le sucediera a uno lo que al visitante de Tamara, una de las ciudades invisibles donde «el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas», por lo que «como es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, que contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido»¹³.

Y aquí nacían las dudas: ¿había verdaderamente alguna cosa por descubrir en aquel laberinto de signos? La nueva exploración geográfica estaba todavía volcada en el descubrimiento del mundo externo o se despreocupaba de la exploración de nosotros mismos, de nuestros deseos, de nuestras angustias, traducidas en signos y en formas de la superficie terrestre: ¿sería algo parecido al test de las manchas utilizado por los psicólogos?

La descripción del mundo, ¿podría continuar siendo una actividad pública, capaz, por tanto, de expresar claramente proyectos colectivos? o ¿tendría que reducirse a la simple descripción de paisajes internos, individuales, privados?

Y todavía, ¿por qué para hablar de nosotros tenemos que hablar de la forma física de las cosas? Efectivamente, pensándolo bien, eso ha sido siempre objeto de la geografía, sólo que en principio no éramos muy conscientes, mientras hoy, que lo somos, no somos capaces de justificar este ciclo vicioso. Mejor dicho, a muchos eso les parece inútil, y con eso la geografía como ciencia del hombre. No obstante, Marco Polo que ha visitado Olivia nos introduce así su descripción: «Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen. Y sin embargo, entre la una y las otras hay una relación». Efectivamente, prosigue: «Si te describo Olivia, ciudad rica en productos y beneficios, para significar su pros-

peridad no puedo sino hablar de palacios de filigrana y cojines con flecos en los antepechos de los ajimeces; más allá de la reja de un patio, una girándula de surtidores riega un prado donde un pavo real blanco hace la rueda. Pero a través de estas palabras tú comprendes en seguida que Olivia está envuelta en una nube de hollín y de pringue que se pega a las paredes de las casas; que en el gentío de las calles los remolques, en sus maniobras, aplastan a los peatones contra los muros»¹⁴ y así continúa.

Es pues ambiguo el propio lenguaje de las cosas o, como concluye Marco: «La mentira no está en las palabras, está en las cosas»¹⁵.

Ambigüedad y contradicción del lenguaje de las cosas

Cuando describimos el mundo entre las cosas y el discurso hay pues una relación necesaria y al mismo tiempo ambigua. Es como si las contradicciones internas de las cosas se transfiriesen en los signos y en sus significados.

Pero entonces la tierra no es una simple reserva o repertorio de signos que podamos usar de manera totalmente arbitraria para hablar exclusivamente de nosotros. Si las descripciones geográficas hablan de nosotros, hablan también de la tierra y el mundo y viceversa. ¿Qué podemos decir, entonces, de estas entidades externas, de las que hasta hace poco nos conformábamos al considerar desconocidas?

Estamos en una encrucijada: por una parte hay una travesía que lleva a la última esencia de las cosas, al espíritu originario de los lugares etc. Todas son cosas que se parecen mucho al arco del puente sin piedras, o bien a Leandra, ciudad invisible animada por una eterna y fútil disputa entre Lares y Penates sobre quién de los dos representa la *esencia originaria de la ciudad*¹⁶.

El otro camino nada fácil, que se parece mucho al calviniano «precipitarse por la pendiente de las escaleras» citado por Sapegno, nos lleva a pensar que no es importante saber si el origen primero de la ambigüedad y de la contradicción se encierra en las cosas o en el hombre o en ambos. Para comprender la «mentira» que está en las cosas es suficiente darse cuenta de que todas las relaciones que los hombres tienen entre ellos pasan siempre y necesariamente a través de las cosas y son luego, por decirlo así, registradas, incisas sobre la superficie de la Tierra.

Por tanto, hablando de cosas nosotros describimos siempre paisajes humanos; hablamos, también sin quererlo, de relaciones entre hombres, es decir, entre entidades que se constituyen, por lo que sabemos, dentro de una red de cambios, de comunicaciones, de interacciones, que está hecha también de cosas materiales y en mutación continua.

Lo que describimos es en definitiva un nacer, un madurar y un morir. Por lo cual tenemos que afrontar el riesgo de no conseguir nada, esta vez, sin las tablillas de madera de arce, capaces con sus vetas de traernos las cosas a la superficie cambiante e inmensurable.

Hay en resumen, en el fondo de este itinerario, la conclusión amarga de Palomar o la duda que envuelve a Kublai y Marco en sus largos silencios («...la chamusquina de las vidas quemadas que forman una costra sobre la ciudad, la esponja hinchada de materia vital que no circula, el atasco de pasado, de presente y de futuro que bloquea las existencias calcificadas en la ilusión del movimiento: esto es lo que encontrabas al término del viaje») ¹⁷.

Pero quizás existe un modo de escapar a estos destinos. Si visitamos Fedora, una ciudad asociada al deseo, vemos dentro de esferas de vidrio conservadas «las formas que la ciudad hubiese podido adoptar» ¹⁸. De esa dice Marco Polo: «En el mapa del imperio, oh Gran Kan, deben encontrar su sitio tanto la gran Fedora de piedra como las pequeñas Fedoras de las esferas de vidrio. No porque todas sean igualmente reales, sino porque todas son sólo supuestas. La una encierra todo lo que se acepta como necesario cuando todavía no lo es; las otras, lo que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo» ¹⁹.

Hay pues un momento en el cual algo no es todavía necesario, aunque ya lo parece, y todo es todavía posible. Y la historia puede ser pensada, vista y construida como una sucesión de esos momentos.

Si es verdad lo que dice Marco, esto quiere decir que «el catálogo de las formas está agotado: hasta que cada forma no haya encontrado su ciudad, nuevas ciudades continuarán naciendo» ²⁰, uno de los modos de escapar de la necesidad y de la desesperación es buscando continuamente nuevas formas a las que puedan corresponder nuevas ciudades.

Esta es, a mi entender, la esencia de la imaginación geográfica: la capacidad de descubrir, en la gran confusión de signos que anima la superficie del Planeta, la forma de mundos que pueden nacer del fondo oscuro de la Tierra para ser propuestos, aceptados y luego realizados dentro de la red de interacciones humanas. La capacidad, y diría también el coraje, de sorprender así por un instante —que de otra manera se puede repetir continuamente, casi mágicamente— la fuerza latente del mundo que nosotros mismos habíamos creado un instante antes» ²¹.

Tal vez los mundos que deberíamos siempre descubrir y construir no los encontremos ya existentes en «lo invisible» pero ciertamente «lo invisible» nos ayuda a encontrarlos.

Por tanto, Marco debía viajar siempre si quería describir ciudades invisibles que, como «los sueños, están construidas de deseos y de temores» ²², y por eso «tenían esta virtud: que se podía dar vueltas con el pensamiento entre ellas, perderse, detenerse a tomar el fresco o escapar corriendo» ²³.

«Lo invisible» entonces se convierte en rotura de los límites puestos a las cosas que nos rodean, o más realísticamente, en rotura de las constricciones que creábamos continuamente en torno a las imágenes, los modelos de las cosas (cuando «el modelo se convierte en una especie de fortaleza cuyas tupidas murallas esconden lo que hay fuera» ²⁴).

«Lo invisible» nos sugiere una fuga a un mundo más allá de nuestro horizonte limitado: una fluidificación de las constricciones espaciales y, por tanto, de las formas mismas; una transforma-

ción continua. Así habla directamente a la imaginación geográfica, la cual sabe utilizar la forma necesaria de las cosas para ir más allá de ellas y de su propia maravilla.

«También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para mantener a pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya. O la pregunta que te hace obligándote a responder, como Tebas por boca de la esfinge»²⁵. ©

NOTAS:

* Con «lo invisible» se traduce la palabra *l'altrove*, cuya traducción literal es, *el otro lugar, la otra parte o lo demás*, pero que aquí se refiere a «lo invisible» de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino.

¹ Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela Bolsillo, 1994. p. 21

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.* p. 57.

⁵ *Palomar*. Einaudi, Torino 1983, p. 47.

⁶ *Las ciudades invisibles*, p. 96.

⁷ *Ibid.* pp. 131-132.

⁸ *Ibid.* p. 132.

⁹ *Ibid.* p. 132.

¹⁰ *Ibid.* p. 140.

¹¹ *Palomar*, cit., pp. 112-113.

¹² *Ibid.* p. 57.

¹³ *Las ciudades invisibles*. pp. 28-29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

²⁰ *Ibid.*, p. 148.

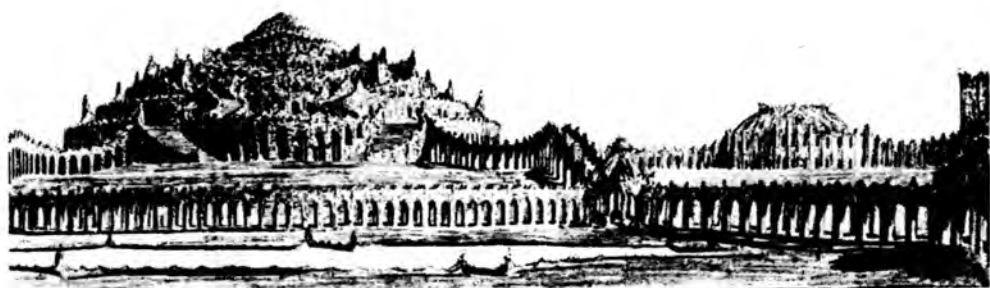
²¹ Ho argomentato queste tesi in «Nella testa di Giano. Riflessioni sulla geografia poetica», *Riv. Urbanistica*, 82 (feb. 1986), a cui rinvio per una trattazione più approfondita del tema.

²² *Las ciudades invisibles*. p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 113.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.



Evadirse de la civilización técnica uniforme.
Reencuentros de la mirada nostálgica con una arquitectura geomórfica (edificios montaña).
Proyectos, visiones de un posible equilibrio entre las dos naturalezas.

EL HOMBRE Y LA TIERRA*

Eric Dardel

Cuando la mirada occidental somete la tierra a un conocimiento técnico y científico a través de modelos de representación objetivos, la existencia —en libertad de espíritu— busca su íntima relación de identificación, complicidad y evasión en la tierra.

ES difícil imaginar en nuestra época una relación distinta del hombre con la Tierra que no sea la del conocimiento objetivo propuesto por la geografía científica. Esta voluntad de promover un orden espacial y visual del mundo responde a la tendencia general del pensamiento occidental en la época moderna. Visualización del mundo a través de una imagen universal, representación con la que el hombre sitúa el mundo ante él para dominarlo mejor. Tal como ha mostrado Heidegger en sus *Holzwege*1, esta objetivación del mundo, a partir del Renacimiento y sobre todo después de Descartes, tiene su origen en el momento en que *el hombre asume plenamente su subjetividad, en el sentido de que acepta, como único fundamento de la verdad, la certeza interior del yo*; a diferencia del hombre antiguo, para el cual el mundo se desvelaba por sí mismo, y vivía, por así decirlo, bajo la mirada de las cosas de su entorno, viendo, en esa «aparición», la determinación de su destino. A diferencia también del hombre medieval que sometía su pensamiento a la autoridad de una verdad revelada, transmitida por la doctrina cristiana, el hombre de la época moderna se cree y se quiere señor soberano de la verdad, no admite otra garantía que la que pueda darse a sí mismo, siendo esta libertad en la que basa todo fundamento y toda razón. Armado de sus cálculos y medidas, se lanza al ataque de todo lo que existe, poniendo él todas las cosas que tiene ante él bajo las órdenes y al servicio de causa.

Objetividad

Es, pues, inevitable y saludable que la geografía prosiga su tarea de trazar, por medio de inventarios, de mapas precisos y densas estadísticas, la imagen más exacta y completa de la Tierra. Pero es bueno que recordemos que la objetividad no es por sí misma una garantía de verdad absoluta a la que hay que abandonarse sin reservas. Una visión puramente científica del mundo podría muy bien significar, como nos lo recuerda Paul Ricoeur², una tentación de abdicar, «un vértigo de la objetividad», un «refugio cuando estoy cansado de luchar y cuando la audacia y el peligro de ser libre me pesan». Es para nosotros una obligación moral y un deber de probidad

intelectual recordar que *el hombre moderno extrae su objetividad de su propia subjetividad*, que es, en última instancia, su libertad espiritual la que se constituye en juez de la verdad, y que él no puede, sin renunciar a su humanidad, alienar su soberanía. «Este ser de razón que es el hombre en el Siglo de las Luces, dice Heidegger, no es menos sujeto que el hombre entendido como nación, que quiere ser pueblo, que se impone la disciplina de la raza y se apropia, a fin de cuentas, de la Tierra para dominarla». En el momento en que esta raza de hombres que reducen el espacio a un objeto, la Tierra a materia prima o a fuente de energía industrial, que dispone de todo, incluso de la vida humana, de forma soberana, se propaga por todas partes, es necesario admitir que el resorte secreto que erige el hombre de hoy en día sobre su propia libertad no difiere esencialmente de una *voluntad de poder*, cargada de toda la fuerza de su poder-ser y muy permeable a la pasión. Si olvidamos, incluso, el uso, a veces inquietante, que actualmente hace que el hombre dé su soberanía absoluta en el plano general, reforzando sin cesar «muy objetivamente» su poder de destrucción, aniquilando «científicamente» vidas humanas en la guerra o en campos de concentración, hechos incontestables alegados en el propio ámbito de la geografía serían suficientes para animarnos a una mayor prudencia y modestia cuando exaltamos nuestra visión puramente objetiva del mundo. Si se quiere, por ejemplo, prestar atención a las objetivas advertencias de Josue de Castro, en su *Geografía del hambre*, o de Willian Vogt, en *La fain du monde*, vemos que habría mucho que decir sobre la forma en la que el hombre dispone de la Tierra como señor absoluto, provocando aquí y allá erosión de suelos, o regímenes de carencia de alimentos próximos al hambre.

60

Convendría también recordar que en el mismo momento en que Occidente se las ingenia para someter a toda la Tierra bajo su poder, por medio de la ciencia y de la industria, o «desnaturaliza» la realidad geográfica en los espacios urbanos haciendo tabla rasa de cualquier diferenciación territorial bajo una *civilización material uniforme*, vemos multiplicarse los medios que el hombre crea para evadirse de este *mundo artificial* y descubrir un contacto más directo y natural con la geografía: turismo, vacaciones, acampadas, montañismo, albergues de juventud...

Experiencia

La experiencia geográfica se hace, a menudo, dando la espalda a la indiferencia y al desarraigo de la geografía de los sabios, sin caer por ello en el absurdo. Se realiza en una intimidad con la Tierra que puede quedar en secreto. Inexpresada e inexpresable es la «geografía» del campesino, del montañero o del marino. Reprimida en el silencio por timidez y por pudor y, sin embargo, tan viva y tan fuerte que los lazos con la tierra, la montaña o el mar van a menudo mucho más allá de los afectos humanos. En su conducta y en su vida cotidiana, en una lacónica sabiduría cargada de experiencias, el hombre manifiesta que cree en la Tierra, que se fía de ella, que cuenta absolutamente con ella. Ahí, en su horizonte concreto, con una adherencia casi corporal, asegura su equilibrio, su norma, su reposo. La Tierra es eso que no se discute, sin la cual todo se derrumba. Contra el invasor napoleónico, los campesinos rusos defendían sus tierras quemando cosechas y

aldeas, y los españoles se aferraban a las suyas hasta la muerte. La Tierra, por la que se vive y por la que se muere, sin duda se parece poco a aquella de un saber fríamente desinteresado; es el interés por excelencia. La Tierra es la opción de la historia; codicia del espacio extranjero o expansión territorial para unos, defensa del suelo nacional para otros. El mar es un dominio por el que se lucha; griegos contra fenicios, portugueses contra árabes, ingleses contra franceses. El cielo, convertido a su vez en campo de batalla o en vía de comunicación, provoca ardientes enfrentamientos. La Tierra, como extensión planetaria, entra a formar parte ahora de la concepción humana desde que las guerras se hacen a escala del globo, desde que se trazan planes para organizar los pueblos y las economías alrededor de un océano, de un continente entero o a las dimensiones del planeta.

Complicidad

Ante todo, el hombre está de acuerdo con la Tierra. En algunos casos bajo la forma de oculta *complicidad*. En el extremo occidental de Bretaña, donde las enormes y furiosas olas golpean las rocas y lanzan los navíos a la costa, Michelet señala en su *Tableau de la France*³: «La naturaleza es atroz, el hombre es atroz y parecen entenderse. Cuando el mar les lanza una pobre nave, hombres, mujeres y niños corren a la costa y caen sobre la presa». Complicidad reconocida en tiempos pasados por privilegios feudales lucrativos, «droit de brits»⁴ en Bretaña, «droit de verech»⁵ en Normandía. Con frecuencia este pacto con la Tierra es el acuerdo del campesino con la subida de la savia o con el «tiempo», la del marino con el viento y con las corrientes, pero a estos y a aquellos les es dado poder expresar esta relación profunda. La Tierra es «el país», la experiencia primera e inolvidable, la mirada maravillada del niño que descubre el conocimiento de un mundo mucho más amplio. Cantando las «nieblas móviles y las ligeras nubes» de su Flan-des natal, Emilio Verhaeren escribía:

*Mon pays tout entier vit et pense en mon corps
Il absorbe ma force en sa force profonde,
Pour que je sente mieux à travers lui le monde
Et célèbre la Terre avec un chant plus fort.*⁶

La geografía exige de algunos toda su dedicación y todo su esfuerzo, y es así como se realizan y se comprenden. Para otros, el país son trazos y matices, pero también caminos, casas: el presente. Son los árboles cargados de años, las tumbas: el pasado. Son las tierras para sembrar, los campos que hay que cosechar, los proyectos: el futuro. En una palabra, una continuidad, una fidelidad, un equilibrio en el tumultuoso mar de la vida.

Libertad

La geografía presupone y consagra la *libertad*. El hombre, al elegir su geografía, expresa a menudo lo más profundo de sí mismo. «Cada alma, decía Amiel, tiene su clima». El del poeta Hölder-

lin es el Mediterráneo y sus islas llenas de sol, que él ni siquiera conoció. Chateaubriand amaba el mar, pero la montaña, cuya desmesura le anonadaba, le «parece la estancia de la desolación y del dolor». El simbolismo de Novalis se mueve en el mundo de la Noche, donde el alma siente cómo se funden las separaciones que la hieren y encuentra la esperanza y la paz. En cuanto a Baudelaire, Sartre estima que había «delimitado cuidadosamente la geografía de su existencia decidiendo arrastrar sus miserias por una gran ciudad, rechazando cualquier exilio real para realizar más fácilmente, desde su habitación, sus evasiones imaginarias»⁷. Esta geografía que rechaza también cualquier geografía, cualquier descubrimiento de nuevos horizontes, parece, a veces, oscilar entre la nostalgia de otra vida y el espacio desapacible y glacial en el que se condena a llevar días sin alegría.

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux...
C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs...*⁸

Evasión

La geografía es a menudo evasión en el sentido de una huida hacia delante. ¡Cuántos viajeros ilustres desde Chateaubriand hasta Montherlant, no han hecho sino pasear a través de la Tierra su aburrimiento y su inquietud con la esperanza de renovar sus agotadas energías, de recuperar ese primer asombro, esa ingenuidad de la mirada que han perdido! Búsqueda demasiado artificial que queda distante y sin beneficio. La superioridad que se atribuye al hombre moderno sobre el mundo que le rodea aparece como un obstáculo insalvable para lograr una armonía sincera con el bosque, el mar o la montaña. Al multiplicar los puntos de vista sobre la Tierra, el hombre no gana, al parecer, más que un saber pretencioso. «Se cree ganar, escribe Montherlant, porque se gana en extensión y se pierde en profundidad y se regresa hinchado de una ciencia falsa que resulta peor que la ignorancia, por pretenciosa». ¡Cuántas veces el viaje no es para el hombre más que un medio de abandonar a través de lo falso, de la «diversión», lo serio de su propia existencia y las exigencias de su libertad!

