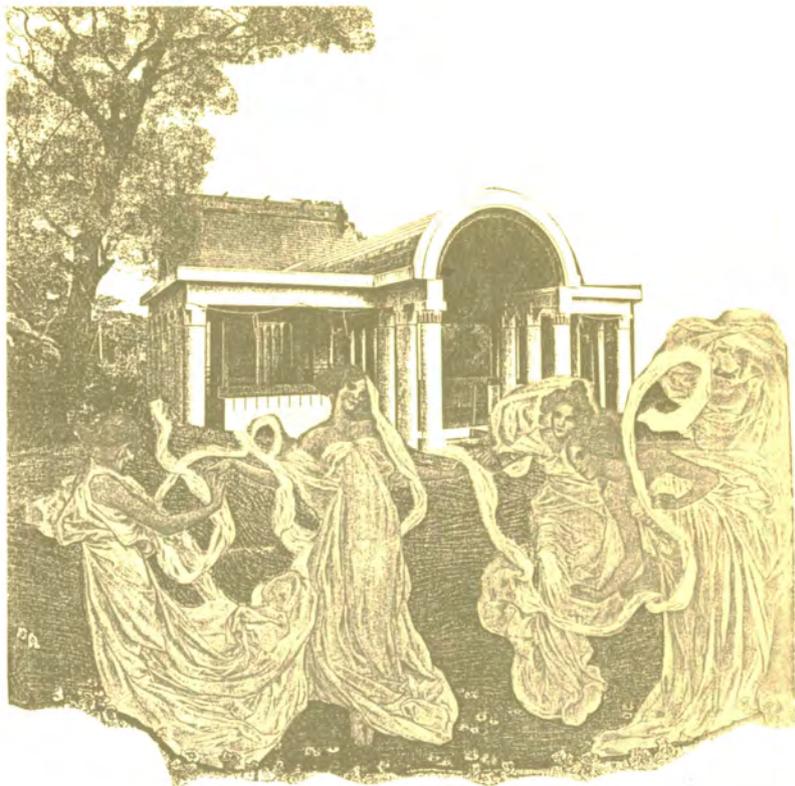


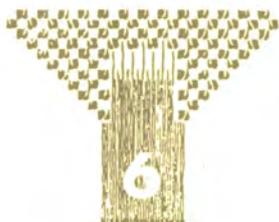
ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

GEOMETRIAS DE LO ARTIFICIAL
ARQUITECTURA Y PROYECTO



ABRIL 1997



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA
N.º 6. Abril 1997
GEOMETRIAS DE LO ARTIFICIAL
Arquitectura y proyecto

Consejo de Dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Eduardo Subirats.

Consejo de Administración:

Joaquín Ibáñez, Manuel Mazo, Gerardo Mingo.

Coordinación editorial:

Angelique Trachana.

Traducciones:

Gaia Romei.

Diseño:

ASTRAGALO.

Producción Editorial:

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

Administración y correspondencia:

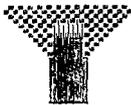
Fundación General de la Universidad de Alcalá.
Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo. 28807 Alcalá de Henares
(Madrid).

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

Imprime: Fareso, 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 las laterales, que son rugosas, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