Conocimiento y existencia

Uno de los dramas del mundo contemporáneo es que la Tierra haya sido sencillamente «desnaturalizada», que el nombre no pueda «verla» más que a través de sus *medidas* y sus *cálculos*, en lugar de dejar que por sí misma sea capaz de desvelarle su escritura sobria y viva. Nuestra civilización y una ciencia que a menudo ha caído en la vulgaridad, han multiplicado el número de seres privados por completo de la fortaleza provinciana de la sabiduría prudente y tenaz que proporciona el contacto diario de la llanura, con las colinas o con el oleaje, del ritmo natural de la vida en medio de las cosas.

Las doctrinas contemporáneas de la desesperación y del absurdo, que contrastan con el extraordinario conocimiento técnico y científico del hombre moderno, tienen mucho que ver con el desencanto de nuestro universo, banalizado por un saber que nivela los relieves, aplasta las diferencias y apaga los colores. Nadie se atrevería a dudar de que hay en nuestra época una búsqueda, a menudo ferviente, con un nuevo frescor en la mirada, al ver *el arte contemporáneo* que recurre a *la sensación pura*, para captar y transmitir su embeleso ante la vida, sin preocuparse del sentido, de la relación lógica con el mundo común y corriente. La pintura se abandona a la materialidad viva tomada al nivel de la emoción; la música y la poesía, a la musicalidad pura: juego espontáneo de líneas, de color y de sonidos.

En el propio seno del universo científico, existe un malestar que proviene de la oscilación sincera del pensamiento entre dos órdenes del mundo; *el de la realidad concreta pero local y momentánea*, y *el de lo real abstracto y universal, separados ambos por el método científico*. ¿A qué nivel de la realidad las aguas marinas son verdaderamente «reales»? ¿Es al nivel del fenómeno, donde su transparencia, sus reflejos, sus ondulaciones actúan sobre nuestros sentidos y nuestra imaginación? ¿O bien al nivel del esquema que surge del análisis físico-químico? ¿Es a la onda que nosotros «vemos» o a la molécula, al átomo que nosotros «concebimos», al que debemos atribuir el valor esencial? La ciencia no observa la realidad de las cosas, sino su «posibilidad»; no analiza su particularidad «histórica», sino su conexión «legal»; no observa su «naturaleza», sino su composición. La geografía, por su posición científica, no puede dejar de sentirse desgarrada entre el *conocimiento y la existencia*. Separándose de la ciencia, se perdería en la confusión y en el parloteo, abandonándose a ella sin reservas, se expondrá a lo que Jaspers llama «una nueva visión mítica», olvidando que *la actitud científica objetiva entra en una comprensión total del mundo que no puede dejar de ser también moral, estética y espiritual*. El frío desapego cósmico del espectador no concuerda con lo finito y con el desprecio del hombre en su existencia condicionada por la exigencia concreta de su estancia en la tierra.

Resistiéndonos a este talante de seriedad que, en nombre de una razón demasiado rígida e imperiosa, entorpece nuestra libertad espiritual, tenemos que salvaguardar, por medio de la poesía o, simplemente con un *pensamiento libre* de prejuicios, la fuente donde se fortalece sin cesar nuestro conocimiento del mundo exterior. La vida se encarga, a pesar de todas nuestras barreras espirituales y de todas las precauciones de un positivismo miope, de devolver a los espacios terrestres su frescura y su gloria, por poco que aceptemos, todavía, recibirlos como un don. El poeta Stefan Georg ha cantado esta juventud del horizonte terrestre desvelado al asombro del hombre:

*Par quels charmes ont souri ces matins de la Terre
Tels qu'à leur premier chant? Chant d'une âme étonnée
De mondes rajeunis et que porte le vent
Le vieux profil des monts a changé de visage
Comme aux vergers de l'enfance on voit flotter des fleurs
La nature frémit du frisson de la Grace...⁹*

©

NOTAS:

* Capítulo final de *L'homme et la terre* de E. Dardel. París PUF. 1952. Traducido al castellano por Carmen Gavira y Ángeles Navarro Guzmán.

¹ «Die Zeit des Weltbildes», en *Holzwege*, pp. 82 y sg.

² *Philosophie de la volonté*, p. 326.

³ En 1833 apareció la edición original del famoso *Tableau*. Michelet cita esta confesión elocuente del vizconde de León a propósito de un arrecife: «Yo tenía allí una piedra más preciosa que las que adornan la corona de los reyes». (Ed. I. Report. París 1934, p. 12, n. 1).

⁴ N. del T. Derecho sobre el precio. Derecho que el señor del puerto de mar tenía sobre las naves que naufragaban en sus costas.

⁵ N. del T. No se ha encontrado equivalente en castellano. Se refiere al derecho que tenían a recoger las algas en la costa para utilizarlas especialmente como abono.

⁶ Mi país vive y piensa en mi cuerpo entero
Absorbe mi fuerza en su profunda fuerza
Para que sienta mejor el mundo a través de él
y celebre a la Tierra con un canto profundo.

⁷ Baudelaire. París, 1937. p. 222.

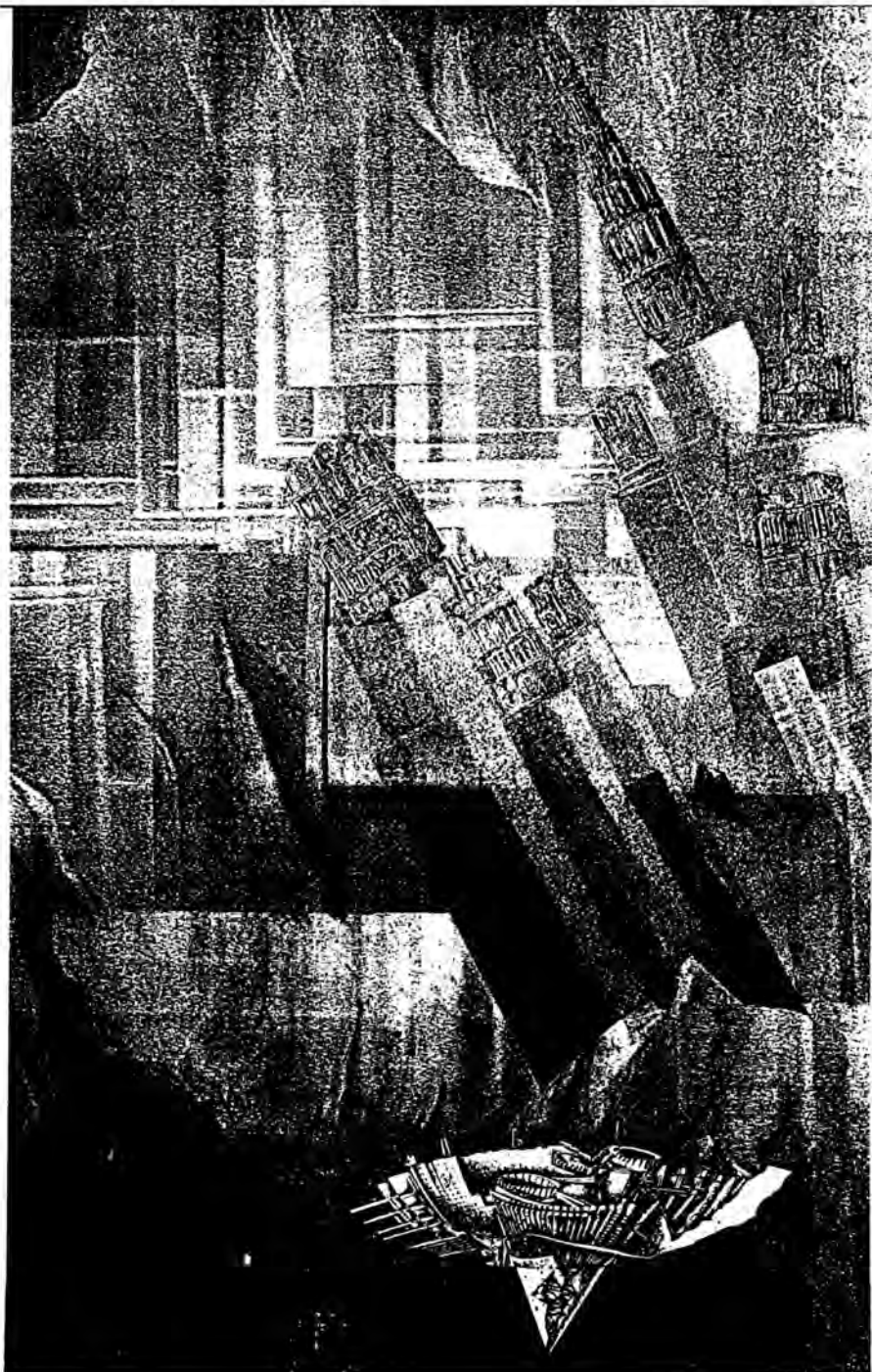
⁸ He vivido mucho tiempo bajo amplios pórticos
que los solés marinos tenían con mil fuegos...
Allí pasé los días en voluptuosa calma,
En medio del azul de las olas, del esplendor...

⁹ ¿Por qué sortilegio han sonreído las mañanas de la Tierra
con su primer cántico? Canto de un alma conmovida
de mundos que reverdecen y que el viento lleva
El antiguo perfil de los montes ha cambiado de rostro
Las flores se agitan como en los jardines de la infancia
La naturaleza se estremece al paso de la Gracia...

TOSHIMIRO HAMANO, 1993



RESEÑAS DE LO PUBLICADO



Kiko Mozuma «Tokyo después de la catástrofe».

Rascacielos y conflictos sociales, heterogeneidad de instintos urbanos y eclecticismos de confusas e inciertas geometrías, se suceden como caleidoscopios herméticos donde albergar las automatizadas ambiciones del nómada flemático.

LA TENDENCIA DE LOS NOVENTA

Dentro de los responsables de la «tendencia» milanesa que tan impetuosamente irrumpiera en la polémica teórica de la arquitectura a fines de los sesenta y durante los setenta, Aldo Rossi, si bien figura líder, no estaba solo. En el ámbito del Politécnico de Milán, sus ideas emergían de una actividad colectiva bastante homogénea, en la que convergían las enseñanzas «historicistas» de Rogers y una cultura de izquierdas. En ese colectivo descollaban dos «compañeros», Giorgio Grassi y Antonio Monestiroli, quienes poco a poco afianzaron sus posturas individuales y sus prácticas disciplinares. El primero, merced a no pocos esfuerzos de sus amigos españoles —Tarragó, Martí, Linazaroso— llegó a ser traducido (en sus libros relevantes, *La construcción lógica de la arquitectura* y *El oficio del arquitecto*) y es bastante conocido en el ámbito hispanoamericano. El segundo, en cambio, alcanzó su difusión en español a través de la edición del libro que comentamos sólo muy recientemente, también merced a la diligencia «militante» del catalán Carlos Martí. El libro, que tiene cuatro ensayos («Realidad e historia de la arquitectura», «Las formas de la residencia», «La ciudad como aventura del conocimiento» y «Arquitectura, naturaleza e historia») se editó en Italia en 1977 y 1979, con el agregado del cuarto ensayo en 1983. Pertenece, por tanto, al

momento fundacional del pensamiento de la «tendencia» y se identifica con algunas de sus «ortodoxias»: el interés por la historia en tanto depósito de tipos, las poéticas de la imitación, la necesidad de deducir una arquitectura correcta como pura consecuencia del trabajo analítico, etcétera.

Monestiroli es arquitecto de proyectos, con una práctica dilatada y siempre restringida a una cuidadosa rigurosidad teórica. Algunas de sus pocas construcciones las hizo junto con Grassi. Es Profesor de Proyectos y Director, desde hace varios años, del Departamento de Proyección del Politécnico, el «corazón» referente a la actividad compositiva, la reflexión sobre la ciudad y la investigación histórica.

Su texto es coetáneo y homogéneo respecto de las obras conocidas y «canónicas» de Rossi (*La arquitectura de la ciudad*) y Grassi (*La construcción...*), aunque creo que, siendo coherente con aquellas ideas, resulta un tratado más cercano al problema del proyecto contemporáneo, no tanto por su recorrida crítica del pensamiento y trabajo proyectual de Loos, Mies, Schumacher, Wolf, Tessenow, Hilbersheimer y Le Corbusier —el «Panteón e los héroes» de la «Tendencia»— sino por la intención de encontrar en el proyecto moderno una presencia dentro del «hilo» de la Histo-

ria que la conecta con la tradición iluminista, sobre todo en función de mantener el «principio de la analogía», que no siendo un instrumento mimético mecanicista persiste, en la Modernidad, en la idea de Imitación como Construcción Intelectual.

Esa modernidad de «tendencia» —que reivindicada todavía en los noventa tiene el valor de una crítica política a la «levedad» postmoderna— puede así, ser deducida de unas experiencias que, como las de Loudon, Patte o Schinkel, prefiguran los desarrollos de la clasicidad moderna, en tanto voluntad de fundar la racionalidad.

«Cualquier proyecto de arquitectura se desarrolla sobre una experiencia que es la experiencia ya histórica, ya actual del tema en cuestión», dice Monestiroli, fijando el sentido preferentemente histórico de la proyectualidad: «El tema de la arquitectura es fruto de una ocasión histórica; de un estado de necesidad histórico». Apoyarse en la Historia será así, un venero de experiencia para la operación proyectual, además de un control, pero también deberá recurrirse a la interpretación de la naturaleza, de lo ambiental, como una fuente de imitación: «La belleza existe ya en la Naturaleza, pero no es evidente», sostendrá, parafraseando a Winckelmann.

Però por otra parte, y atendiendo a una mentalidad de «izquierdas», que Monestiroli puede

sostener más explícitamente que sus compañeros de «tendencia», se sitúa el sentido sustancial de lo tipológico como una cuestión de identidad con lo colectivo: «La relación estrecha entre el proyecto y el tema de la arquitectura, y a través de esto, entre el proyecto y la colectividad, hace que el proyecto adquiera su sentido más comprensivo cuando es determinado explícitamente por una voluntad colectiva, cuando se manifiesta la voluntad de definición de la colectividad de la ciudad sobre sí misma y su arquitectura».

La voluntad de coherencia de teoría, práctica proyectual y encuadramiento político —que también pudo advertirse en los escritos tempranos de Grassi— queda expuesta en la selección de referentes teóricos de este libro: desde Hégel y Luckács, hasta Adorno y Vittorini. El rigor —y sobre todo, su vigencia contemporánea que es lo que viene a poner en debate la edición de 1993 de este libro— se manifiesta, pues, como un programa intelectual: «Construcción de un lenguaje como momento en la construcción de un estilo. Entre el lenguaje y el estilo hay la distancia que pasa de los hechos privados a la cosa pública». (R. F.)

■ ANTONIO MONESTIROLI: *La arquitectura de la realidad*. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1993. ■

FASCINADOS POR LA CONTRADICCIÓN

José Laborda Yneva

Desde sus inicios, la colección «Akal arquitectura» parece querer destinarse a profundizar en cuestiones que atañen a la teoría y la crítica de la arquitectura desde un enfoque indirecto que le permite, a través de las traducciones de textos extranjeros, difundir aquí una doctrina que de otra forma tal vez pasase inadvertida para muchos. Son ensayos singulares —como lo es éste de Vidler— que nos ofrecen la posibilidad de avanzar en esos aspectos del conocimiento, pero que a la vez sirven de denuncia tácita de la precaria producción crítica de nuestro país. Cabe, sin embargo, aprovechar esta oportunidad y conocer nuevas reflexiones sobre la trayectoria de alguien tan inquietante y tan esencial para comprender nuestra actual concepción de la arquitectura como Claude-Nicolás Ledoux. Sobre todo ahora, cuando esta misma editorial acaba de publicar una primera traducción española en gran formato de su tratado *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, de 1804.

La arquitectura de Ledoux se ha visto siempre sumida en la controversia. Su concepto de la forma y de la composición de elementos ha sido con frecuencia contemplado como una distorsión visionaria del clasicismo que, pese a la utilización de cánones, introduce en sus

propuestas una expresión singular, que muchas veces puede interpretarse como una concesión geométrica, lejos de la sutil proporción de la arquitectura clásica. Sin embargo, ese carácter anómalo que separa a su arquitectura de los cauces canónicos fue precisamente la razón de que en las primeras décadas de nuestro siglo fuera rescatado su mensaje como el de un iluminado precursor de lo abstracto. Fue Kauffman quien primero se atrevió a relacionar su sentido de la composición con la arquitectura de Le Corbusier y, desde entonces, cuantos intentos se han dado de encontrar las raíces históricas del movimiento moderno, insisten en considerar a Ledoux como uno de los orígenes de la arquitectura contemporánea.

Pero esa controversia presenta todavía nuevas facetas si se considera que su arquitectura, rescatada con entusiasmo por las vanguardias sumergidas en la abstracción, fue a la vez objeto de la atención fascinada de la arquitectura nacionalsocialista, cuyo régimen combatió con dureza cuanto significó modernidad. Y es que Ledoux fue ante todo un arquitecto cuyas obras deseaban ser la imagen representativa del poder del Estado; y su arquitectura, inmersa en el último absolutismo del setecientos francés, poseyó la fuerza monumental que convenía a Luis XVI, la capacidad de abstracción formal

que fascinó a los modernos y, tal vez, el sentido de exaltación racial que deseaba el Tercer Reich. Un programa evidentemente satisfactorio para cualquier arquitecto que, en un contexto anómalo y distinto, cabría incrementar con el insensato culto que el postmodernismo ha otorgado a su arquitectura en los últimos tiempos.

Pero, al margen de las tendencias que hayan pretendido adueñarse de la creatividad de Ledoux, tal vez sea el momento de reintegrar su obra a su auténtico contexto, lejos de interpretaciones interesadas. Es preciso devolver al arquitecto a su época final del siglo XVIII, con sus intenciones de entonces, y reconocer en él un paradigma del iluminismo, que consiguió alcanzar una posición ideológica tal que pudo situarse en un plano de igualdad con quienes dominaban otros aspectos del pensamiento de su tiempo. En ese sentido, el texto de Vidler nos conduce a través de la obra de Ledoux y paso a paso nos aclara las intenciones del arquitecto a través del estudio de las circunstancias de sus edificios. Un inteligente recorrido que nos permite comprobar el

extraordinario componente utópico de sus propuestas, fiel en todo caso a una arquitectura deliberadamente teatral, fascinante conjunción entre lo abstracto y lo geométrico, que hunde sus raíces en el más genuino espíritu de la Ilustración. Se trata sobre todo de la búsqueda de lo sublime como razón principal del criterio estético, relegando muchas veces la belleza a un ámbito conceptual clásico y estático, sobreentendido, fácilmente alcanzable mediante la simetría, el equilibrio y la proporción. Un deseo de lograr el cénit de la gloria a través de una arquitectura de violentos contrastes de luz y sombra, escenográficos, grandiosos en escala, primarios, desnudos, con la voluntad de pertenecer a su tiempo, pero a la vez con la sospecha de trascendencia —de la que Ledoux nunca dudó— que el paso del tiempo se encargaría de confirmar después, como una muestra casi irreal del genio a través de la arquitectura.

■ ANTHONY VIDLER: *Ledoux*. Akal Arquitectura, Madrid, 1994. ■

UNA CUESTION DE ESCALA Y PERSPECTIVA

José Luis Sanz Botey

Este es un ensayo modelo dentro del campo de la arquitectura. Su autor, el historiador y crítico de la arquitectura Leonardo Benévolo, tiene una larga trayectoria como profesor y escritor de numerosos libros sobre teoría e historia de la arquitectura. En este nuevo estudio plantea una cuestión muy particular: la representación del infinito en la arquitectura. Su punto de partida es el libro *Del mundo cerrado al universo infinito* de Alexandre Koyré (1957), donde se estudia el cambio de significado del término infinito durante los siglos XVII y XVIII y su inclusión dentro del mundo abarcable por la investigación científica. El libro de Benévolo, *La captura del infinito*, es un intento de romper el aislamiento entre los diferentes campos del saber contemporáneo y su confrontación con una realidad siempre compleja y conflictiva. Es fundamental, a la hora de valorar el alcance y la intención del autor, la definición de la arquitectura como realidad físicamente construida. «El desafío afrontado entre mediados del XVII y mediados del XVIII es el desafío de la realidad: qué hacer para ampliar concretamente, de modo visualmente perceptible, los límites de la perspectiva; no afecta sólo a la proyección, sino que incluye el paso de la proyección a la ejecución».

La idea de espacio es uno de los hitos que ha ido cambiando a lo largo de la historia con

consecuencias de gran alcance, tanto para el arte y la arquitectura como para la ciencia, la filosofía o la antropología. Representar el espacio es un objetivo esencial de toda cultura. A través de esta representación el hombre adquiere un «lugar» desde el que puede conocer, dominar y modificar el entorno en el que desarrolla su vida. La idea de capturar el infinito—hacerlo físicamente abarcable—es en sí misma una quimera, un objetivo inalcanzable que encuentra en la expresión artística «los valores emotivos que la ciencia expulsa de su campo». La arquitectura, como representación material de los valores abstractos de la cultura, da forma física a sus aspiraciones y contradicciones, alcanzando en esta empresa uno de sus momentos más brillantes y polémicos.

Dada la escala y las dimensiones necesarias para experimentar visualmente el infinito, y las condiciones socioeconómicas en las que se desarrolla esta investigación, el diseño y construcción de jardines es el campo elegido para llevarla a cabo. El primer ejemplo significativo que señala Benévolo es el castillo de Vaux, realizado entre 1656 y 1660 por Fouquet. En su construcción aparecen los nombres del arquitecto Louis Le Vau, el pintor Charles Le Brun, el proyectista de jardines André Le Nôtre y el escultor Poussin. La característica principal, señala Benévolo, es que Vaux no es un objeto

aislado, encerrado en su propia geometría, sino que forma parte del paisaje y del horizonte que lo enmarca.

Esta primera experiencia tiene en Versalles su continuidad, «la mayor obra realizada en Europa desde tiempos de los romanos», paradigma de la máxima dimensión abarcable por la mirada de forma unitaria. Fuera de Francia son señalados los ejemplos de Kassel, Turín y Caserta, aunque estos «pierden la absoluta coherencia de los espacios de Le Nôtre, inventados todos con un horizonte intencionalmente cerrado».

La investigación científica continúa esta búsqueda de las grandes dimensiones una vez superada la cultura de la perspectiva renacentista. Cuando cambian las condiciones económicas, la percepción visual ya ha cedido el paso al mundo abstracto de la representación mental. El proyecto arquitectónico pierde sus referencias antropomórficas, su relación física con la escala humana, y adopta un nuevo sistema de medidas y relaciones abstractas a partir del metro. La investigación perspectiva pierde su autonomía y queda sometida a la representa-

ción de los valores ceremoniales de la cultura y estrategias de poder. Se señalan así, los ejemplos de Haussman en París, Speer en Berlín o L'Enfant en Washington.

Dentro de la arquitectura contemporánea, dos ejemplos paradigmáticos cierran este ciclo de experimentación perspectiva: el parlamento de Camberra, de Giurgiola, Mitchell y Thorpe, y la nueva capital del Brasil, de Lucio Costa. En ambos casos la herencia de la perspectiva sigue siendo el dato de partida para la experimentación y el control visual de gran sutilidad poética.

A partir de estas reflexiones puede interpretarse la actual cultura de la imagen como crisis de la cultura visual y los valores simbólicos y poéticos que encarna. Benévolo nos propone una revisión crítica del pasado en busca de los instrumentos «para una planificación adecuada a las nuevas condiciones», que abre una brecha de esperanza.

■ LEONARDO BENEVOLO: *La captura del infinito*. Celeste Ediciones. Madrid, 1994. ■

LA CORTE OLIMPICA: UN RETRATO DE FAMILIA

«Aixó va esser que, un dia, el dimoni me va dur a fer el cim del Tibidabo. Reprès l'alè, mostrant-me amb un gest esplèndid de l'unglot la ciutat d'allà baix, estesa fins a la mar, me digué: Te donaria tot aixó si... Vaig partir sense escoltar com acabava. No m'interessa Barcelona ni fregalada pel dimoni... Cap estímul m'inclina a conèixer aquest puesto, a estudiar la seva forma, a seguir els seus canvis. No vull saber res d'aquesta ciutat, ni per tenir arguments de crítica. No vull ni donar-me compte queestic aquí.»

Pep Quetglas

«Y el león de la selva rugió con fuerza elevando con sus zarpas, ávidas de poder y dinero, la arquitectura espectacular de la ciudad de las maravillas, la remodelación espectacular de las fachadas y las plazas, el espectacular trazado de viaductos automovilísticos, el maquillaje espectacularmente moderno de la Barcelona de los inmensos espectáculos de masas: una grandilocuente concepción escenográfica de la ciudad, ...una banal pretensión de poder, el deseo de deslumbrar con la grandiosidad heroica de una modernidad construida sin crítica ni concepto, rebosante de redundantes gestos de identificación provinciana con cualquier bagatela que les legitimase

desde una escena internacional exterior, tan solo real en sus provincianas imaginaciones...»

Eduardo Subirats

Presentamos estas dos imágenes «críticas» de Barcelona para introducir el libro *La ciudad de los arquitectos*. Su autor, el periodista Llàtzer Moix, ha escrito una minuciosa crónica de la transformación urbanística y arquitectónica de la ciudad realizada entre los años 1980 y 1992, es decir, desde que Narcís Serra recién, llegado a la alcaldía de la ciudad, propone a Oriol Bohigas hacerse cargo de la delegación de los Servicios de Urbanismo hasta la celebración de los Juegos Olímpicos. La perspectiva desde la que se afronta este relato —como indica el título del libro— es la del protagonismo adquirido por los encargados de llevar a cabo dicha transformación: los arquitectos. La tesis que sostiene el autor es que durante estos años los arquitectos han gozado de privilegios muy especiales y han tenido mayor poder de decisión que en las condiciones normales de su trabajo.

El texto despierta un doble interés que es resultado tanto de lo que dice como de lo que silencia. Por una parte relata las vicisitudes y anécdotas que los libros —técnicos o eruditos—

ligados al campo profesional de la arquitectura desdeñan de forma sistemática. Los entresijos —historias ocurridas entre bastidores— que están detrás de cada proyecto son detallados y aireados en todos sus pormenores con un cierto sentido crítico y también humorístico. Por otra, el libro relega o pospone de forma indefinida una crítica sólida y argumentada a los principios y conceptos que generaron esta nueva transformación de la ciudad: falta de debate social, ausencia de una crítica alternativa a la política urbana generada durante estos años desde el ayuntamiento, arbitrariedad y falta de consenso en muchas operaciones de trascendental importancia para la ciudad. Aunque éste no es el motivo del libro, hubiera aportado mayor solidez a sus argumentos.

El ensayo periodístico es un género poco practicado en nuestro país y precisamente por ello resulta un saludable ejercicio, sobre todo cuando se halla documentado y contrastado como en este caso. El ritmo y la precisión de su escritura hacen de su lectura algo más que un pasatiempo, del que posiblemente disfrutarán tanto los propios interesados como el público al que está supuestamente destinado.

La crónica de Moix tiene protagonistas con nombres propios, pero es significativo que quienes deciden dar una opinión contraria o crítica frente a las consignas del padre de la tribu prefieren —en su mayoría— mantener el anonimato. En la misma línea de análisis, resulta todavía más extraño que los propios protagonistas adscritos a la corte no tengan una voz pública. Raramente los arquitectos han hablado de su trabajo, de lo que estaban hacien-

do o de lo que se debía hacer. Pero los tiempos no estaban para detenerse en disquisiciones filosóficas, críticas o disciplinares. Había que actuar con la rapidez que la coartada de la cita olímpica exigía. Como mucho uno o dos cronistas —de escasa perspectiva intelectual— se han dedicado a difundir y propagar a los cuatro vientos las virtudes de la producción arquitectónica local. Este silencio desvela un clima cultural prácticamente inexistente y un ambiente represivo en el que las voces disidentes han resultado prácticamente calladas o inexistentes.

No vamos en esta ocasión a proseguir una historia que es conocida por muchos, sobre todo porque quienes estén interesados podrán conocerla o contrastarla directamente en el polémico y brillante libro de Moix.

Barcelona, una vez más, ha sido protagonista de una nueva efeméride, se ha mostrado a sí misma como la ciudad que despierta tras largas temporadas de silencio para lucirse rutilante y hermosa como en los eslóganes publicitarios que daban soporte a su candidatura. Rebautizada «Ciudad de los prodigios» en la novela de Mendoza, «Perla del Mediterráneo» en una canción de postguerra, o pluralizada «Barcelonas» por Vázquez Montalban, ha vuelto a sumirse en el tedio y el silencio para pagar sus cuentas como expiación de sus flaquezas. Tal vez este nuevo episodio tendrá su epitafio en el título de este libro *La ciudad de los arquitectos*. (J. L. S. B.)

■ LLATZER MOIX: *La ciudad de los arquitectos*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1994. ■



RELATOS DE LO YA VISTO



Taddeo di Bartolo Vista de Roma, 1406-14.

«La arquitectura no solamente es el único sistema existente capaz de ordenar el cosmos sino además, el único instrumento ético y moral para actuar en el complejo y difícil mundo, para provocar la salud y la fortuna, para beneficiar la colectividad y para someterla al poder.»

Alberti

LA REPRESENTACION EN LA ARQUITECTURA DEL HUMANISMO

La concepción y codificación lingüística de la arquitectura como índice de modernidad enraizada en la cultura humanística.

Una de las exposiciones de mayor trascendencia que se han celebrado en el '94 ha sido la que tuvo lugar en el Palazzo Grassi de Venecia bajo el título: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell' Architettura*.

La exposición ha dado una única oportunidad al estudioso y al especialista de contemplar un material reunido de incalculable valor documental-histórico y artístico. Pero, sin duda, su valor más trascendental fue la articulación de su concepto en los puntos clave del entendimiento del renacimiento. Un discurso de sentido claro y didáctico, dirigido al gran público, hacía sensible el espíritu de una época mediante un nuevo lenguaje arquitectónico que representaba un nuevo orden político y económico y sus valores sociales, éticos, morales, filosóficos y estéticos.

Dicho discurso, no lineal, se estructuraba arrancando de la relación de la nueva arquitectura con el pasado, el fin del gótico y el estudio de lo antiguo. Centraba su objetivo en la representación de la nueva arquitectura por medio del dibujo, la pintura y los modelos tridi-

mensionales. Aludía a sus fundamentos teóricos y a la tratadística. Hacía explícito el proceso del proyecto y su ejecución en los apartados: los instrumentos del proyecto, cantería y máquinas. Perfilaba la figura del arquitecto mediante una dedicación monográfica a Bramante, figura acertadamente escogida por haber sido el propulsor de un camino para la profesión como arte teórico y práctico, conjuntamente. Concretaba los temas del proyecto en la planta central, el palacio y la fachada. Otros capítulos de la exposición eran: *la representación de la ciudad, la arquitectura y sus mandatarios*, y cerraba con las dos grandes obras representativas de los dos siglos, respectivamente: *Santa Maria del Fiore y San Pedro*, que sin duda representaron los dos laboratorios de experimentación arquitectónica más avanzada.

La arquitectura instrumento del lenguaje

El punto de vista de la exposición, totalmente contemporáneo, al estudiar la arquitectura como lenguaje, daba las claves revolucionarias de un periodo histórico en que se concibe y se

codifica como tal, verificando la superposición de los conceptos lenguaje y espíritu moderno, así como también lo estudió R. Wittkower en *La Arquitectura del Humanismo* y reflexionó Barthes: «la arquitectura no es más el sentido de lo real como acto humano, es una imagen en disponibilidad». La arquitectura, en cuando es una imagen, deja de ser el objeto del arquitecto y se convierte en un instrumento del lenguaje. En este lenguaje se instala el mito del humanismo.

La ideología humanista transformó los productos de la historia en tipos esenciales, para perpetuar su validez. Inyectó en lo real una esencia purificante y embalsamadora que envolvía y ocultaba las entrañas constructivas de la arquitectura oponiéndose al principio gótico de la «manifestatio». Su dedicación durante siglos han sido las normas compositivas de la piel en independencia de la construcción de una arquitectura que operaba esencialmente en un espíritu pictórico. Ese sistema cultural, arquitectónico y lingüístico perduraría hasta el siglo XX cuando la arquitectura, la pintura y la escultura serían llamadas a obedecer las exigencias estrictas del espíritu arquitectónico y superar las configuraciones del naturalismo y el realismo.

El lenguaje de la exposición

El concepto de la exposición se transmitía al espectador mediante el lenguaje eficaz de la propia exposición. El montaje, sofisticado, totalmente contrastado con el ambiente del palacio renacentista, tenía el mismo carácter que las intervenciones de un Scarpa en los antiguos edificios: diseño nuevo, pero sensible. Creaba un ambiente expositivo neutral, totalmente controlado cromática y luminosamente.

La apoyatura literaria —fragmentos de textos de la época, subtítulos explicativos y gráficos— daba cuerpo a un discurso paralelo, de importancia equiparable con el contenido gráfico y de objetos expuestos. Dicha apoyatura literaria ocupaba tanto las paredes serigrafiadas como las dos publicaciones referentes a la exposición. El catálogo, un espléndido libro, no se limita a ser un recuerdo ilustrado de ella y toma entidad propia mediante una serie de importantes artículos y nombres. Lo mismo ocurre con la pequeña guía que hace una introducción en cada sala no meramente descriptiva, sino conceptual y crítica.

«Tempi nuovi»

La exposición se detiene en aquellos caracteres cambiantes de los «tempi nuovi» proporcionando una relectura del Renacimiento como humanismo. El humanismo como movimiento intelectual que rompe con las tradiciones escolásticas medievales, exaltando las cualidades propias de la naturaleza humana y descubriendo al hombre, dando un sentido racional a la vida y tomando como maestros a los clásicos griegos y latinos, había sufrido ya una profunda revisión de sus significados. Los conceptos de *universalidad*, *unicidad*, *autonomía*, asociados a la arquitectura humanista, se habían puesto en cuestión. El nuevo punto de vista de la exposición no era tampoco el de quienes han analizado el Renacimiento desde la dialéctica materialista buscando en él reflejos democráticos y olvidando su contexto histórico. No tomaba una posición crítica hacia el proyecto ético y político del Renacimiento, aunque implícitamente se comentaba. Se dedicaba a interpretar la trascendencia de la propia esencia de la arquitectura a partir de su fenomeno-

logía. Fenomenología construida sobre un lenguaje racional, capaz de ilustrar la plenitud y los límites de un sistema de pensamiento estético a través de un sistema de representación.

El pensamiento estético del *subjetivismo* gótico había sido trasladado al *universalismo* de la teoría de la forma. La belleza se obtiene por un método concreto, exacto y constante: «de una cierta racionalización determinada y estable y un conocimiento técnico». «*Artem sine scientia esse non posse*». La regla matemática el severo orden geométrico constituían el fundamento de la expresión artística. Alberti sumaba las concepciones matemático-pitagóricas a las orgánicas antropocéntricas para alcanzar la belleza en la arquitectura: «número, proporción y colocación son los tres parámetros de la armonía de las partes entre sí y de éstas con el todo».

El concepto del orden

La búsqueda de *unidad de estilo* conducía a la historia donde la seguridad de los resultados estaba garantizada. El empleo de elementos constructivos y decorativos como columnas, capiteles y arquivadas, que en principio se insertaron en el gótico asumiendo el valor de una cita, se ha sistematizado en unas reglas de sintaxis: órdenes aplicables a las diversas estructuras. El concepto del *orden* entendido como una serie de elementos lingüísticos, que como tal no había existido en la historia, se convirtió en el dato distintivo de la arquitectura del renacimiento en torno al cual ha girado la tratadística contemporánea. Todas las tentativas se dirigen a extraer de los antiguos repertorios una nueva sintaxis. En este sentido se ha producido una disociación de lo constructivo con lo estético, constituido en una epidermis

inspirada en la antigüedad romana; una escisión con el concepto de orden vitrubiano que se entiende en relación con el edificio como organismo completo y no como una serie de elementos lingüísticos.

Imagen y mundo

La antigüedad determinó el lenguaje no solo en la arquitectura sino en ámbitos de la civilización como la ciencia, la filosofía la historiografía y el derecho. Los cambios reales de la civilización que estaban produciéndose endosaban la máscara de una continuidad del imperio romano. Esa ficción se confundía con la realidad como la ciudad real con la arquitectura representada en los decorados, en ocasiones de entradas triunfales y de fiestas públicas. La arquitectura, concebida como escenografía, hacía los honores de una cultura visual, lo que Heidegger define «época de la imagen del mundo», índice de modernidad, «cuando el mundo se convierte en imagen se impone el humanismo».

El uso de la perspectiva había abierto la vía del *naturalismo* moderno y procurado una expresión visual del concepto del «infinito». Es en la realidad una nueva manera de percibir o, de concebir en función del acto mismo de la percepción, que llegará a transformar las artes. Los escultores y los arquitectos empiezan a considerar las formas que construyen no tanto como objetos aislados sino como un espacio pictórico. Si durante el gótico este espacio pictórico se constituye él mismo en la visión del espectador, en el renacimiento se prevé en una representación prefabricada. El reflejo del espíritu empirista e individualista del nominalismo se convierte en modelo corpóreo científico. La

arquitectura forma los principios científicos del espacio que se hace mensurable gracias a la perspectiva central.

Real y racional

Se tiende así un puente entre lo real y lo racional. Si las corrientes del pensamiento del subjetivismo proclamaban «nada de lo que es real, el mundo de los objetos físicos y el mundo de los actos psicológicos, podrá nunca ser racional y, nada de lo que es racional, los conceptos extraídos de esos dos mundos mediante un principio de abstracción podrá ser real», el pensamiento universalista impone a la realidad un nuevo orden cósmico de construcción mental, fundado sobre la razón. La arquitectura asume el control del universo.

Los cambios que afectan globalmente a la sociedad se incorporan a la arquitectura constituyendo su verdadera revolución. Al contrario que la evolución de la arquitectura gótica, que no estaba acompañada de cambios sociales y económicos, sino exclusivamente filosóficos, —donde el arquitecto hacía de transmisor a los realizadores de la obra poniendo en práctica el pensamiento escolástico, como nos da a entender Panofsky— la arquitectura nueva constituía una acción de síntesis de los componentes sociales y civilizadores. En lugar de poner de manifiesto «el poder estructurante de los procesos sensibles», según los principios góticos, se inspiraba en una confianza en la técnica, en la ciencia y en la experimentación como soluciones de progreso. Suponía un cambio de actitud hacia la historia que entiende como progreso. El sistema social se orientaba hacia un profesionalismo urbano.