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

SUMARIO

GEOMETRIAS DE LO ARTIFICIAL

Arquitectura y proyecto



Antonio Fernández-Alba

Las pasiones furtivas de la arquitectura de hoy

Pág. 9

Vittorio Gregotti

En nuestros cielos faltos de ideas

Pág. 17

Roberto Fernández

El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad

Pág. 25

José Luis Ramírez

La teoría del diseño y el diseño de la teoría

Pág. 39

Francisco Javier Sánchez Merina

Teoría y práctica arquitectónica y sus implicaciones semióticas

Pág. 53

Juan Luis Trillo de Leyva

Las metamorfosis

Pág. 61

Luis Fores

Proyecto-ruina: utopía-antiutopía

Pág. 70

FORO ABIERTO

Víctor Hugo

El libro matará el edificio

Pág. 79

Ezio Manzini

Lo efímero. Proyecto, materia y tiempo

Pág. 91

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Angélique Trachana

Un tratado virtual. *SMLXL*

Pág. 102

R. F.

El gran padre tipológico

Pág. 105

José Luis Sanz Botey

Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel

Pág. 106

José Laborda

Miguel Fisac

Pág. 107

RELATOS DE LO YA VISTO

Alberto Portera Sánchez

Disparidad y semejanza

Pág. 109

POSFOLIO

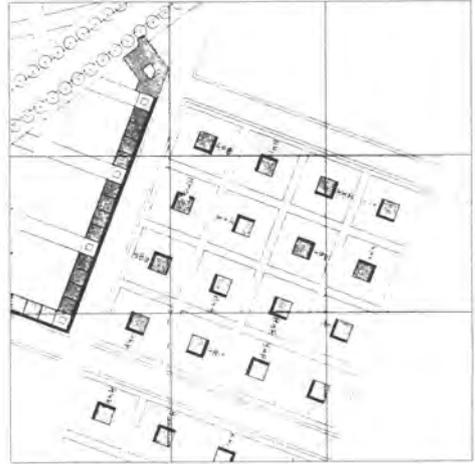
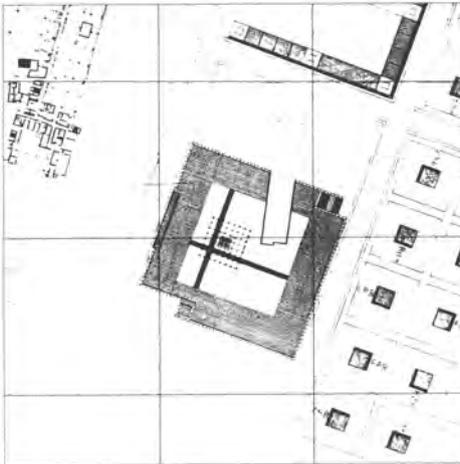
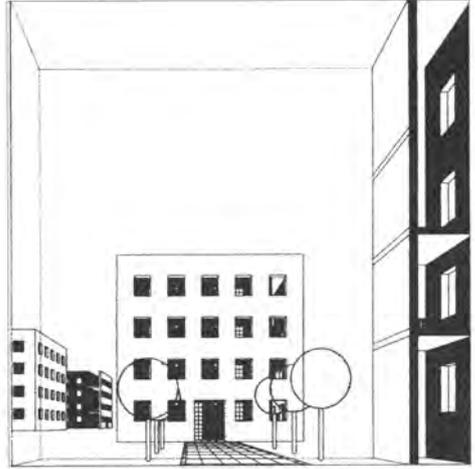
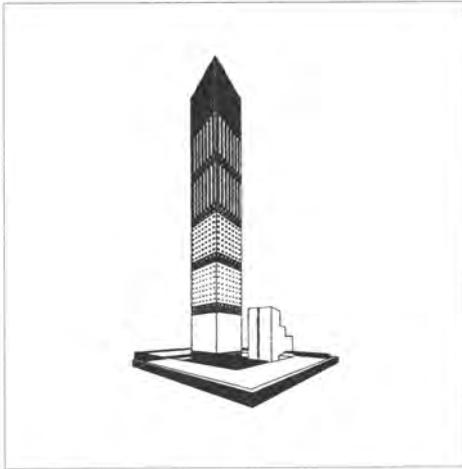
Eduardo Subirats

Fábrica de expertos

Pág. 114

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 119



Oswald Matias Ungers. Kulturforum, Berlin.

GEOMETRIAS DE LO ARTIFICIAL

Arquitectura y proyecto

▼ Ante los profundos cambios que están realizándose en el marco de la profesión y en el marco de la producción arquitectónica en general, esta entrega de ASTRAGALO se dedica a una reflexión sobre el proyecto arquitectónico. Al interrogarse sobre la naturaleza del proyecto y de sus implicaciones en los procesos de la producción arquitectónica, la pregunta nos remite a una genealogía donde se avanza desde un proceso empírico a un proceso de diseño previo –acompañado de la consolidación de la figura del arquitecto– y posteriormente a la constitución de un campo cultural del proyecto cuya función podemos decir es la de un referente.

5

En esa genealogía nos es señalado el proceso evolutivo de una actividad que se desplaza de la realidad y el ámbito antropológico de las construcciones del hombre en ámbitos cada vez más abstractos y conceptuales. El desarrollo teórico a partir de la tradística, los planteamientos utópicos de la Ilustración, la sociología moderna, la semiología serían algunos de ellos. Asimismo vemos cómo en el proceso del proyecto arquitectónico se incorporan discursos elaborados desde los márgenes de la disciplina mientras que en los postulados teóricos que desarrolla la modernidad, tanto en arquitectura como en el resto de las artes, defiende la autorreferencialidad de la obra y la rotura con los procesos tradicionales de referencias externas al hecho artístico como la fe, el poder, las referencias estilísticas...

La rotura del proyecto con el academicismo, el deseo de volver a establecer lazos con lo más sustancial de las tradiciones populares y recuperar lo más auténtico e inmediato de la expresión no sería más que el espejismo de un espíritu moderno,

libre e innovador, que no tardaría en crear las nuevas académicas y confinarse después en ellas.

La representación de los grandes temas a través de la arquitectura se perpetuaría en el proyecto de las vanguardias dedicado en la simplificación de la utopía; de aquella coherencia entre sociedad, producción y estética que lograría la reforma social. Las concreciones formales del proyecto moderno explorarían principalmente la interpretación del espacio y la aplicación de los nuevos procesos constructivos. El discurso de la ciencia y su lanzadera, la industria, determinarían el carácter de la arquitectura moderna en su compromiso con los procesos de producción. Mientras que el desarrollo de las tecnologías de la comunicación marcaría un segundo punto de inflexión en el proceso moderno. La extraordinaria aceleración de los procesos de creación de lenguajes, la intercomunicación entre disciplinas del pensamiento, la tendencia a la unificación cultural a través de los medios de comunicación provocarían los grandes cambios culturales de nuestra época. La propia interpretación de la historia cambia radicalmente. Desaparece la visión unitaria y el fin de la historia. Sucede el apogeo de la sociedad de los medios de información y el triunfo total del capitalismo con el predominio del valor económico sobre cualquier otro valor. La cultura del proyecto se instalaría sobre estas directrices.

6

El fragmentado discurso de la historia incidiría de nuevo en el proyecto de la arquitectura de la posmodernidad y con él la gran divulgación de ideas de todo tipo de procedencia a través de los canales de comunicación de masas. En el seno de un pensamiento de la multiplicidad y la fragmentación, de una cultura analítica y hermenéutica el núcleo del proyecto históricamente constituido sobre la idea salta en fragmentos, en intencionalidades dispersas, sobrepuestas. La idea central en su sentido platónico, la idea identificada con la forma, la idea convertida en praxis se retira dando lugar a actividades múltiples performativas. Y es precisamente en esa infinita fragmentación y multiplicidad donde radica la homogeneidad de las producciones de hoy, como señala Vittorio Gregotti.

Si todo momento histórico ha formulado un modelo analítico de interpretación, el que formula nuestro momento histórico se fundamenta sobre los conceptos de apertura, multiplicidad, fragmentación, diseminación; un modelo que se asimila al modelo informático. Si en todo momento histórico el pensamiento teórico y la acción se encuentran en continua confrontación e intercambio de experiencia, en nuestra época se reconcilian por el uso del mismo instrumento: el uso generalizado de la informática. El instrumento determinará definitivamente el producto. El producto arquitectóni-

co se convierte en representación del medio. El modelo informático permite una infinitud de posibilidades combinatorias, adiciones, superposiciones, simulaciones..., pero al contrario que el modelo estructuralista, imposibilita una metodología en la interpretación del hecho proyectual; sus enunciados constituyen una particular manera de interrogar un proceso.