Disciplina del conocimiento

Alberti expresaría el deseo de cambio en Momus, lib. IV, como pensamiento de Jupiter... (acompañado del resto de los dioses, asombrado ante un extraordinario teatro)... en su interior se consideraba un idiota o un retrasado mental, porque al planificar el modelo del mundo futuro, en vez de dirigirse a los constructores de tan excepcional obra, se había dirigido a los filósofos.

La concreción de «la arquitectura como disciplina del conocimiento» se llevaría a cabo en una serie de tratados que pretendían elaborar sus fundamentos teóricos sobre los valores de la universalidad. El arquitecto renacentista, figura de intelectual y artista de la galería de Vasari, cuyo trabajo se distingue del manual y constructivo, adquiere la definición que aún hoy pervive. «Arquitecto se llamaría quien con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente, a través de soporte de pesos y mediante la reunión y la conjunción de los cuerpos, obras que del modo mejor se adaptasen a las más importantes necesidades del hombre. A tales fines le es necesaria la posesión de la más alta disciplina.»

Alberti distingue entre arquitecto y «faber», la actividad intelectual propia del arquitecto que proyecta teniendo en cuenta todos los componentes materiales, incluidas las máquinas y el maestro gótico, siempre presente en la cantera, que proyecta por la vía empírica.

Al arquitecto se le asigna un rol ejecutivo de absoluto y único poseedor del conocimiento, de las técnicas y la experiencia. Una vez la práctica proyectual totalmente en manos del arquitecto, se instala la arquitectura entre las

artes liberales. Se hacía necesaria entonces una codificación de los procesos y de los instrumentos del proyecto. He aquí la trascendencia del dibujo arquitectónico y de la maqueta o modelo en relieve del dibujo, es decir, las técnicas de representación de la arquitectura con valores que aun hoy mantiene la palabra «proyecto» y que nada tiene que ver con el de representación pictórica y perspectiva. En la representación real de la obra, con sus plantas y sus alzados, con ángulos y líneas conmensurables y no ilusorias ni variables, pues, se distingue la especificidad del arquitecto con respecto a otros artistas.

Metáfora de buen gobierno

La supremacía y clara separación del momento ideativo de la arquitectura de su proceso de producción lleva consecuentemente a una recalificación de todos los niveles de recursos humanos en su producción. Trabajo plenamente sistematizado y jerarquizado, totalmente sometido a un único director. Cambia por tanto el carácter de producción gremial y artesanal de la obra plural y anónima de la Edad Media y se convierte en obra nominativa. La nueva estructuración del trabajo es un reflejo de la nueva estructura social. El ejercicio de la arquitectura será la metáfora de buen gobierno. Un cuadro de Piero di Cosimo que ilustra la construcción de un palacio y que formaba parte de la exposición, no es casual que tenga por tema este relato de la estructura del trabajo.

Arquetipos

La ideación de la arquitectura, actitud intelectual, mediante actos de abstracción como son los dibujos y los modelos, daría como conse-

cuencia arquetipos arquitectónicos. La centralidad, por ejemplo, de la planta circular de los antiguos templos, llevada en otro contexto, sería asignada con un valor metafísico como ideal de una perfección que también prevalece en la naturaleza.

Las plantas y fachadas arquetípicas de iglesias y palacios han sido dotadas con una clara significación de contenido social. El propio Alberti recomienda la distinción entre los edificios privados y los edificios públicos. A los primeros les son convenientes decorum y mediocritas, a los segundos cuando son representativos de la colectividad les viene reservado un carácter de verdadera magnificencia.

La ideación de edificios estereotípicos ha producido extraños fragmentos de racionalidad dentro de la ciudad antigua. La voluntad de dominio sobre el espacio público de la fábrica continua, con ritmo regular de aperturas, de la fachada urbana de los palacios o la influencia territorial del volumen emergente de la cúpula, son expresiones de nuevos significados mediante una nueva imagen. León Battista Alberti subraya el valor territorial de la cúpula de Santa María del Fiore: «metáfora de la ciudad, el verdadero artificio. La máquina y el sistema constructivo estaban concebidos como novedad absoluta. La autoridad de Florencia se manifestaba a través del dominio de la técnica y gracias a ella la ciudad afirmaba su hegemonía y celebraba el mito de la república florentina».

Representación y significación del poder

La ciudad se construye de arquitectura. Lugar que en el pasado era resultado de la congregación por razones de interdependencia econó-

mica, necesidad de defensa, explotaciones agrícolas o marítimas, se concibe ahora por motivos de representación y significación del poder. El poder, que se hacía imponer con el pago de los impuestos y representar en la imagen de la fortaleza como protector, se representa ahora como benefactor a través de la promoción de obras públicas. Esencia, que se refleja a las ideas que el florentino Nicolo Machiavelli ofrece a Lorenzo de Medicis el Magnífico en el *Príncipe*: una exposición doctrinal, juzgada fuera de su contexto como malévol, trata de la *estatolatría*, de la subordinación del individuo y de los derechos de él inherentes a los fines del estado. Machiavelli sostiene sus tesis en «el conocimiento de lo que han hecho los grandes hombres y que el mismo adquirió a través de la lectura de los antiguos y con una larga experiencia en la política moderna». Recomienda al tirano que sea benefactor porque «cuando los hombres reciben beneficios de la mano misma de la que esperaban agravios se aficionan a su dueño con más eficacia». «Un príncipe sabio debe conducirse de modo que sus súbditos estén persuadidos de que le necesitan y no pueden pasar sin él: esta será siempre la mejor garantía de celo y de fidelidad de los pueblos».

Una lectura positiva de esos términos y dentro de su contexto, refleja un nuevo código moral que emerge desde la clase dominante. Machiavelli ha sido de los individuos que más cerca del poder han estado en sus diferentes misiones políticas, habiendo sido consultado por el propio papa León X sobre los medios para reformar la administración pública.

Los cambios en la mentalidad de una sociedad a través de sus príncipes arrojaban su reflejo

como imagen de la ciudad. La modernidad exigía un espacio objetivo y simbólico; un espacio arquitectónico y teatral concebido desde la perspectiva.

Las nuevas técnicas abrían la posibilidad de representar la ciudad y de hacer su plano de confección exacta y moderna como un continuum, mientras que en la época medieval el espacio se concebía como una serie de elementos limitados en sus dimensiones según un esquema de repetición como forma simbólica y sintética. El espacio urbano moderno se estructuraba en los lugares significativos del espíritu de la época. El espacio urbano de Roma sería redefinido mediante una serie de trabajos puntuales que darían en la ciudad la imagen de la autoridad ejercida por los pontífices. En Florencia los artistas también estarían llamados a dar forma a una nueva «edad de oro» marcada por los Medici.

Ciudad ideal y utopía social

La representación proporcionaría, así una capacidad que iría más allá de la intervención sobre la ciudad existente abriendo un horizonte «plus ultra» hacia la ciudad ideal. La posibilidad de su representación capacita la expresión de una utopía social; urbanismo social y orden universal son dos ideas asociadas al Renacimiento.

En la mente se supera lo posible, la obra de adaptación de la ciudad a la sociedad moderna, y prospera la idea de una reforma social global llevada a cabo en la ciudad nueva, construida sobre la razón. La arquitectura no es solamente el único sistema existente capaz de ordenar el cosmos sino además es el único instrumento ético y moral para actuar en el complejo y

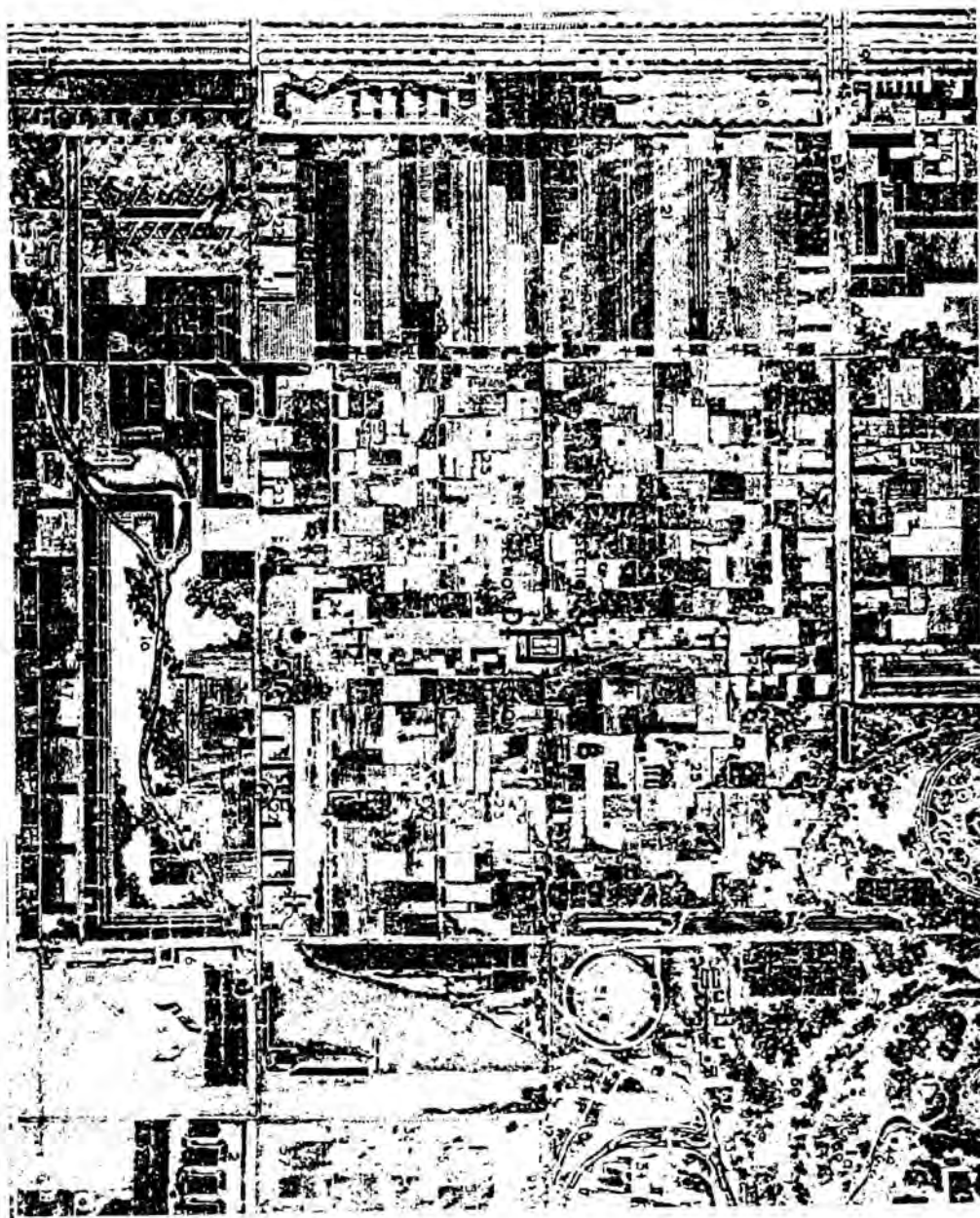
difícil mundo, para provocar la salud y la fortuna, para beneficiar la colectividad y para someterla al poder. Alberti ofrece la idea de la arquitectura como algo revolucionario, renovador y transformador no solo de la sociedad, sino de la conciencia del hombre.

A Roma le es asignado el papel de la capital del humanismo como forma de vivir cívicamente; hace propio el mito del Renacimiento, bajo el signo unificante de la iglesia que realizaba la *plenitudo temporum*. Este motivo de los «*tempi nuovi*» resultaba funcional a la reconstrucción de la autoridad del papado en la ciudad eterna en la cual, la sede de la nueva signoria absoluta en formación coincidía con el mismo centro de la cristiandad de la república cristiana. Así los papas se endosaban la máscara de dos caras de Jano. El poder espiritual y el poder absoluto se reunían en una única persona. Machiavelli recriminaba a los franceses no entender de política por haber consentido que la Iglesia llegase a semejante estado de grandeza.

Entre las estrategias pontificias y las intenciones de los arquitectos nos preguntamos si había puntos en común. Más que puntos en común se podría decir que había puntos de tangencia. La nueva arquitectura respondía a la voluntad de universalidad de lenguaje y a un retorno a los motivos antiguos de la época imperial, funcionales por tangencia con una voluntad de imprimir el signo de un poder absoluto.

Los arquitectos «aceptarían activamente los hechos», es la conclusión de Badaloni con respecto a Alberti, que tenemos razones para poder extrapolar a los demás arquitectos. Pero, además legitimarían, como la más perfecta construcción mental, un lenguaje arquitectónico funcional a la necesidad del uso de la imagen y de la arquitectura como legitimación de la autoridad política. (A. T.)

■ *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, exposición celebrada en el Palacio Grassi de Venecia. ■



Frank Lloyd Wright. Broadacre City. 1934.

El modelo de ciudad, extendida sobre una red viaria que tiende a homogeneizar y descentralizar su territorio, posibilitando su expansión casi indefinida, es manifestación opuesta a una teoría urbana, aunque sí tiene sus raíces en Broadacre City y las predicciones de Frank Lloyd Wright sobre el paisaje norteamericano que identificaba y unificaba sus vastos espacios y los edificios independientes a la escala del automóvil.

FRANK LLOYD WRIGHT: UN SHOCK DE SORPRESA

Antonio Toca Fernández

Un repaso de los puntos más relevantes de la trayectoria biográfica y creadora de Frank Lloyd Wright. La significativa aportación de la crítica europea en su reconocimiento.

La exposición «Frank Lloyd Wright: architect», montada recientemente en el museo de arte moderno de Nueva York, presentó 350 dibujos originales, maquetas, vitrales, muebles y «fragmentos» arquitectónicos de más de cien obras y proyectos. Realizada con gran despliegue de recursos, un costoso catálogo y numerosos artículos para venta –camisetas, joyería y postales– la exposición dio una visión sintetizada de la carrera de Wright, que abarcó más de quinientas obras construidas a lo largo de setenta años de actividad.

Un aspecto poco cuidado en la exhibición fue la escasa atención que se dio a la extraordinaria obra de diseño de Wright, que manejó de manera integral en sus obras y que mostraba no sólo en su extraordinaria arquitectura sino también en el amueblado y diseño de lámparas, en los extraordinarios vitrales y aun en los cubiertos y vajillas. Aunque se presentaron algunos objetos y vitrales, no tenían una relación integrada con la arquitectura de Wright; esta omisión es difícil de explicar, pues se supone que la planificación de la exposición llevó seis años y existen coleccionistas –sobre todo el dueño de la cade-

na Dominó– que tienen gran cantidad de estos diseños y que seguramente los hubieran prestado para la exhibición.

Con esta exposición y con los diversos textos que se han producido recientemente sobre la obra de Wright, es interesante darse cuenta, de que Norteamérica está aún descubriendo a uno de sus más grandes creadores.

Un shock de sorpresa

Es significativo que hayan pasado más de cuarenta años desde que se realizó la última exposición sobre la obra de Wright en Norteamérica. Esto revela que, a pesar de ser la tercera que se realiza en Nueva York (1940, 1953 y 1994), todavía la obra de Wright sigue siendo una sorpresa para muchos. Este desconcierto, aunado a sus repetidos enfrentamientos con los gremios por la cultura Europea, han sido algunos de los factores para explicar esta relación difícil y conflictiva.

Wright fue un auténtico «outsider» en los círculos sociales y culturales, una figura molesta y controvertida que desafió abiertamente a las

grandes instituciones educativas o gremiales que ejercían un poderoso monopolio sobre la producción de la arquitectura en Norteamérica. Ese enfrentamiento le causó serios problemas a lo largo de su carrera, que le costaron ser tratado —en el mejor de los casos— como un personaje excéntrico. En 1908, Kuno Francke, un profesor visitante de estética en Harvard, le advertía: «Mis compatriotas están tanteando, sólo superficialmente, en busca de lo que yo veo hacer a usted orgánicamente: sus compatriotas no están maduros para usted. Su vida va a ser malgastada aquí. Pero mis compatriotas están maduros para usted. Le recompensarán. Por lo menos van a pasar cincuenta años antes de que sus compatriotas estén maduros para usted». Esta apreciación contrastaba con la opinión de Russel Sturgis, el más afamado crítico de arquitectura en Norteamérica a principios de siglo, que manifestaba un *shock de sorpresa* al evaluar el edificio Larkin, que Wright había construido —en 1904— para una compañía de ventas por correo; sorpresa que lo llevaba a descalificarlo por ser extremadamente feo.

Profeta... fuera de su tierra

El reconocimiento a la obra y el talento de un creador, como suele suceder en muchos casos, se hace primero fuera de su país y quizá después —mucho después— lo hacen sus compatriotas. En el caso de Wright esto se cumplió cabalmente; desde 1909 se le reconoció fuera de Norteamérica, por personas o por publicaciones extranjeras que vieron en su revolucionario trabajo el germen de una nueva arquitectura. En 1910 se publicó, en alemán, la famosa edición *Wasmuth*, en la que se presentaban obras de Wright, prologadas por el arquitecto inglés Ashbee. Este libro causó un profundo

impacto en el norte de Europa. En 1912, Henri P. Berlage —uno de los mejores arquitectos de Holanda— dictó varias conferencias en las que se refería al edificio Larkin de Wright, calificándolo como obra maestra y aseguraba que «...no había un conjunto con el poder monumental de este diseño Americano» y concluía: «Me fui convencido de que había visto una gran obra moderna (el edificio Larkin), y estoy lleno de respeto por el maestro que creó un diseño que no tiene igual en toda Europa... me fui convencido de que una nueva arquitectura se está creando aquí.»

Wright fue nombrado en 1914 arquitecto del Emperador de Japón y fue invitado a proyectar el Hotel Imperial en Tokio. En 1918, el célebre arquitecto holandés Oud se refería a la casa Robie, en la que Wright: «(...) ha creado una nueva arquitectura "plástica" (...) pues el movimiento, que uno encuentra en sus obras, abre posibilidades estéticas enteramente nuevas para la arquitectura.»

En 1925, en Holanda se publicó una edición monográfica de Wright en la revista *Wendingen*, con artículos de Berlage, Oud, Mendelsohn y de Maillet en Francia, en *L'Architecture Vivante*; pero no fue hasta 1942, cuando Wright tenía setenta y cinco años, cuando se publicó en Norteamérica la primera monografía dedicada a su obra, *In the nature of materials* de H. Russell Hitchcock.

En 1951 se presentó la exposición *Sixty years of living architecture*, inaugurada en el Palacio Strozzi en Florencia, que después se montó en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1953. Ese mismo año Wright fue designado como socio honorario de la Academia nacional de arquitectos de México.

Esas apreciaciones contrastan con la descalificación o infravaloración de la obra de Wright en Norteamérica; como ejemplo, está la opinión de Philip Johnson, que apenas oculta su desprecio por la obra de Wright, cuando lo definió como: «el mejor arquitecto del siglo XIX». Si a esta animadversión se añade que el mismo Wright propició su aislamiento, primero refugiándose en Europa después de un sonado escándalo social, y después —por un largo período— en Japón, se podrá comprender mejor que, después de ochenta años Norteamérica sigue aún «descubriéndole». Su aislamiento se hizo aún mayor al negarse a vivir en la ciudad durante el resto de su vida, por lo que, a partir de la década de los años veinte, se radicó en Winsconsin y en Arizona, en su casa-taller de Taliesin. Lo anterior, sumado a la actitud hostil de Wright ante la dependencia de muchos arquitectos norteamericanos de los «estilos» europeos, permite comprender mejor su conflictiva relación con muchos de sus colegas y compatriotas.