Partiendo de un camino trazado por la historia del arte, un camino que lleva del arte del objeto al arte del concepto, el carácter artístico de la arquitectura de hoy llega al punto de adquirir la forma más especulativa de su historia; donde una teoría llega incluso a sustituir el objeto artístico. La carga conceptual del proyecto se desarrolla como proceso en sí a través de sus propias leyes independientemente de su finalidad, el objeto, convirtiéndose en fin en sí mismo. El concepto de proyecto asume realidades, significados, referencias múltiples. Deviene término ambiguo, al designar al mismo tiempo un producto y un proceso en el que concurren e interfieren la actividad crítica, teórica, creativa, operativa, productiva, etc. En el marco de la estética del concepto el proyecto viene a asumir una función cultural, que más allá de su relación con la praxis arquitectónica se configura como una forma de conocimiento.

Así que la representación del hecho construible ya no es la única razón del proyecto arquitectónico ni es suficiente. El proyecto representa su propio proceso de generación. De éste trasciende un discurso filológico o un discurso plástico con una voluntad comunicativa que domina sobre su función instrumental. Asistimos a una reflexión sobre el signo representándose a sí mismo. La reproducción comunicativa sigue las normas del mercado de las imágenes que garantizan el éxito de los productos en el consumo de masas.

7

Esta poética del proceso significa una inversión de la definición clásica del proyecto. De su tradicional función anticipativa, el proyecto pasa a asumir una función referente. El interés de este tipo de estrategias proyectuales no reside tanto en el valor ejemplar del resultado como en la formulación, elaboración del proceso que conduce a ese resultado. La «no arquitectura» de D. Libeskind, las estrategias programáticas –no formales– de R. Koolhaas representarían esta poética del proceso.

La confrontación con la realidad de estas estrategias proyectuales que aquí hemos llamado «Geometrías de lo artificial» abriga a veces actitudes escapistas o nostálgicas, y otras asumen la propia realidad dislocada, caótica, fragmentada, de nuestra civilización, haciendo de ella condición del proyecto. Premonitorias, en este sentido, han sido las imágenes de las *Carceri* de Piranesi como lectura negativa del iluminismo según la ver-

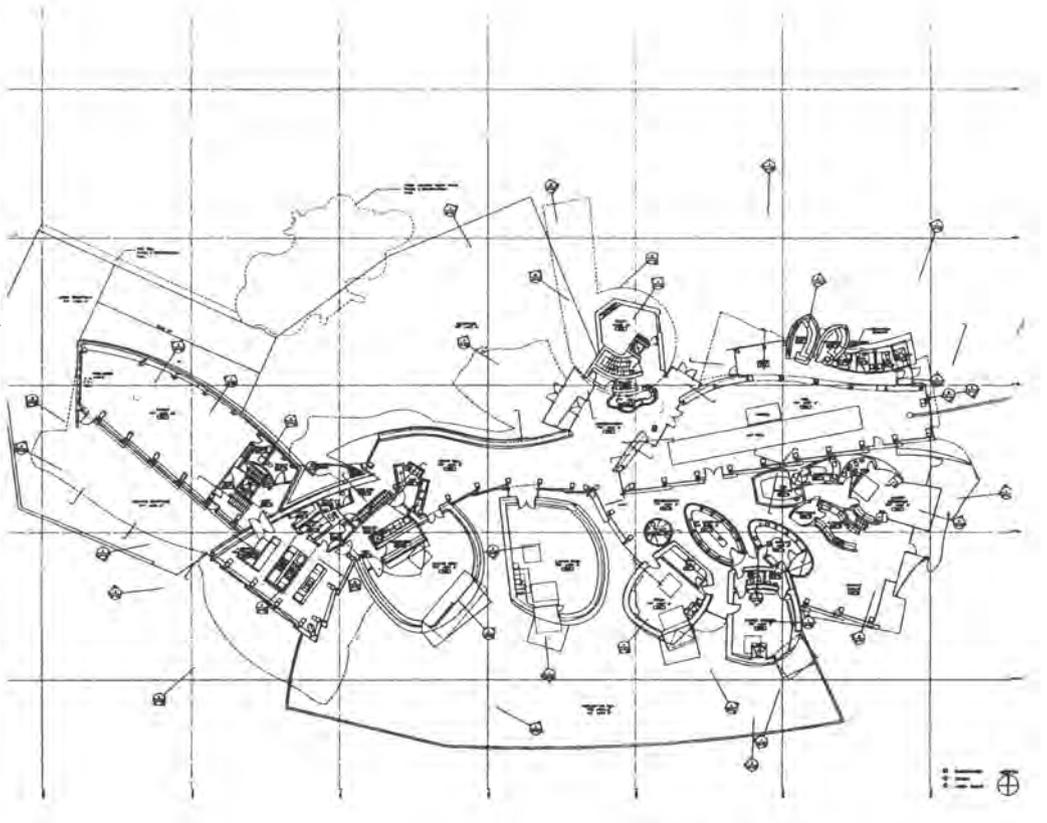
sión de L. Fores que compara estas visiones distorsionadas con las imágenes de la megalópolis contemporánea. El proyecto contemporáneo, contrariamente a las vanguardias históricas, no pretende cambiar el estado de las cosas sino interpretarlo y asignarle un valor. La nueva sensibilidad procede con una labor de arqueólogo desocultando el sentido y significado de lo que nos rodea. R. Koolhaas habla de «estrategia retroactiva: bombardeo especulativo que, mediante cargas conceptuales e ideológicas, es capaz de otorgar un sentido, un significado incluso a las situaciones más degradadas».

El compromiso con la realidad busca para la obra su inserción en un específico tiempo cultural e histórico; su dotación de sentido, como indica R. Fernández. La tarea del intelectual, del artista, del arquitecto parece que es elaborar ese proceso con los medios que el tiempo histórico le proporciona. El valor del proceso creativo como integrante cultural es así señalado desde determinadas tendencias arquitectónicas que se interrogan, como P. Eisenman, sobre «la función y el valor de la arquitectura, en un contexto cultural en mutación continua», refiriéndose a la era de la comunicación, o como J. Nouvel, para quien «la arquitectura no consiste en la organización de espacios, volúmenes, etc., sino en la introducción de valores culturales de civilización y de sensibilidad en lo construido.

8 La explicación del propio mecanismo creador del proyecto, la explicación en la que se prolonga, a la que se debe y con la que responde la arquitectura se convierte entonces en algo más importante que la obra misma. En esta noción del proyecto representando sus propios procesos y mecanismos la representación del objeto, del resultado, se revela insuficiente. El énfasis se sitúa en demostrar, representar el proceso. Al analizar las publicaciones de arquitectura, resulta revelador cómo las visiones clásicas, visiones perspectivas, han dado paso a representaciones prospectivas que, alejándose de esta voluntad representativa del objeto terminado, muestran, representan muy específicamente las diferentes etapas del proceso, los diversos mecanismos formulados, en una formulación del proceso *per se*: sistemas de superposiciones de bandas programáticas, estallido y reestructuración de fragmentos compositivos, *collages*, etc. La correspondencia entre determinado pensamiento o hacer arquitectónico y su modo de representación es revelador de una situación cultural en que los términos significante/significado al confundirse marcan no sólo la desaparición de las teorías formalistas o funcionalistas, sino quizás también la desaparición de la función práctica/útil de la Arquitectura. Está en juego la definición misma de la Arquitectura, su deontología. ¶

LAS PASIONES FURTIVAS EN LA ARQUITECTURA DE HOY

Antonio Fernández-Alba



Frank Gehry / Philip Johnson, Lewis House, Ohio, EEUU

El proyecto de la arquitectura y del espacio de la ciudad se produce hoy bajo los principios de la ficción semántica al servicio del pragmatismo mercantilista. El fundamento antropológico y ético de la forma arquitectónica del racionalismo se suplanta por los principios productivistas y tecnocráticos.