Dos excepciones

La obra de Wright representaba en 1909 una verdadera revolución, ya que ningún otro arquitecto había logrado realizar un conjunto de edificios que de manera tan radical plantearan una transformación en la arquitectura. Wright logró ser moderno antes que las vanguardias europeas; sin embargo, salvo raras excepciones, no se le comprendió ni valoró en Norteamérica; en su propio país, pocos fueron los arquitectos y críticos que reconocieron la obra de Wright antes de su muerte, en 1959.

Como corolario de su trabajo, Russell Hitchcock señalaba: «Cuando miramos hacia atrás y

reparamos los hitos de esta carrera sin precedente (...) parece casi imposible que un solo hombre pueda haber diseñado y construido tantos edificios que han entrado a formar parte del canon de la gran arquitectura mundial.»

Mumford, uno de los críticos más brillantes de la arquitectura y la ciudad en Norteamérica, señalaba en un tono más apasionado: «(Wright) (...) nos lanza un reto al correr el peligro de fracasar en su diseño nuevo en vez de buscar la seguridad o de buscar la perfección (...) esta prodigalidad es lo que hace que su arquitectura sea tan difícil de aceptar para una generación timorata que va en pos de la seguridad (...) Wright, más que cualquier otro arquitecto, ha contribuido a producir un cambio en nuestra actitud ante el arte norteamericano, el paso de la dependencia colonial de modelos europeos a la fe en nuestras capacidades nacionales, del culto de lo parcialmente histórico a la confianza en el presente vivo, de la formalidad y pulcritud en nuestro estilo de vida a la franqueza, la animación y el reposo.»

De la ciudad viviente... a la ciudad del cielo

Es significativo que la obra de Wright todavía sea desconocida o infravalorada por algunos. A menudo, los juicios desfavorables se refieren a la última etapa de su extensa actividad, en la que realizó obras tan cuestionables como la iglesia ortodoxa griega en Wisconsin, el conjunto de Marin County en California, o el auditorio Grady en Arizona; sin embargo es conveniente aclarar que la mayoría de esas obras fueron realizadas por la Fundación Taliesin, en la que Wright tenía ya poca participación. De hecho, aun en la última década de su vida, logró

uno de sus proyectos más hermosos y audaces: la ciudad del cielo, el edificio Illinois. El concepto del Rascacielo llevado al límite, tanto por la belleza de su solución cuanto por la enorme fuerza de su imagen; de una milla de alto, 528 pisos y 130.000 habitantes en espaciosa comodidad la antípoda de Broadacre, la ciudad viviente, una suburbia horizontal y descentralizada, que proyectó en 1934.

Vigencia y permanencia de Wright

La vigencia de la obra de un creador se debe buscar en la permanencia de sus aportaciones y, en el caso de Wright, éstas son muchas y muy valiosas. La ruptura de la «caja» espacial, iniciada con sus casas de la pradera; la creación de tipologías completas, como las casas realizadas con bloques de hormigón, las casas Usonianas; el uso del hormigón aparente, desde 1906; la introducción de sistemas de calefacción y acondicionamiento de aire dentro de sus casas y edificios; la incorporación, en 1904, de los muebles metálicos. Los que se interesen más en comprender esta obra, en lugar de conformarse con mirarla distraídamente, podrán descubrir —en los dibujos y las obras— su significativa aportación, de la que el mismo Wright afirmaba sin modestia: «El

hecho de que la arquitectura moderna hubiera tenido origen en un contemporáneo de Chicago no era cosa que pudiera soportarse.»

Referencias bibliográficas

Aparte de consultar los diez libros que Wright escribió, desde 1939 con *An organic architecture, The living city* en 1958, y las extraordinarias monografías sobre su obra que han publicado A.D.A. Edita en Japón y Garland, en Chicago, es muy útil referirse a los siguientes:

Terence Riley: *Frank Lloyd Wright: Architect*. Museum of Modern Art, New York, 1994.

William Allin Storrer: *The Frank Lloyd Wright companion*. University of Chicago Press, Chicago, 1993.

Bruce Brooks Pfeiffer: *Frank Lloyd Wright: Collected writings. Vol. 1: 1894-1930. Vol. 2: 1930-1932*. Rizzoli, New York, 1993.

Robert McCarter: *Frank Lloyd Wright: a premier on architectural principles*. Princeton architectural press, New York, 1991.

Bruno Zevi: *Frank Lloyd Wright*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1985.

John Sergeant: *Frank Lloyd Wright's Usonian houses*. Whitney library of design, New York, 1984.

Grant Carpenter Manson: *Frank Lloyd Wright to 1910: the first golden age*. Van Nostrand Reinhold, New York, 1958.

■ *Frank Lloyd Wright: architect*. Reciente exposición del MOMA de Nueva York. ■

KANDINSKY MONDRIAN: DOS CAMINOS HACIA LA ABSTRACCION

Luis Fores

La obra de Kandinsky y Mondrian, entre las primeras actitudes que impulsan a la «modernidad» como renovación espiritual a través del proceso de abstracción

Es ahora «La Caixa» la que ha hecho posible otra oportunidad para volver la mirada hacia el germen de un periplo que a tantas desembocaduras condujo durante el siglo XX. Dos valientes elecciones que se inscribieron en un tiempo de destrucciones hacinadas sobre páginas de desaliento e intemperie nihilista, en el agitado vientre de una *Modernidad* que pudo sólo plasmarse como excepción y no como norma.

En el costoso ascenso hacia sus iniciales tentativas anicónicas, y nutridos por la inquietud apasionada de su inédita mirada, Kandinsky y Mondrian debieron, no sin heridas, sobrevivir a su convulso tiempo hasta afirmar el futuro; no el *previsible* —en los desmanes atomizados o globales de la jungla llamada «Alto Capitalismo Moderno»— sino el anhelado, el moralmente conquistable, el espiritual, el hondamente universal. Esta fue la parte de esperanza otorgada que ni siquiera hoy —habitantes nosotros de las ruinas— nos retiene alentadora la verdad de su significado.

Ya la primera década del siglo inauguraba esa esperanza objetivando históricamente un uni-

verso de representaciones anicónicas que, desde el punto de vista teórico, las lecciones marginales de Cézanne habían entrevisto y esbozado.

Allá por el 1908, el teórico del arte Worringer postulaba finalmente un concepto de *abstracción* que disparaba su preeminencia sobre una *Einfühlung* —heredera de la *mímesis* representacional dentro del paradigma aristotélico— glorificada durante los cinco siglos precedentes a «Las Señoritas de Avignon». Una abstracción constatable no sólo en pueblos muy «primitivos» sino en culturas muy desarrolladas donde la *polis* —como espacio epistemológico objetivo— ha derivado en jungla, en megápolis, y donde tanto la hostilidad de la vida como el miedo a la muerte ha generado formas simbólicas de autodefensa y segregación.

A este contexto deben traerse las primeras inquietudes indagadoras de Kandinsky y Mondrian para situar históricamente sus actitudes. Dos lenguajes que, naciendo de una fuente común, perfilarían sus códigos hacia

ríos inconmesurables que han desbordado el más turbulento de los siglos.

Gestualidad energética

Desde su movimiento *Der Blaue Reiter* (1911), Kandinsky reafirma las raíces antimiméticas de su código pictórico. Sus formas libres, de una cada vez más decantado lirismo, lucharán, a partir sobre todo de 1910, por conquistar su contenido específico; no un contenido anecdótico o epistemológico sino *pulsional*, una pulsión creadora que hablará más al espíritu que a la fidelidad perceptiva de lo externo. Sólo así pudo consumir la plasmación de un hacer pictórico donde todo concepto de *sujeto* aparecía ausente. En sus admirables cuadros de estos años de dimensión semántica, cada forma vendrá ya valorada por el peso sensible de la masa cromática junto a la cual aparece.

Es patente, en muchas de sus obras de este inicial período anicónico, el rechazo de los ritmos y cadencias cromáticas de la *Secesión*, al igual que su freno a ciertos elementos del rígido análisis compositivo del primer cubismo. La joven obsesión kandinskyana quiere reconducir la expresión creadora hacia el origen, hacia la pura voluntad de un decir prelingüístico, no conceptualizado aún por ninguna forma de experiencia definida, acabada, estática, en la cual la percepción del devenir de las cosas viene pronto solidificada. Antes bien, el puro gesto de la vida que ocurre como presente continuo es el que anhela ser mostrado en signos.

Esta pura gestualidad no es en Kandinsky *azarosa*. La exigencia de su impulso creador hace visible la concepción de un espacio que fluctúa por sensaciones que no quieren aún ser nombradas. Los signos cromáticos o filiformes

de sus composiciones son indicaciones de *fuerzas* —no de formas— que ansían conquistar todo espacio de la experiencia como un campo energético de aceleraciones. Ritmo, dirección de lo aún no conceptualizado es lo que existe, un *espacio* que se ha convertido en *campo*, fragmento infinito que existe sólo en virtud de la interacción de las fuerzas que lo configuran.

No hay lógica, pues, en las imágenes kandinskyanas pero sí son significantes. Objetivar en grafías la condición básica de toda existencia implica ya traer a la conciencia lo irresoluble de su dinamismo; asumir, en la representación, la conciencia de una realidad *humana* como puro *suceso*, de la cual no nos cabe ser conscientes de otro modo; desplegar, en el campo cuadrangular de la conciencia, el fenoménico acontecer ilimitadamente esférico que somos. Tal es para Kandinsky la finalidad del hecho artístico. Aquí reside la clave álgida de su investigación. Liberar al arte de sus institucionalizadas e históricas disciplinas y fidelidades al imperio de la *mimesis*, a la vez que desplazar la operación del ejercicio creativo multidireccional desde el espacio cuadrangular del lienzo al *campo* de la vida.

A través de su actividad teórica comprendemos más hondamente la actitud radical de aquel primer Kandinsky que anhela siempre un *más allá* para la obra, una dimensión social ineluctable a la pasión de todo espíritu confrontado con un mundo materializado, donde la instrumentalización de los seres los niega para su más genuina existencia creadora.

Estructuras sintácticas del lenguaje

Este *equilibrio* que apuntale la condición creadora de los seres es también el que buscará el

joven Mondrian. A diferencia de Kandinsky, su camino hacia la abstracción elige la dirección de las estructuras sintácticas del lenguaje. Optará, a partir de la lección cubista, por la concentración y simplificación de las formas (sobre todo desde 1912). Por estos años comienza el proceso de construcción de un sistema relacional basado en su concepto de *equivalencia*. Equivalencias de los máximos opuestos (líneas, planos, colores...), así concibe el equilibrio que, penetrando al mero lienzo, aspira rebasarlo. Plasmadas geometrías, elementalidad cromática, tiempo, espacio, *Logos*... Tales son los instrumentos para conformar un idioma de *lo permanente*, «eidético», pitagórico-platónico incluso. Formas puras desde cuya composición se reniega de toda representación de lo sensible. Formas que no «hablan al corazón», que no tratan de seducir nuestro antinómico universo emocional sino mostrar, mostrar algo: el origen del juego de las relaciones que establecemos con el mundo; hacer visible que lo importante humanamente es lo que de *calidad* resta en el vértigo fenoménico de las infinitas cantidades.

La operación *neoplástica* de Mondrián vendría hecha, por consiguiente, para llevar a la máxima intensidad unos instrumentos expresivos sin desviarse más allá de sí mismos. En la recomposición de las figuras irreferenciales, la libertad se hace ritmo y relación, se hace medida intuitiva en el seno de la espacio-temporalidad que la obra contiene. El discurso de su pintura no quiere ser postulado sobre la materialidad de los medios sino una operación viva sobre la fusión y esencialización de los planos formales por los que la realidad —y nuestra experiencia de ella— se construye en nosotros.

El equilibrio —contra el paradigma occidental de la *simetría*— descansa en Mondrian sobre la *asimetría*. Recompone cada sencilla experiencia perceptiva de las cosas en planos cuya relación dinámica tiene como fuente la asimetría. Representa, no profundizando en volumen y «sustancia» los objetos del mundo, sino afirmando la inagotable combinación de relaciones pulsantes de sus planos. También el valor de cada uno de sus colores básicos es sólo *relativo*, depende de la estructura relacional en la que vienen integrados. Es así como en sus obras —sobre todo las *neoplásticas* a partir de 1912— se nos expone la concepción de un espacio que trasluce la condición especial y temporal del devenir fenoménico. No hay inmutabilidad esencial parmenídea en las cosas, sino mutabilidad dialéctica en la cual todo fluye, reconduciéndose hacia un estado de equilibrio siempre renovado.

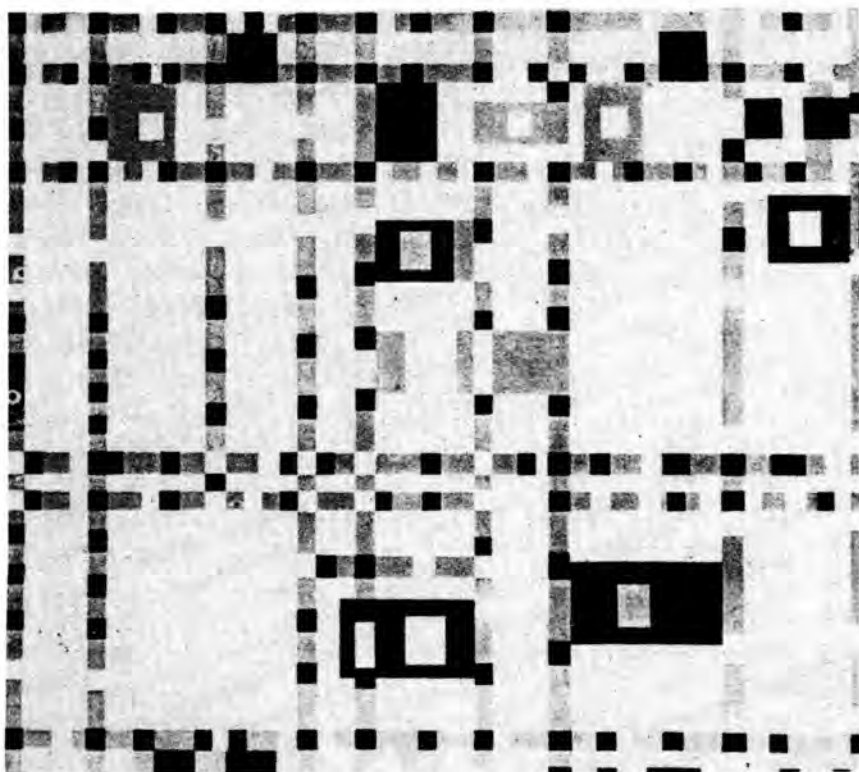
Sus célebres «composiciones» —algunas de las cuales recoge la presente exposición— muestran de la manera más acabada el espacio del instante vivo de la acción y no ese otro instante —metafísico— de la contemplación. Pues para Mondrian la vida verdadera se asienta sobre la acción inextinguible, y para el individuo humano esa acción se desplegará siempre *desde* y *para* su condición de humanidad, será siempre *social*. Es la acción social la que patentiza y construye la adaptación al mundo. El valor, pues, de esta acción adaptativa, se vuelve transparente en todas sus dimensiones, viene reconocido como el dato esencial de nuestra experiencia perceptiva. Una experiencia que ya no trata de operar una «distorsión» de los objetos sensibles —tocando el ejemplo seguido del expresionismo alemán—, sino mostrar su íntima estructura de valores definidos. A una más

penetrante y transformadora acción social, a una acción más interiorizada y universalizadora, una más valiosa, más intensa y universalizadora conciencia moral; tales son las equivalencias desde las cuales partiera la incisiva actitud pictórica mondrianiana.

Acertadamente esta exposición ha sabido elegir elementos imprescindibles de su trayectoria artística primera. Unos peldaños reveladores hacia la plena representación anicónica que, desde la alucinada y enfurecida mirada de su maestro Van Gogh, atraviesan de inquietud y de angustia una joven concien-

cia que proyecta encontrar en el proceso de la historia y del mundo —y no *más allá* de éste— un sentido para el hombre y sus acciones. Más allá del «científico» equilibrio de las equivalencias plásticas, una persistente y revolucionaria pasión moral: la de ser radicalmente modernos, humanamente configuradores de una inédita relación individual y colectiva con las cosas.

■ *Kandinsky y Mondrian. dos caminos hacia la abstracción.* Exposición del Centro Cultural de «La Caixa», Madrid. ■



JUAN DANIEL FULLAONDO 1936-1994

J'ai déjà parlé dans ces colonnes de cet homme exceptionnel, tant pour l'acuité de sa réflexion critique que pour l'originalité de certaines de ses œuvres. J'ai rappelé ses amitiés tenaces avec Bruno Zevi et Sàenz de Oíza, sa folie à l'égard de l'œuvre de James Joyce. J'ai dit combien j'attachais d'importance à ses avis, combien son farouche engagement sur l'architecture de Frank Lloyd Wright et sur une modernité sans faille, même face aux témoignages du passé, m'avait servi de guide pendant un long moment de ma vie d'architecte.

Claude Parent

«E i ricordi... i ricordi? Gettarli in fondo al mar!». Così recita una canzone italiana di grande successo. Juan Daniel era d'accordo: non voleva commemorazioni, detestava la cosiddetta «architettura della memoria» e, tanto più, la memoria degli architetti. Voleva discorsi che prolungassero la sua incisività su questa terra, nel quotidiano della nostra cultura. Era autoevidente per lui che la morte non esiste, e' solo un incidente della vita.

Bruno Zevi

93

Un epílogo que escriba. Yo obedezco, de obediencia en obediencia trato de cumplir (¿conmigo?) trato de cumplir con los demás. Me ha sorprendido esta revisión sobre mí (de Juan Daniel Fullaondo) en momentos precisamente que trataba de concluir para mi país una revisión sobre los demás, pero ¿quiénes son los demás? Yo aquí no podría hablar solamente de mí, pero ¿puedo hablar de los demás?

Jorge Oteiza

Su discurso, impregnado de ese fuerte culturalismo, se ha desplegado en una multiplicidad de planteamientos, ambientaciones arquitectónicas derivadas de la fisión semántica de Levi-Strauss, el manierismo contemporáneo, el expresionismo, el grado cero, el vacío de Viena asimilado con el vacío europeo de valores, la teoría de la información, el principio de incertidumbre de Heisenberg, el pensamiento serial de Boulez, las resonancias arquitectónicas de Joyce y Pound, el concepto de intercencia, el sentido de las vanguardias históricas y, un largo etc. Sin duda estas lecturas se alejan tanto de las actuales ópticas contramodernas como del modo de ver en los ámbitos más estrictamente profesionales. Para Fullaondo las tendencias contemporáneas contramodernas en arquitectura reflejan un fracaso cultural y político de una situación que está intentando superar la tradición moderna sin haber profundizado ni entendido lo más valioso de ella.

Angeliqúe Trachama

ESTAS LINEAS QUIEREN SER UN
SALUDO, EMOCIONADO, A UN MA-
ESTRO EN ARQUITECTURA, Y EN
MUCHAS OTRAS COSAS, QUE NO SE
PUEDEN ENSEÑAR, PERO SE PUE-
DEN APRENDER. CREO QUE JUAN
DANIEL, DESDE UNA AMPLIA CUL-
TURA Y UNA GRAN SENSIBILIDAD
TUVO EL DON DE MOSTRAR A SUS
ALUMNOS, EL CAMINO, O MEJOR
LOS CAMINOS, QUE CONDUCEAN
A APRENDER Y A CONOCER.
UN ABRAZO JUAN DANIEL

Wuumv
A

SAN SEBASTIAN 12-7-94

Estas líneas quieren ser un saludo emocionado a un maes-
tro en Arquitectura, y en muchas otras cosas, que no se
pueden enseñar, pero se pueden aprender. Creo que Juan
Daniel, desde una amplia cultura y una gran sensibilidad
tuvo el don de mostrar a sus alumnos, el camino, o mejor
los caminos, que conducen a aprender y a conocer.
Un abrazo Juan Daniel.