La pasión mostrada hacia la razón y el progreso por los pioneros y maestros constructores de principios de siglo se intuía en los esbozos gráficos de las primeras vanguardias, a pesar de que tales acotaciones no resultaron ser tan confortables como las idílicas imágenes que ilustraban los croquis y dibujos de sus esforzados progenitores para equilibrar el deterioro que había sufrido la incipiente ciudad industrial. No por eso dejaron de ser testimonios elocuentes en el entorno de la modernidad de reflejar con precisión una correlación, como bien puntualizara Weber, entre el avance de la «irracionalidad» y la irresistible caída del «sentido», siendo las diferencias de esta correlación las características que van a perfilar los programas de la «belleza» durante el siglo que hemos vivido.

10

La emoción en los estadios de la clasicidad se hacía patente ante una serie de constantes canónicas que configuraban la conciencia y el sentimiento de la «belleza»: simetrías, ritmo, coherencia entre forma y contenido... La búsqueda moderna de una belleza «no bella» planteará para el proyecto moderno de la arquitectura una racionalización en los postulados y principios de la construcción del objeto que desarticulará los vínculos clásicos del binomio belleza-emoción.

Esta variante emocional calculada desde los escuetos rasgos de la razón se hará pronto patente en la ciudad, en sus arquitecturas y en los espacios de los nuevos asentamientos. El alma de la ciudad soñada por Rilke entregaría sus espacios a la ciudad mecánica bien acotada por Le Corbusier, pero *razón y progreso* no cumplieron su ilusión prometeica, y aquellas

virtudes de la forma que bañaban la nueva arquitectura se encuentran ahora tan distantes de sus primigenios perfiles que vagan por las grandes ciudades como meteoros engañosos del día y de la noche.

«Bienestar y *comfort*» intentaban suplir la decepción que llevaba consigo este espacio alterado en torno a la razón y el progreso y se llegaron a confundir con la felicidad, bien como medios para la conquista de un espacio aceptable o como fines en sí mismos para recuperar tal felicidad. Ahora, en los finales del siglo, percibimos que nuestras ciudades han crecido con una permisividad tan desmesurada que resulta difícil usufructar las conquistas tecnológicas del *comfort*. Espectaculares edificios camuflan el espacio de la ciudad con ilusorias escenificaciones que parecen transformar los lugares de la arquitectura en un supermercado de objetos con perfiles ilegibles.

La utopía técnica como pasión

Las pasiones y afanes vertidos sobre las virtudes de la «forma técnica» quedaban eclipsados por la metamorfosis surgida de los valores que se habían asignado al progreso, de manera que el vocabulario de la arquitectura tendría que esforzarse en tratar de formalizar la nueva utopía técnica de la ciudad con la *mirada lineal de la función* y el apasionado delirio radical y revolucionario del manifiesto industrial del progreso. El cantor de las ruinas bajo el atardecer romántico ya no puede contemplar tanta melancolía y se recluye en la casa del poeta trágico; en cuanto al arquitecto, quedaba liberado de tener que expresarse sólo con

los materiales de su propia lengua, de manera que la pasión de la «forma por la forma» había sido acorralada por las virtudes que encerraba la «nueva forma de la función». El potencial racionalista que invadía los territorios del proyecto de la arquitectura por las décadas iniciales del siglo transfería sin nostalgia alguna los códigos del *arte de construir el espacio* a los *modos de producción industrial*, herencia entregada sin ninguna estima por su control, de manera que poco a poco la habilidad de construir fue suplantada por la capacidad de ilustrar con metáforas y alegorías formales el proyecto de la arquitectura.

Imitadores tardíos y epígonos reciclados en el arte de construir los espacios de la ciudad se apresuran hoy a recoger los fragmentos y restos de la metrópoli herida y, de nuevo, los arquitectos se presentan como salvadores en la crisis de la ciudad fin de siglo. No son pocos los diseñadores del medio urbano que ofrecen por doquier respuestas y remedios para solventar los efectos negativos a que han conducido los desequilibrios de una ciencia urbana aplicada en el contexto de una cultura científico-técnica y los desafueros de una economía de naturaleza capitalista. Su oferta viene avalada por la ilusoria autonomía de la arquitectura, y su fe, en la técnica de fabricación de imágenes bajo los auspicios de un clasicismo posmoderno.