Eduardo Chillida.

LOS ANALES DIAFANOS DEL VIENTO

Antonio Fernández Alba recuerda al amigo arquitecto-humanista Juan Daniel Fullaondo.

«Su alma está lejos. Es quizás tan doloroso ser despertado de una visión como nacer.»

J. Joyce (Ulises)

Con este fragmento del Ulises de Joyce, Juan Daniel Fullaondo abría el número 111 de la revista *Nueva Forma*, de la que fue director y fundador, último de aquella publicación periódica que durante casi una década había mantenido una atención tan significativa como excepcional en torno al mundo del pensamiento plástico moderno y a la difusión de la cultura del quehacer arquitectónico contemporáneo. La revista había nacido, como se despedía, en el mes de junio de 1975: sin ningún regusto melancólico, atenta al realismo arquitectónico de la época y sugerente por la búsqueda de la creación plástica a sus veladuras y desgarramientos.

Diecinueve años más tarde, también en un mes de junio, se despedía «doloroso de ser despertado», un hombre que había tratado de hacer compatibles emoción y reflexión, los reflejos de una mirada abierta con la percepción intuitiva de lo profético. Juan Daniel Fullaondo

había nacido en Bilbao en 1936, en los preludios de la guerra civil española. Su perfil biográfico se decanta en los límites de una inteligencia aguda y brillante. Es más que un arquitecto, escultor, crítico y escritor, que lo fue y en abundancia; un explorador solitario que se nutría de los relatos e investigaciones que le proporcionaba su caminar por los diversos paisajes de la vida, con la mirada del geógrafo que trata de indagar en las huellas de lo arcaico aquellas secuencias que le permitieran superar la ambigüedad de los fabricantes de objetos de la mundanería moderna.

Edificar, dibujar y escribir, como antídoto a la melancolía, son fragmentos de relatos que animan la «construcción del ser» o geologías que van sedimentando sus estratos para la introspección. Para el creador, el tiempo se enlaza como expectativa feliz y en épocas de expectativas dislocadas, como al parecer acontece, resulta ser un antídoto que permite un regreso al mundo de las emociones.

Juan Daniel Fullaondo rodeó sus trabajos de una metáfora poética, acudiendo a la disciplina de trabajo de la forma, pero desde lo que la

forma manifiesta como estructura, es decir, descubriendo la propia infancia de las cosas, las leyes más primordiales y pequeñas, la ley de su existencia. Miradas barrocas, proyectos de códigos y signos abundantes, diálogos-monólogos, dialéctica de las regresiones a sus ídolos o mitos adolescentes, textos de la edad incierta, simetrías de otros espacios y lugares, consciente de que todo lo que se percibe como imagen en un espacio acontecerá después en el discurso de la forma arquitectónica o en la narración hablada o escrita.

Regresión y progresión, en su obra plural, no se manifiestan como procesos independientes del «yo» y de la cultura, sino que son evidencia del «yo» en su totalidad. Para Juan Daniel Fullaondo, subjetividad y totalidad se manifiestan e interrelacionan de manera práctica por medio de la arquitectura, el ensayo escultórico, la aproximación musical, el análisis crítico, la escritura y la comunicación verbal.

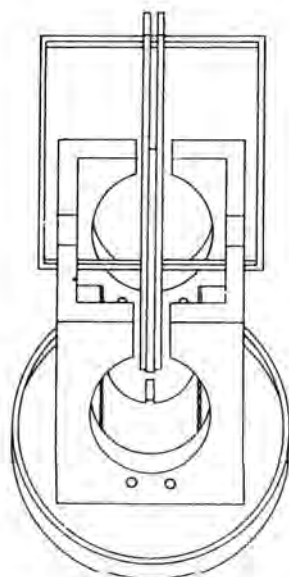
Clasificar su obra dentro de algunas de las coordenadas espacio-temporales en las que operaba su imaginación y talento, resulta una operación reductora que apenas podrá esbozar los perfiles de su persona. Agotado de mostrar horizontes sugerentes en los acantilados donde aún naufragan las escuelas de arquitectura, en esas aguas contaminadas de la cultura del simulacro, hacía algún tiempo se había retirado al encuentro con los diálogos de una vida interior y aislada, de la que a veces surgían textos y proyectos que reflejaban las incertidumbres de unos tiempos que han perdido el sentimiento comunitario y unos espacios que aún no sintonizan con la nueva alquimia de la tecnociencia. Diálogos que resultaban ser como viajes inmóviles en torno al proyecto difamado de la arquitectura. Nos ha dejado sus

reflexiones sobre el acontecer del ser y su tiempo, que sin duda evocaban otras comarcas de las estrictamente arquitectónicas, consciente hasta su adiós de que toda realidad se diluye en una procesión de imágenes, quedando sin respuesta la sustancia que las delimita y anima.

En el recuerdo nos quedarán aquellas estrofas de Góngora como imaginaria estela funeraria:

*Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido
cuyo vuelo atrevido
si no ha dado su nombre a tus espumas
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.*

(A.F.A.)



J. D. F. Los ritmos del tránsito. Escultura para el tanatorio de la M-30 en Madrid.

LA NOVEDAD ARCAICA

Notas sobre la inviabilidad teórica de la extrema innovación arquitectónica

Roberto Fernández

Mientras el pensamiento experimental, crítico y finalista se dedica a la imagen arquitectónica del contenedor, la investigación afronta la imposibilidad de novedad. Sólo una reflexión sobre la arquitectura a partir de lo humano, haría posible la verdadera renovación disciplinar.

LA escritura permanente, y a veces automática, de la Arquitectura, tiene que ver con la figura del tapiz de Penélope: una eterna reformulación de unas mallas habitables –eso que llamamos «ciudad»– más o menos criada u orlada de fragmentos diferenciados, rupturas de esas mallas, marcas diferenciales que a veces alcanzan la entidad de «monumento».

Todo para establecer una idea de «resguardo»: la Arquitectura emprende la función cultural-histórica del acogimiento; murallas (urbanas) y recintos (arquitectónicos) son, esencialmente, los instrumentos de la defensa. La Arquitectura abroquela, defiende y resguarda¹. Por eso cumple una función *conciliadora*, atenuadora de los *conflictos*: conflictos con la Historia, con la Naturaleza, con la Sociedad (con la interacción social y con el «diferente»). De ello habla Solá Morales² –que, de paso, propone despojar a la Arquitectura de su espesa teoría «defensiva», atenuadora de los conflictos, «natural», no agresiva– y de ello Foucault³ alcanzó a configurar una cierta explicación de la Modernidad (en tanto clasificación/diferenciación/enclaustramientos).

El *acogimiento*, el *resguardo*, el forjado de recintos, todo tiene que ver con la *delimitación*, con la estipulación de *fronteras*. Hay una *componente política y militar* en esa conceptualización: la Propiedad, el Estado como regulador de posesiones y soberanías, la Defensa de las extralimitaciones, la obtención de más espacio o el cambio de *límites*. La Arquitectura parece jugar el rol histórico de la «solución» transitoria de las delimitaciones, pero tiene que contener el germen de la *violencia* persistente de las extra-limitaciones posibles.

Praxis y «Performance»

La Arquitectura –o mejor su inveterada *praxis* y «*performance*» en la «longue durée» de la Historia Urbana– se ajustó a tres paradigmas operacionales, en cuanto a la manipulación de sus «materiales» de proyecto:

La Restitución de lo Dado: o sea, volver a reconformar las formas habitativas, proveer prótesis o sustituciones fieles de lo preexistente, proteger, hacer durable lo dado, preservar, conservar, mantener.

La Imitación de lo Dado: o sea, el variable registro de las mímisis y toda su carnadura estético-retórica clásica; imitar/transformar/derivar, reusar el orden (Alberti), desementizarlo (Palladio), convertirlo en «cosa civil» (Hawksmoor), manipularlo con exasperación de entomólogo (de Ledoux a Durand), decantarlo en cuanto arquetipicidad o eternidad de los temas/formas (Loos)⁴.

La Elaboración de lo Dado: o sea, el trabajo de la referencialidad historicista de las formas: todo viene de algo y va hacia algo; todo resulta de un «anclaje» siempre previo en el discreto «mapa» de las alternativas: Albi en Kahn, los mayas y la villa Katsura en Wright, Soane en Lutyens, Lutyens en Venturi, Leonidov en Liheskind, etcétera. La historiografía ha sido el registro de esos trayectos; la «didáctica» (despojada de su breve ilusión metodologista) es el oficio de orientarse en los «portulanos». Incluso ahora, los trucos de ordenador permiten programar la infinita deriva de forma a forma, de objeto a objeto⁵.

Ahora bien, hay elaboraciones «conservadoras» y elaboraciones «transgresivas». Transgresivas son las diseminaciones del material formal como los casos de Boullée y Piranesi: su cualidad –imposible– de «novedad», está otorgada en la compleja reutilización de los materiales antiguos (descontextualizados, fragmentados, desurbanizados, desculturalizados, desnaturalizados).

Restituir, Imitar, Elaborar. Pero siempre sobre la común plataforma de «lo dado», lo existente, la densa materia física de los soportes históricos de la vida urbana. En este sentido, no hay novedad en la Arquitectura, o bien, toda la Arquitectura es preponderantemente de reelaboración del material histórico. Las prácticas «discretas» de De Carlo o Van Eyck no serían sino actuaciones de rigurosa reducción al trabajo en y con los organismos materiales dados (Urbino, Amsterdam). El «contextualismo» es esa conciencia de reducción.

La restitución de lo dado

El programa de la obstinada conquista de una ideal totalidad y su conservación permite, al menos, su renuncia o negación: lo dado destruido, alterado, reducido viene a constituir la «ruina», el residuo, el remanente. Ya no alcanza ni sostiene la perfección de la entidad originaria, pero en cambio permite la «novedad» de la suspensión de la restitución.

La mayoría de las estéticas «novedosas» tienen que ver con la seducción de la ruina: la sublimidad en el romanticismo, la precariedad desintegrada en el futurismo/constructivismo, el minimalismo en la postmodernidad. La ruina, el residuo, encarnan en lo objetual-espacial, la presencia de lo temporal. El paradigma reconstitutivo de la Arquitectura se propone diluir las marcas de la temporalidad; el contra-paradigma del acogimiento de la ruina propone la máxima conciencia subjetiva del Tiempo: esa deforma que se valora atestigua el espesor temporal.

La imitación de lo dado

El largo paradigma clásico de la mimesis significa para las sociedades en desequilibrio (no para los griegos) un nihilismo de la complacencia, que invita a un comportamiento reductor de las contradicciones por la pura añoranza de un escenario arcádico. Algo visible en las preceptivas cortesanas, desde Poussin a Corneille. En rigor, una nueva tentativa de eternizar, de suspender la corrosión de la temporalidad por la pura evasión del anacronismo⁶.

La elaboración de lo dado

El interminable «excursus» del pliegue deleuziano constituye el eterno «fáctum» de la ciudad, de su materia: anónima, cancerígena, distinguible o ejemplar, descentrada o «ensanchada», en periferias interminables. La ciudad es un depósito infinito de las reelaboraciones, de la densificación de materias transhistóricas que resisten la muerte social y se prestan a envolver siempre nuevas alternativas de función/uso. Cadenas interminables de referencialidades para genealogías de objetos y lenguajes, de espacio/estructuras y sistemas lingüísticos. Siempre en pos del acoger, del envolver, del generar recintos, albergues. La perduración de la Arquitectura es nada más que la persistencia del espíritu de la envoltura, del segregar/separar/conservar. Del clasificar, que viene de «classis», ejército; preceptiva de orden seguro, de previsibilidad, resguardo, defensa.

99

Refugio

La presumible muerte de la Arquitectura puede provenir del vaciamiento de la positividad histórica del *refugio*. El hábitat postmoderno es «sin cualidad», en tanto cualidad es históricamente marca de residencia, instalación, identidad como conciencia de apropiación subjetiva del «locus». La ciudad contemporánea, siendo «tierra de nadie», es de «todos», piensa el vándalo postmoderno, pero ese «todos» hoy carece de conciencia. O es una mera manipulación mediática⁷.

El repetible esquema de la espacialidad anónima del suburbio derramado en territorios interminables y abstractos, la socialidad a salto de mata entre «megadiscos» y «supershoppings», la calle y la plaza pulverizadas por la velocidad y las redes informáticas, suponen la crisis, ante todo, del paradigma *protectivo*. Ya no hay sentido de «enclosure» –ni en el campo, ni en el espacio público ni en la vivienda–; por lo tanto, ya no hay «necesidad» del límite, el «peras» que es sustancia

sistemática de la Arquitectura, como práctica histórica de segmentación «fuerte» del «continuum» espacial. La famosa saga de «fábulas morales» del cine de Erich Röhmer se singulariza en una curiosa espacialidad; sus sucesos transcurren en los medios de transporte, la historia ha sido despojada de sus recintos formales: los sujetos se mueven, están expuestos y nada «seguros», oscilan en el movimiento perpetuo de la ciudad.

Movilidad

Hay «novedad»—quizás, *transarquitectónica*—en la «informalidad» de las nuevas realidades espacio-temporales: las periferias, la virtualidad multimediática. En muchos casos se trata de decisiones políticas (la clase de nuevos signos que circulan en la sociedad postmoderna) y, por tanto, de un «Arte de Espectáculos» (ya no de «Receptáculos»).

La *política-espectáculo* nutre lo nuevo de esta coyuntura histórica: se trata de urdir los discursos y los sucesos de las nuevas ritualidades; este discurrir por la transciudad (la ciudad de la velocidad y la extraciudad del suburbio no urbano), que es sobre todo, un nuevo sistema de ritos y funciones.

Un nuevo rito transurbano es, ejemplarmente, la Ruta del Bakalao, de los adolescentes españoles que articulan estadias breves y nerviosas en algunas barracas periféricas—las «megadiscos»—separadas entre sí por centenares de kilómetros (espacio transferido a tiempos de desplazamiento en automóviles suicidas). En este caso, los «recintos»—la vieja Arquitectura—ya casi no existen; a lo sumo se trata de galpones, graneros, naves industriales, «revestidos» virtualmente con un discurso multimediático (sonido, color, luces, humo, nieve, etcétera). Territorio y Arquitectura han transformado violentamente su espacialidad y la experiencia del tiempo.

Transitoriedad

En el «resto» del habitar contemporáneo no hay novedad, hay repetición, performance. Esa es la modalidad (re)productiva de la Arquitectura y esta condición define hoy el núcleo de la reflexión teórica, enfrentada sobre todo a la asunción de la crisis de los «recintos» y a la confrontación con una hiperrealidad fruto del modelo de la política-espectáculo.

En esa situación, la Arquitectura, de cara a su pasado, encuentra inviable la novedad. El pasado, como cultura material, esa vasta geografía de cosas, emerge como el espejo de la repetición infinita. Restitución, Imitación, Elaboración son siempre figuras o matices de la Repetición, del encubrimiento de la novedad con la pátina del arcaísmo.

El caso de la reconstrucción del Pabellón de Alemania en Barcelona es sintomático de esta apatencia de repetición: el edificio originario, de destino transitorio, se piensa en su proyecto original, como eterno. Sin embargo, la inexorabilidad de su *transitoriedad* lo arrasa, aunque su eternidad representada exaspera la *nostalgia* de su materialidad concreta, hasta que, vaciado de toda funcio-

nalidad o contingencia, y por lo tanto, ahora sí, eterno, se lo reconstruye, igual pero mejor (la «nueva» estructura es más «segura»). Irremisiblemente, la institución Arquitectura persigue la suspensión del tiempo, suspensión dada en la tentativa de una esencialidad alcanzable en la autonomía de la no función, o sea, el Arte, según Hégel.

Arquetipicidad

El pasado-espejo, enorme depósito de objetos y signos, alienta la novedad arcaica de la Arquitectura, entre otras cosas, como tentativa de *rendimiento*. La *reproducción* es la generación de reproductos, el rehacer los objetos para una nueva función mercancía.

La mirada omnipresente al depósito del pasado, en rigor, es una nostalgia mercantil, teñida por la realidad de una modernidad que, desde los albores medievales de la renovación urbana, está, sobre todo, regida por la *función* y el *rendimiento*.

Pero intentar recuperar la *artisticidad* de la Arquitectura –o sea, su condición de autonomía– induce a una recaída, ahora a la búsqueda de *arquetipos*, en la misma Historia, el vasto arsenal de las esencias. Cuando se busca la autonomía absoluta, se llega, como dice Loos, a las invariancias históricas de la no función: la Tumba y el Monumento, la forma absoluta ajena a la vida (o función); pura *contemplación*, pero por ello, repetición del material arquetípico. La extrema novedad –de Loos, de Rossi– es, lo sabemos, el extremo arcaísmo, la inmersión en los arcanos más recónditos de la forma, del «enclosure» defensivo, de la estipulación de una apropiación subjetiva de las cosas de la Arquitectura. Algo aprehensible (que proteja) y algo comprehensible (que evoque). Y ambas sub-funciones (protección, evocación, «firmitas-venustas», podría decirse) bajo la dominante de una función central: el rendimiento como producto, la plenitud funcional de mercado (como forma mercancía).

La obstinada persecución de fundamentos de *arquetipicidad* supone entonces operaciones de *selección*, de *delimitación*, de *distinción*. Y todo lo separado, delimitado, identificado, adquiere valor e ingresa al intercambio. Frente a esta percepción lógica del pasado-espejo, pudiera existir la opuesta, la mirada «barroca», que precisamente anula el efecto de delimitación por la voluntad de contribuir al «pliegue» infinito de la materia y los signos.

Signos-mercancía

La gran «novedad» arquitectónica es, ya en los ochenta y noventa, la disolución creciente del componente subfuncional «clásico» (protección, evocación) y la reducción del discurso al puro proceso de su rendimiento mercantil. La técnica predominante será la de las «realidades virtuales» y el objeto característico es el «shopping», ámbito esencial de la máxima funcionalidad de la cosa arquitectónica, en cuanto, sobre todo, *valor de cambio*, elemento de *rendimiento*. La «Arquitectura del shopping» es como una nueva moneda: la forma apenas oculta –o contiene– la función esencial, que es la *generación de valor*, o sea su desempeño como mercancía.

Por otro lado, si la apelación a los componentes arquetípicos alude a un pasado-espejo, la reducción de la Arquitectura a la manipulación virtual de *signos-mercancía*, supone, en rigor, una formulación de presente-espejo: la Arquitectura, o sea el objeto, no es más que el espejo de un sujeto que usa/circula/percibe esos vastos escenarios y que es el vehículo de cambio, la condición de funcionamiento del consumo de mercancías.

Exegética

La ilusión de una novedad cifrada en la manipulación de los elementos arquetípicos del pasado omnipresente (ya que seguimos viviendo en ciudades viejas, antiguos escenarios de infinitos «pliegues»), convierte a la materia del proyecto en una suerte de Sagradas Arquitecturas, una mínima colección de figuras formales como las Sagradas Escrituras lo son respecto de figuras morales⁸. Y frente a las Sagradas Arquitecturas se erige un saber que tiene que apelar al «Arte de lo Exegético».

La novedad imposible estriba, pues, en la práctica de lo *exegético* y sus mecanismos, por otra parte ya «clásicos» en la arqueología de los saberes: la interpretación, el comentario, la cita; y luego sus finalidades: el equilibrio o el ritmo, la educación, la repetición, etcétera. La Arquitectura que se ancla en la interminable elaboración de los materiales arquetípicos, cuando eficiente, puede llegar a tornarse «cabalística», en tanto este saber todavía acredita el máximo nivel de rendimiento en la práctica del arte exegético.