Pero estas interpretaciones formales no aparecen tan claras en la práctica de la construcción del espacio contemporáneo, plural, heterogéneo y de cambios rápidos, sobre todo en su realidad habitable, donde cada vez con mayor elocuencia el espacio que reproducen estas

arquitecturas se aleja de la formalización del lugar y las relaciones estéticas de producción en las que tales arquitecturas se desarrollan no engarzan con precisión en el destino social al que pretenden dirigirse con sus proyectos. En su relación con la realidad empírica en que se produce el espacio de la ciudad actual, estas arquitecturas figurativas apenas pueden suministrar imágenes coherentes con la dinámica actual de la gran metrópoli: tránsito de masas y nuevos medios de comunicación, simultaneidad de acciones y pluralidad de coexistencia, flexibilidad y cambio, movimiento y vacío.

Una constelación de fragmentos de las exequias de la muerte industrial estructura aún los vacíos de la ciudad. El espacio por donde discurre la vida urbana rinde tributo a una mitología tecnificada, y el tiempo del hombre en sus reductos urbanos parece haber muerto ante el conjuro tecnocrático. Es un acontecer que viene ligado a la ruptura inicial de las vanguardias con la ciudad histórica y a la triple escisión del «yo» moderno (mundo interno, naturaleza y sociedad); acontecer y ruptura que ha dado lugar a cambios en la interpretación de la espacialidad y en la conducta que en estos lugares tienen que adoptar sus habitantes.

La ciudad se atomiza en usos, funciones, conductas, porque los procesos que desarrolla su construcción son de naturaleza policéntrica y deben atender a diversos factores que hagan posible manifestar su última finalidad: *habitar*. Pero no parece que los hechos reproduzcan tan elemental relación, la ciudad contemporánea se desarrolla bajo postulados poéticos y fatídicos, en alternativas derrotas y ensimismamientos míticos al servicio del poder mer-

cantil, y no como un modelo de introspección analítica acerca de los problemas sociales, culturales, funcionales y antropológicos. De todo ello dan pruebas más que expresivas las experiencias frustradas por hacer efectiva la conquista de la nueva ciudad. La decadencia del espacio urbano, como bien se sabe, es un proceso singular e importante del *Dasein* de las ciudades, pero, en nuestro tiempo, los estigmas de tan acelerada decrepitud han hecho del ciudadano moderno un habitante neutro en los territorios del dolor urbano

Nos encontramos, pues, ante una nueva idea de metrópoli, ante una concepción filosófico-política para encarar la ciudad evolucionada, no para postular unos modelos revisionistas acariciados por la nostalgia de un romanticismo tardío. Ya August Endell, en 1908, advertía de lo accidental de la forma en arquitectura: «Quien piensa en arquitectura entiende siempre, en primer término, los elementos constructivos, las fachadas, las columnas, los ornamentos. Ello, sin embargo, es secundario. Lo importante no es la forma, sino su opuesto, el espacio, el vacío que se extiende entre los muros, que es limitado por ellos, pero cuya vitalidad prima sobre las paredes. Quien sea capaz de sentir el espacio, sus direcciones y su medida; a quien estos movimientos del vacío le signifiquen música, a él se le abre el acceso a un mundo casi desconocido».

La apasionada mirada de la forma racionalista

La pasión por entender estos «movimientos del vacío», por captar, proyectar y construir el espacio moderno, ha estado presente en el

quehacer del arquitecto durante todo el siglo xx. Formalizar una arquitectura apoyada en el triunfo de la razón, edificar la ciudad demiúrgica desde la mirada mecánica, y poblar de artefactos monumentales sus viejas trazas, quehacer seductor y doloroso porque en el momento que la organización industrial depende de la gente, a la humanidad se la reconoce por lo que hace y no por lo que es.

La apasionada mirada de la «razón racionalista» que bañaba la arquitectura de los maestros constructores sería pronto abolida porque encerraba un soporte ético imposible de asumir por los mecanismos de la economía financiera y sus diferentes estrategias de promoción, de manera que pronto la función se transformaría en «ficción de la función», de la misma manera que el edificio se transformó en calidoscopio.

La «función» en el proyecto de la arquitectura moderna viene a ser un sucedáneo semántico, una fervorosa utopía que encubre los procesos perversos que ha recorrido la «razón mercantil» durante todo el siglo: abolir los lugares, olvidar el tiempo, sin haberlo descubierto, mistificar los usos del espacio, aún por establecer, institucionalizar imágenes y formas que no pertenecen al espacio de la arquitectura como deseo formal. La pasión por la *ficción* sigue pesando en el imaginario del arquitecto como dato simbólico que caracteriza el valor intrínseco de la forma. La forma hoy simula el espacio, no se confronta con los postulados de la función, ni siquiera es forma, son los referentes semánticos, los signos del espacio vacío, o si se prefiere las nuevas pasiones por las que se inclina el arquitecto

para hacer trascendente la «forma mercantil» como propuesta ambiciosa de la subjetividad ética de los arquitectos de la condición efímera. ¿A quién le corresponde poetizar el espacio público de la ciudad?

Vivimos la ciudad bajo el dominio de unos presupuestos planificadores, ligados a las plusvalías del lucro; tiempo y espacio adquieren, en el medio urbano, una aceleración y una dimensión desconocidas, controladas por leyes de racionalidad tecnocrática que prescriben la morfología de la ciudad. La realidad antropológica se muestra sometida a un intercambio permanente de metamercancías, de familias de objetos en competencia que impiden al habitante de la ciudad descubrir su propia identidad, tanto por lo que respecta al tiempo como a sus lugares de residencia, haciendo de los usuarios de la ciudad personajes confusos en su propio territorio, eventuales moradores en tránsito hacia la identidad perdida, refugiados, como aventurara M. Proust, «en un miserable extracto de líneas y superficies».

¿Por qué en lugar de camuflar esta ideología de la depredación sobre la ciudad, a través del eclipse romántico de la última arquitectura no desvelar la «voluntad de estilo» en que militan las estrellas del firmamento arquitectónico, y la servidumbre que se prestan al erigir los nuevos fetiches bajo la economía capitalista, en la ciudad post-industrial? El mercado sobre el espacio de la metrópoli actual, al igual que en la ciudad preindustrial e industrial, opera por ciclos; fomentando, primero, la producción; después, los productos; en nuestros días, el mercado.

El valor económico se superpone al valor real. En este significativo trueque, la realidad antropológica se atrofia frente al valor cultural de la mercancía, y destaca el fetiche como conciencia cosificada y valor pragmático-cultural. Configurándose unos espacios en la ciudad de significados aleatorios e irresponsables, desgarrada dicotomía de la que surge el combate de quienes controlan la construcción de lo urbano contra aquellos que lo soportan y sufren precio y reverencia por la imagen, serán las pasiones furtivas que sustentan el diálogo sobre el ser y el devenir del proyecto de ciudad.

La pasión por la forma-signo frente a la forma-espacio

Las nuevas pasiones se orientan también hacia los espacios que construyen «las formas mercantiles» y que pueblan los territorios metropolitanos desde la autovía a las grandes superficies, de las macrorredes del transporte a los medios informatizados, todos estos escenarios se constituyen en elementos configurados de la realidad de otros escenarios del mundo técnico, son las nuevas arquitecturas de la ciudad, la nueva épica monumental reproducida como una secuencia de signos sin referencia, de artefactos autónomos inscritos en un retablo barroco desposeído de emociones. La sociedad capitalista ha evolucionado de tal manera en relación con las formas de los espacios arquitectónicos que apenas podemos reconocer hoy aquellos valores de lógica constructiva o hermética funcionalidad que narraban las arquitecturas de las vanguardias racionalistas. La arquitectura se ha transformado en un discreto soporte de livianos mensajes, como *gra-*

fitti en tres dimensiones, reclamo de soportes publicitarios para las grandes corporaciones. El consumo responde a una actitud teologal de las