Un trabajo ejemplar de esta práctica es el proyecto del Danteum de Terragni, en tanto que puede entenderse como un puro comentario de una preescritura (*La divina comedia*), una escritura transliterada de otra, un discurso abstracto (en tanto reducción de la *redundancia simbólica* a una condición casi de «silencio») que se propone como *representación* y, por tanto, expresa un límite de «novedad», en cuanto no puede (ni quiere) independizarse el texto originario⁹.

Una corriente de la Arquitectura (y de la Literatura –Bernhard– o del Cine –Bresson) advierte la imposibilidad de la novedad o la reducción de las prácticas discursivas al eterno comentario o pura reescritura de unos materiales arquetípicos. «Todo está dicho ya y sólo podemos reescribirlo» citaba Grassi a Bresson, que citaba a La Bruyère, etcétera. Los «nuevos» textos simplemente no existen, no tienen autonomía y, por supuesto, tampoco novedad. Dependen de un texto originario, hay pura *repetición* o *comentario*; puede haber reensamblaje de las figuras originales deducidas del análisis y la interpretación.

Transliteralidad

En esta indagación, aparentemente afanosa, sobre la novedad en tanto obtención de autonomía, hay que señalar la existencia de algunos procesos de «invención» literaria que tienden a confirmar el mito de la *inutilidad*.

Un campo posible de *discursividad* arquitectónica podría, pues, ser, el que segregue cuidadosamente todo contenido de funcionalidad en el artefacto arquitectónico. Sería, nuevamente, la demanda especificista o esencialista de Loos, en cuanto una arquitectura «verdadera», en tanto «autónoma», sólo se consume en el objeto *inhumano*, *inútil* o *no funcional*. Monumento o tumba, es decir, una instrumentalidad de la cosa solamente orientada en la producción de efectos significantes, *una absoluta reducción al discurso comunicacional*.

Las «arquitecturas» escritas de Bernhard son ejemplares en este sentido. El cono de Roithamer (en *Corrección*), el despreciado «locus» familiar de Wolfsegg (en *Extinción*) o el Castillo de Högobornitz, el lugar de errancia metafísica del Príncipe Saurau (en *Trastorno*), son perfectas construcciones literarias de objetos –edificio, comarca y villa, castillo– signados por la neutralización del uso y librados a la suscitación de «emociones», es decir, formas que reclaman discursos: la inhabitable perfección del cono, la recóndita repulsión de Wolfsegg, la imposibilidad «existencial» de Högobornitz. Discursos, por otra parte, estéticos, y ulteriores a una esencialidad de la cosa, que parte de su inutilidad (inhumanidad, inhospitalidad, inhabitabilidad)¹¹.

Paul Auster (en *La Música del Azar*) propone el argumento de la construcción de un largo muro, compuesto de piedras valiosas originarias de un castillo irlandés del siglo XV, derruido por Cromwell, que los protagonistas deberán levantar como pago de una deuda de juego. La larga pared, reconstruida en la «finquita de los bosques de Pennsylvania», es nuevamente un completo homenaje a la inutilidad: no tiene función, es una pared de 10.000 piedras que disgregan el disuelto castillo original, se erigen con un trabajo resultante de una deuda de juego, no significa nada, etcétera.

Si la literatura «escribe» objetos, esencialmente inútiles, cierta arquitectura se piensa como literatura. Es decir, se proponen objetos –ajenos a la funcionalidad histórica o convencional– cargados de signos, a veces, misteriosos, en cualquier caso, de sugestión a evocaciones abiertas y teniendo un valor «comunicacional» semejante a la poesía. Un ejemplo son las varias «construcciones» discursivas de John Hedjuk, recogidas en sus varios libros: *Mask of Medusa*, *Bovisa*, *Vladivostok*, *Victims*, *Collapse of Time*, *Lancaster/Ganover Masque*¹³. Se trata de trabajos fundados en la *transliteralidad*: antes que «proyectadas», las arquitecturas son «descritas» (y por tanto, escritas).

Tanto Bernhard y Auster como Hedjuk manejan objetos «fuertes» en su carga de significación basada en la inutilidad. Una manera de investigar la «novedad»: por fuera de la *función/utilidad* y abierta a un consumo aleatorio, instalado en la *conciencia perceptual* del «lector» de esas formas misteriosas y carentes de función (y, por tanto, de Historia).

Invención y «Performance»

Los ejes modernos del devenir de la Teoría de la Arquitectura estuvieron en torno de la *Invención* y la *Performance*. La Invención, ligada al «episteme» moderno de *innovación artística* y *tecnológica*: nueva producción formal y material, arte inorgánico/abstracto e industria. Una

invención infructuosa, neutralizada por el movimiento autónomo de cada campo y las contradicciones entre ellos.

El campo del Arte, buscando, como decía Adorno, la imposible fuga del producto artístico de su conversión en mercancía. El campo de la Tecnología como preformando el producto, constriniéndolo inexorablemente como determinación de un «modus» productivo (taylorismo, serialidad, articulación/ensamblaje de fragmentos industriales, etcétera). Y, en medio, la práctica de la Arquitectura intentando conciliar esta brecha moderna entre Arte (anti-mercantil) y Tecnología (hiper-productiva). La resultante será la clausura del elemento de invención: el *Progreso* (o evolución artístico-tecnológica) se presenta como desaparición del Deseo y en ese movimiento lo inventivo inevitablemente se restringe¹⁴.

La Performance es la otra arista de la Teoría. Ante la invención imposibilitada por la *conflictividad* creciente en la conciliación de *Arte y Tecnología*, subsiste el «modus» de la repetición y el simulacro. La banalización de los estilemas inorgánicos ratifica los límites de la autonomía, el término del «excursus» de la «línea dura», la intentada abolición (novedosa) de lo Histórico, la disolución del «episteme» organicista en la pura repetición de lo Natural (lo Natural ya también, reino de la mercancía, materia del rédito y usufructo, comercio de energías) lo instala asimismo en el cese de una histórica racionalidad para también formar parte de la contingencia y, por tanto, de la Historia.

Experiencia

Ante la clausura del Deseo (de lo nuevo), subsiste, como paradójica compensación, el proyecto de reelaboración novedosa de la *experiencia*. La experiencia no sólo es *frucción subjetiva*, deglución neutra de la existencia, sino que crece como «neorrealidad», como neo-existencia, ficticia, pero cribada de resortes de memorabilidad.

La vertiente «positiva» (historicista) de los ejercicios postmodernos instaura una ilusión de novedad en esta manipulación de la experiencia. Venturi será uno de los grandes manipuladores: toda la existencia fáctica anterior es susceptible de fundar una experiencia que, sesgada, aflorará en una estética. O en varias: la «tendencia» complejo/contradictoria de una Historia entendida como colección de apariencias, las estéticas Cape Cod, main Street, etcétera.

Si los «esencialistas» (Boullée, Loos, Kahn) persiguen la arcaica «novedad» de la arquetipicidad; si los «neorracionalistas» (Rossi, Ungers, Grassi) procuran la formal novedad del eterno ciclo análisis/proyecto; Venturi alimenta, desde la «experiencia», una ilusión de novedad, en la que el «nuevo» objeto/escenario confirme o transforme la experiencia originaria.

Heteronomía

Un elemental refugio frente a la prodigiosa levedad de los intentos de *radical* novedad, es reconocer la imposibilidad de la invención absoluta en el imperativo hegeliano de la no autonomía del Arte de la Arquitectura, vista su sujeción a la lógica de la función.

La Arquitectura no puede autonomizarse en la novedad porque es *heterónoma de la función*, es decir, porque queda anclada a un principio histórico de necesidad, la tríada vitrubiana. Una primitiva y radical respuesta a ese imperativo sería el intentar postular la inutilidad, acercándonos así a la pretensión loosiana del artefacto afuncional, o literariamente, al cono de Bernhard, a la pared interminable de Auster o las fantásticas escri-arquitecturas berlinesas de Hedjuk. Y en un escalón diferente –por lo fáctico–, el cementerio de Miralles o el museo en Berlín de Libeskind.

Otra alternativa es la perfección inalcanzable de una casi *externidad* arquitectónica, *una reflexión sobre la forma siempre al borde de la no-materialidad*, como en el caso de la arquitectura imposible de Amancio Williams o la voluntad infinita por el «detalle» de exasperante modernidad –casi una coda del «pliegue» barroco– en las arquitecturas de Chareau, Gray o Scarpa, en las arquitecturas herméticas de Libera o Barragan: es decir, en el intento de control máximo de las «contaminaciones» de la heteronomía, en el «silencio» minimalista o en la persecución del «abgrund» de los mitos.

Un tercer campo es asumir la condición del quiebre disciplinar: romper la heteronomía buscando directamente los términos de una especie de «trans-arquitectura», un discurrir sobre los componentes de la sociabilidad, antes que sobre los «contenedores»; afrontar la «ingeniería humana» de los «facts» antes que la vieja arquitectura (de los «arti-facts»), preocupada por internar, por proteger, por configurar las variadas cáscaras distintivas de la vida social y sus segmentaciones.

Inútil, hermética o inmaterial, el pensamiento experimental, crítico y terminal de la Arquitectura, se debate frente a la imposibilidad de la Novedad, a riesgo de dejar de ser lo que es. □

NOTAS:

¹ R, Sennett: «El aspecto de las ciudades refleja un enorme, incalculable miedo a la exposición. La «exposición», en este sentido, denota algo que se asemeja más al padecimiento de perjuicios que al recibimiento de estímulos. Este miedo a quedar expuesto es en cierto sentido una concepción militarizada de la existencia cotidiana, como si el ataque y la defensa constituyesen un modelo tan apto para la vida subjetiva como lo son para la guerra. Lo que caracteriza nuestra manera de construir las ciudades es el amurallamiento de las diferencias que existen entre las personas, dando por sentado que dichas diferencias tienen más probabilidades de resultar mutuamente amenazadoras que mutuamente estimulantes». *La Conciencia del Ojo*. Versal ed., Barcelona, 1991, pp. 12-3.

³ I. de Solà-Morales: «Frente a los problemas sociales, a las culturas locales, al patrimonio histórico construido o la naturaleza, la arquitectura parece estar llamada a resolver todas esas contradicciones. El juicio sobre la calidad de la arquitectura parece estar inseparablemente unido a su capacidad de ser una respuesta conciliadora. La buena arquitectura parece ser aquella que resuelve (es decir deshace, descompone) los conflictos, consiguiendo, por lo menos, reducirlos o minimizarlos». *Colonización, violencia, resistencia*. Papel presentado en Alicante, mayo 1994. p. 1.

⁴ M. Foucault: «En los siglos XVII y XVIII se ven aparecer técnicas de poder centradas especialmente en el cuerpo, en el cuerpo individual. Se trata de aquellos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su subdivisión y su vigilancia) y la organización alrededor de esos cuerpos, de todo un campo de visibilidad. Se trata, a parte, de todas las técnicas gracias a las cuales se cuidaba a los cuerpos y se procuraba aumentar su fuerza útil a través del trabajo, el adiestramiento, etcétera. Se trata, por fin, de las técnicas de racionalización y de economía (en sentido estricto) de un poder que debía aplicarse, del modo menos dispendioso posible, por medio de todo un sistema de vigilancia, de jerarquía, de inspección, de escritura, de relaciones. En suma: de toda esa tecnología que podemos llamar tecnología disciplinaria del trabajo y que se instaura desde fines del siglo XVII». *Genealogía del racismo*. Altamira-Nordan. Comunidad ed., Montevideo, 1993. p. 173.

⁵ M. Serres: «La clasificación del latín «classis», cuerpo de ejército, también es el resultado de la relación de fuerzas, tiene mucha relación con la lucha y muy poca con la apuesta, o mucha con la apuesta y muy poca con el objeto. La simplificación procede de la lucha». *El paso del noroeste*. Debate ed., Madrid, 1991, p. 21.

⁶ C. Do Campo: «Pudo ser que la producción de imágenes no fuera considerada una acumulación sino que, como todo hecho ambiental y comunicacional, se considerase su fundamental transformatividad, la "fluidez de las normas", según Eisenstein». *El movimiento de las estrellas fijas*. Bueno Aires, 1994. Inédito.

⁷ Ch. Rosen & H. Zemer: «Pero también el romanticismo se ocupó de "poetizar el tiempo"». «Cuando el más grande de los arquitectos ingleses de principios del siglo XIX, sir John Soane, diseñó el Bank of England, envió tres bocetos al óleo a los gobernadores del Banco. En el primero, éste aparecía recién construido, flamante y reluciente; el segundo era una representación del Banco ya un poco erosionado por los elementos, con hiedra y cubierto por la páina de los años; el tercero lo imaginaba cuando hubieran pasado mil años, como una bella ruina». *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. H. Blume ed., Madrid, 1988, p. 59.

⁸ C. Olalquiaga: «Los cuerpos se están convirtiendo en ciudades, las coordenadas temporales en espaciales. En una condensación, casi poética, la geografía reemplaza a la historia, los mapas hacen las veces de biografías y los escenarios ocupan el lugar de los recuerdos. No nos percibimos más en tanto continuidad sino como ubicación o, mejor dicho, desubicación en el cosmos urbano/suburbano. Pasado y futuro son desplazados por iconos, siendo su pérdida recubierta por fotografías, tarjetas postales y películas». «Perdidos en el espacio». Ensayo en *Revista Punto de Vista*, 35. Buenos Aires, 1989. p. 25.

⁹ En *Las sagradas escrituras*, H. Libertella enumera las «retóricas» del escritor chileno Enrique Lihn, definida como «literatura hermética»: «Grotesco, burla, mímesis, pastiche, fusión del objeto de crítica con los procedimientos de quien critica; contaminación, parodia de la parodia». Y el mismo Lihn dice de su oficio: «Poner de manifiesto la decrepitud del Mundo Nuevo. Su síntoma principal: la hipertrofia de la retórica —disfraz atildado de la cháchara— como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica». E. Sudamericana, Buenos Aires, 1993. pp. 74 y 73, respectivamente.

¹⁰ T. L. Schumacher, en *Il Dantesum di Terragni*, Officina ed., Roma, 1980, describe con detalle el proceso de producción del proyecto de Terragni y sus formas abstractas de transliterar la estructura del poema.

¹¹ Una tentativa de estricta reducción especificista, conectable al pensamiento de Loos, la presenta G. Grassi en su limitación al «orden existente de las cosas históricas»: «Reconocemos que nuestro problema no es tanto el de dar orden a las cosas, sino aquel, más simple pero mucho más difícil de seguir y secundar, aquél orden que siempre es, por así decir, natural de las cosas. Debemos transformar nuestra voluntad de orden, nuestra voluntad de forma, en actitud constructiva». «Questioni di Progettazione». Ensayo en *Architettura Lingua Morta*. Electa ed., Milán, 1988. p. 30.

¹² Thomas Bernhard: *Corrección*. Debate ed., Madrid, 1992. *Extinción. Un desmoronamiento*. Alfaguara ed., Madrid, 1992. *Trastorno*. Alfaguara-Fin de Siglo ed. México, 1991.

¹³ Paul Auster: *La música del azar*. Anagrama ed., Barcelona, 1991.

¹³ John Hedjuk: *Mask of Medusa*. Rizzoli ed., Nueva York, 1985. *Bovisa*. Rizzoli ed., Milán, 1987. *Vladivostok*. Rizzoli ed., Nueva York, 1989. *Víctimas*. Colección de Arquitectura 27, Murcia, 1993. *Lancaster/Hanover Masque*. Architectural Association ed., Londres, 1992.

¹⁴ P. Bürguer: «El clasicista (o sea, el ejecutor del Arte Orgánico) ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista (o sea, quien practica el Arte Inorgánico) sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir su significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta». *Teoría de la Vanguardia*. Península ed., Barcelona 1987. p. 133.

¹⁵ D. Scott Brown, R. Venturi: «La mezcla de estilos y símbolos "degradada" ha atraído en el pasado a sociedades pluralistas y expansivas como la Roma imperial, la República de Venecia y la Inglaterra victoriana. El método, cuando no el contenido, del eclecticismo histórico de Lutyens es válido de nuevo en nuestra cultura de masas, pluralista, móvil, pop y en este período post-heroico de la arquitectura moderna». «Aprendiendo de Lutyens». Ensayo en *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets ed., Barcelona, 1971.



ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

THE METROPOLIS OF THE RUSTED OASIS

Antonio Fernández-Alba

The city in which man dwells and communicates has been defeated by the metropolitan condition of mobility and consumerism. Thus man is separated from his surroundings. The technological condition has stripped man of his attributes as a citizen converting him into a residential robot and a telecommunications nomad. The social utopia of industrial modernity whose aspiration was a global order has been lost in the confused configuration of the post-capitalist metropolis.

TOWARDS A NEW STATUTE OF CITY SIGNS

Françoise Choay

The constructed signs, that ensured urban communities were deeply rooted in their local area until the beginning of the industrial age, have been disappearing and losing their function. In our day, they have been replaced by other systems; especially by historic monuments and architectural signs. They consecrate the new relationship between human societies and memory with the new role of visual imagery. The constant growth of that which we call historical heritage is not only a consequence of the development and the narcissism of a society of leisure, but also a revelation of the anguish produced by the loss of a fundamental competence which combines building, live memory and purely aesthetic pleasure. As far as architectural signs are concerned, we can say it is part of the framework of an immediately visual culture, where the image come first as a reference for that which is constructed. In this way it contributes to the loss of familiarity and perhaps the constitution of a planetary identification.

METROPOLITAN STRATEGIES

Angelique Trachana

The cultural implications of the metropolitan civilization production and consumption processes on the architecture of the city. Professional focus on the metropolitan construction in the context of an ideological indetermination and in a theoretical weakening of architectural discipline and urbanism.

NIHILISM AND COMMUNITY IN THE URBAN SPACE

Francisco León Florido

The idea of technical control gave rise to planning as an instrument of progress. Once the natural relationship between man and city has been lost, the social links are also broken. Man is separated from his social «constructions». The city space is conceived of as independent from its contents. There is no sense in reclaiming communal spaces considering the heterogeneous, intercultural and interracial nature of the contemporary city.

THE WRITTEN CITY
Fragments for an argeology of the urban reading
Fernando R. de la Flor

The city, read like a text through the signs that in incessant superimposition annihilate past meanings to establish those of their time, constantly exerts an indoctrinating function that forms the citizen. The new forms of sociability give rise to new urban spaces where the civil and political map of semantic functions is carried out through «parlant» architecture.

GEOGRAPHY AND LANGUAGE OF THINGS
The Surface and the «invisible»
Giuseppe Dematteis

Language, like the poetic prose in Italo Calvino's *Invisible Cities*, allows geographers to unveil new images of the planet. The geographic determinism gives rise to subjective descriptions that search for the essence of physical matter.

MAN AND EARTH
Eric Dardel

When the occidental point of view subjects the earth to a technical and scientific knowledge through objective models of representation, existence -with freedom of spirit- searches for its intimate relationship of identity, complicity with and evasion from the earth.

REVIEW OF PUBLICATIONS

THE TENDENCY IN THE '90's
R. F.

The Architecture of Reality, Antonio Monestiroli, Distrit of Barcelona of Colegio de Arquitectos de Cataluña, Serbal Ed. Barcelona 1993.

FASCINATED BY CONTRADICTION
José Laborda Yneva

Ledoux, Antony Vidler, Akal Arquitectura, Madrid 1994.

A QUESTION OF SCALE AND PERSPECTIVE
José Luis Sanz Botey

The Capturing of the Infinite, Leonardo Benevolo, Celeste Ed. Madrid 1994.

THE OLYMPIC COURT: A FAMILY PORTRAIT
J. L. S. B.

The city of Architects, Llatzer Moix, Anagrama Ed. Barcelona 1994.

REPORT OF EVENTS

REPRESENTATION IN HUMANIST ARCHITECTURE

A. T.

«Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell' Architettura», exhibition held at the Grassi Palace in Venice.

The conception and linguistic codification of architecture as an index of modernity rooted in humanist culture.

FRANK LLOYD WRIGHT: A SURPRISE SHOCK

Antonio Toca Fernández

«Frank Lloyd Wright: architect». A recent exhibit at MOMA of New York.

An overview of the most relevant events in the biographic and creative trajectory of Frank Lloyd Wright. The significant contribution that European criticism has in his recognition.

MONDRIAN KANDINSK. TWO PATHS TOWARD ABSTRACTION

Luis Fores

«Kandinsky y Mondrian. Two paths toward abstraction». Exhibit at the Centro Cultural of the «La Caixa» Foundation.

Kandinsky's and Mondrian's work, features two of the first attitudes that pose modernity as a spiritual renewal through the processes of abstraction.

JUAN DANIEL FULLAONDO 1936-94

The diaphanous annals of the wind

A. F. A.

Antonio Fernández Alba remembers a friend, the humanist-architect Juan Daniel Fullaondo.

POST-SCRIPTUM

THE ARCHAIC NOVELTY

Roberto Fernández

While experimental, criticism and finalist thought is dedicated to the architectural image of the container, research faces the impossibility of novelty. A reflexion upon an architecture springing from the human being would face a real renewal of discipline.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

**TRATARA
EN LOS PROXIMOS NUMEROS
CUESTIONES EN TORNO
A**

HISTORIA Y PROYECTO

Monumentos, Documentos e Identidad. Conservación y transformación de la ciudad. Axiología de la novedad. La cuestión del tiempo

**LA CONSTRUCCION
DEL NUEVO PAISAJE ARTIFICIAL**

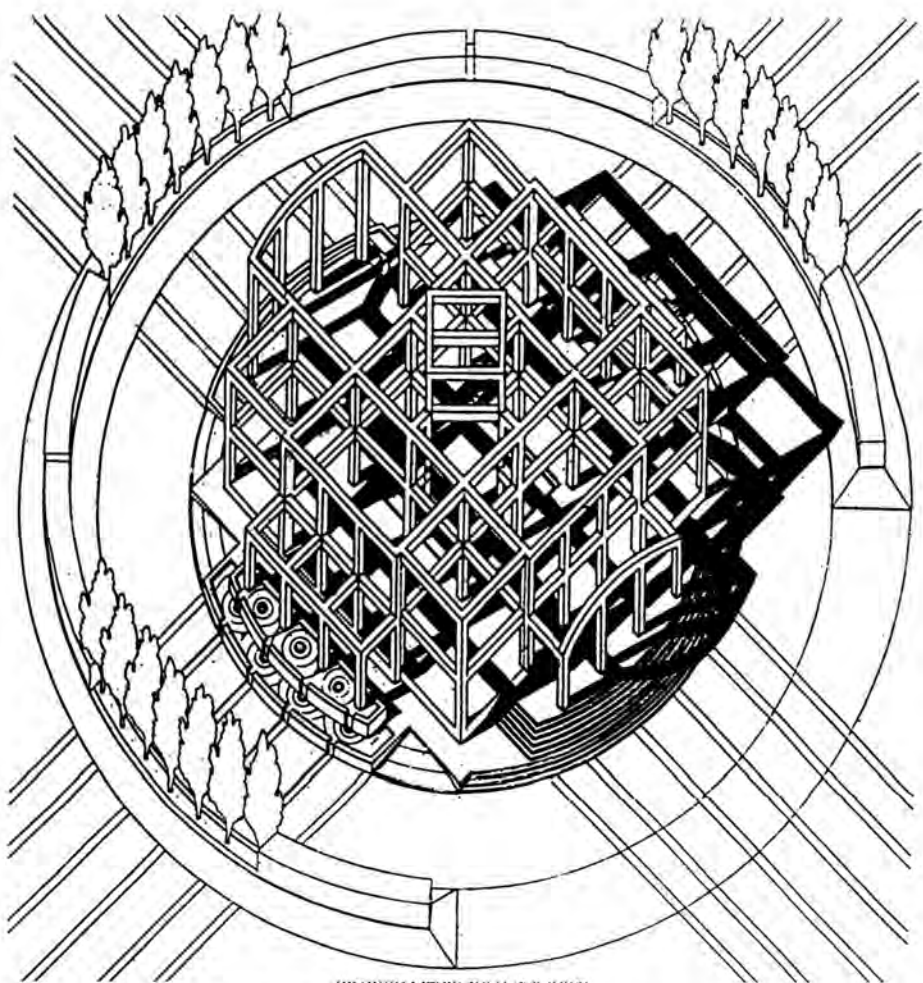
Naturaleza y cultura de la ciudad. Los paisajes de la segunda naturaleza. Mutación del hábitat. Japón: una cultura hipertecnológica. Nuevos territorios de lo urbano. Los mundos opuestos. Tecnología y ritualidad.

**ROMANTICISMO TECNOLOGICO
Y ESPACIO TELEMATICO**

El espacio artificial, preexistencia y existencia. Poéticas de organización del espacio artificial. Los órdenes establecidos. Deconstrucción, itinerarios neoplásticos y constructivistas.

**LA CONSTRUCCION
DE METAFORAS URBANAS**

La arquitectura como cultura. Lo popular y lo culto como soporte alusivo. Lo metafórico en el proyecto de la arquitectura. Memoria y referencia histórica. Los discursos utópicos.



Instituto Geográfico Nacional
Centro de Investigación Ciencias Geográficas y Astronomía.

Constructora San José ha realizado en el campus de la Universidad de Alcalá la restauración de la Iglesia de los Remedios (Guadalajara). Restauración y ampliación de la Facultad de Derecho (Premio CEOE, 1993), Escuela Universitaria de Telecomunicaciones y *Centro de Investigación de las Ciencias Geográficas y Astronómica* del Instituto Geográfico Nacional. Entre sus obras más recientes se encuentra el Centro de Arte de Santiago de Compostela.

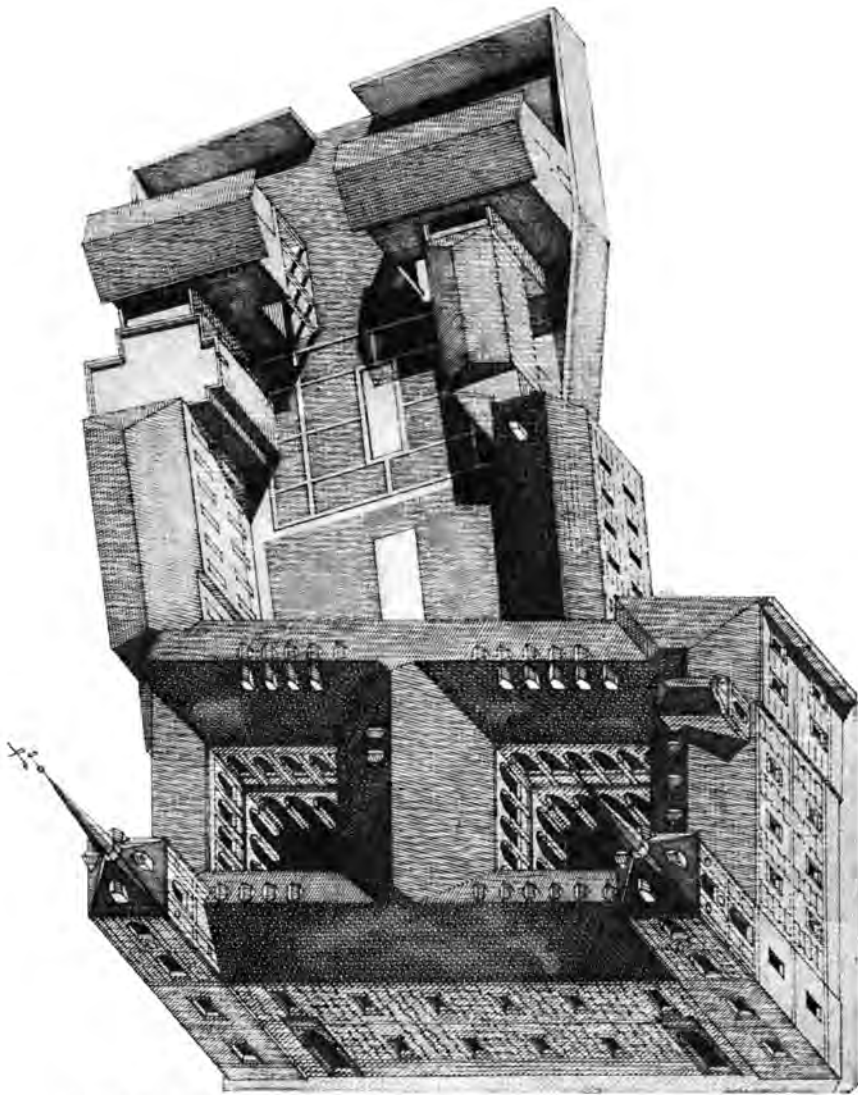


**CONSTRUCTORA
SAN JOSE S.A.**

Construcciones
LAIN

Lain construye actualmente, en el campus de la Universidad de Alcalá, la Planta Piloto de Química Fina, pionera en la implantación industrial de nuevas tecnologías de síntesis, con especial atención a los métodos de bajo impacto ecológico.

Construcciones Lain ha realizado obras singulares como es el Pabellón de la Navegación para la Expo'92 (España).

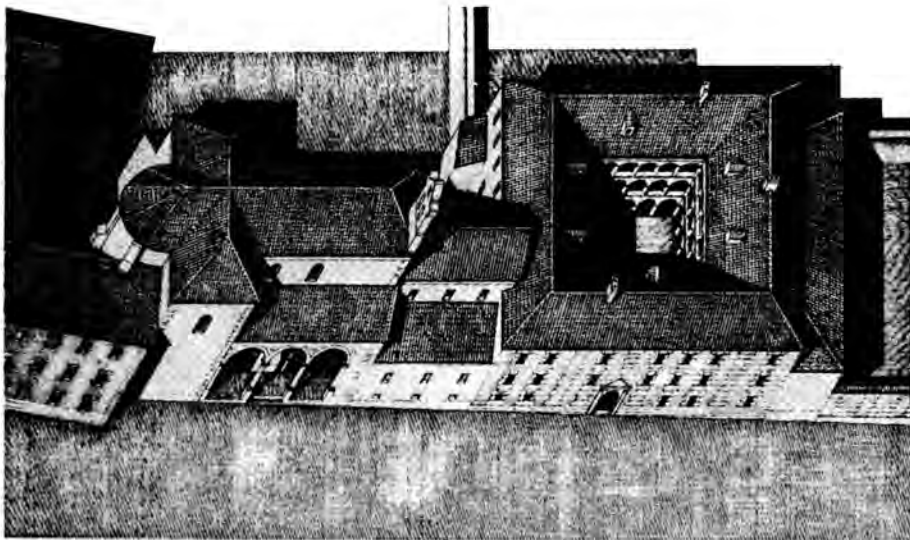


Colegio de Málaga. Ampliación de la Facultad de Filosofía y Letras. (Dibujo de F. Bedoya.)
Fondo: Planoteca del Instituto Español de Arquitectura. U. de Alcalá y Valladolid.

Rayne realiza la ampliación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá, edificio de Juan Gómez de Mora.



RAYNE
CONSTRUCTORES, S. A.



Pórtico de la Iglesia de Los Remedios. (Dibujo de F. Bedoya)
Fondo: Planoteca del Instituto Español de Arquitectura U. de Alcalá y Valladolid.

G.T.I. QUIMIGESTION

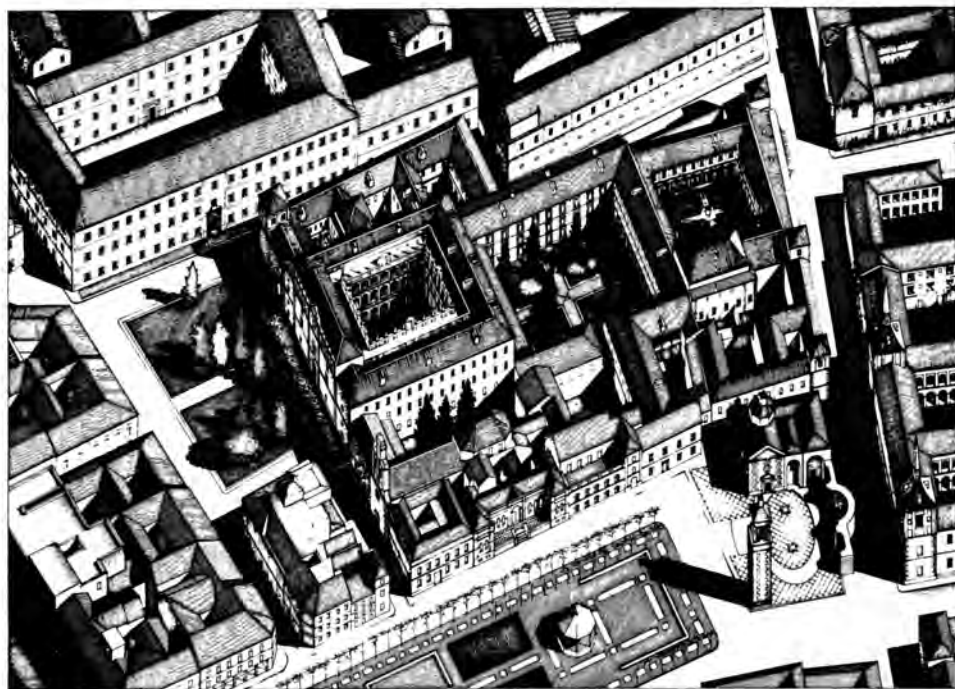
Es una compañía dedicada a la restauración monumental y tratamiento de fachadas. Posee también una amplia gama de productos propios para tal fin.

Han restaurado el pórtico de la Iglesia de Los Remedios, Paraninfo de la Universidad de Alcalá en Guadalajara, y están encargados del tratamiento antipintadas de las fachadas de las Facultades de Derecho y de Ciencias Económicas y Empresariales.

POR AMOR AL ARTE




RESTAURACION MONUMENTAL - TRATAMIENTO DE FACHADAS



Restitución del Colegio Mayor S. Ildefonso. U. de Alcalá. (Dibujo de F. Bedoya.)
Fondo: Planoteca del Instituto Español de Arquitectura. U. de Alcalá y Valladolid.

Edificaciones Yáñez está realizando en estos momentos la restauración del Paraninfo de la Universidad de Alcalá y los revocos a la cal de las fachadas en la Facultad de Ciencias. En esta ciudad trabajó en conocidos monumentos como el Colegio de los Basilios, los Caracciolos y el Teatro Cervantes. Ha sido dos veces premiado con la medalla de Hispania Nostra. Sus trabajos en monumentos como el Hospital del Rey en Burgos, y otras muchas, les sitúan como empresa señalada en el campo de conservación y restauración en España.

 **YÁÑEZ S.A.**

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre (Institución).....

Dirección Provincia País

Teléf./Fax

P.V.P. Ejemplar: ESPAÑA, 1.100 ptas. EUROPA, 1.500 ptas. AMERICA, 15 \$

Suscripciones
(4 números): ESPAÑA, 4.000 ptas. EUROPA, 5.000 ptas. AMERICA, 50 \$

Forma de pago: Talón nominativo a nombre del «INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA», Universidades de Alcalá y Valladolid. Paseo de la Estación, 10. 28807 ALCALA DE HENARES (Madrid).

Contra reembolso (más gastos de envío). Sólo España.

Transferencia en el Banco BBV, C/ Libreros, 8, en Alcalá de Henares (Madrid), a la cuenta núm. 016300/9.

Domiciliación bancaria: D.....
autoriza al Instituto Español de Arquitectura, a la presentación de esta tarjeta,
para el cobro de ptas. a mi c/c núm.
del Banco/Caja: Sucursal núm.
sito en

VISA EUROCARD No Tarjeta:

MASTERCARD ACCESS Validez: del
al

Fecha:

Firma:

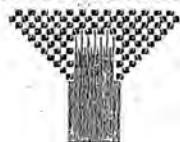
INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA

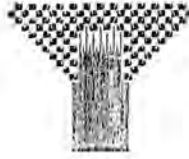
Universidades de Alcalá y Valladolid

Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo

28807 ALCALA DE HENARES (Madrid - España)

ASTRAGALO





HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO 2 DE ASTRAGALO

Antonio Fernández-Alba, profesor-arquitecto. Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el estudio de arquitectura Antonio F. Alba y Asociados.

Françoise Choay, historiadora de teorías y formas urbanas y arquitectónicas, profesora de la Universidad de París VIII. Autora de numerosos trabajos entre los que destacan: *Urbanismo: utopías y realidad* y la *Alegoría del Patrimonio*.

Angelique Trachama, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Francisco León Florido, profesor de Filosofía y escritor.

Fernando R. de la Flor, profesor de Literatura Española en la Universidad de Salamanca. Es doctor en Ciencias de la Información y, entre otros, es premio María Zambrano de Ensayo.

Giuseppe Demmatteis, doctor en ciencias políticas y económicas, profesor de la Facultad de Económicas de Turín y de la Facultad de Arquitectura de Venecia. Autor entre otros trabajos de *Estudios sobre los sistemas urbanos* y *El problema urbano en Italia*.

Eric Dardel, geógrafo especializado en historia económica. Fue profesor de la Universidad de París. Entre sus libros destacan: *El hombre y la tierra* y *La historia como ciencia de lo concreto*.

José Laborda Yneva, arquitecto, crítico de arquitectura y editor, encargado de la Sección Cultural del Colegio de Arquitectos de Aragón.

José Luis Sanz Botey, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Antonio Toca Fernández, profesor-arquitectos, ex Decano de la Universidad Metropolitana de México DF. Historiador y crítico de arquitectura.

Luis Fores, profesor de Filosofía, pintor y fotógrafo. Ha publicado entre otros trabajos los libros de poemas: *Por el sendero de las multiplicaciones* y *El arca profanada*.

Roberto Fernández, profesor-arquitecto y crítico de arquitectura, ex decano de la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata, director de la revista *Arquitectura-Sur*. Enseña en Mar del Plata y Buenos Aires (Argentina).

La REVISTA ASTRAGALO 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 DIRECCION:

ANTONIO F. ALBA/ROBERTO FERNANDEZ/EDUARDO SUBIRATS

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura; eludir las teorías más o menos sacralizadas; cuestionar los argumentos y prácticas de una «Nueva Academia» que formaliza la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo; recoger elementos de unas reflexiones marginales, específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de «ilusiones» o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar, y en ellas, del marco de valores en que puede y debe desplegarse el oficio de la Arquitectura. Será por lo tanto, una difusión de textos más que ilustraciones, un espacio de la reflexión más que del reflejo.

El propósito inicial de la publicación es difundir la expresión de un grupo de intelectuales de Europa y América capaces de ofrecer materiales que propongan la consideración crítica de la Arquitectura y de su situación dentro de las culturas urbanas. Por ello, la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal, o efímero de las prácticas generalizadas en los contextos metropolitanos internacionales, sino, sobre todo, la exploración de alternativas a tal despliegue. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción o de los mecanismos del proyecto riguroso, pero también, el de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden ser considerados como recuperadores de calidad de una nueva vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación, «Astrágalos», alude a una pieza del orden arquitectónico, que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores algunas veces solitarias.

1.100 Pt

ASTRAGALO
CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD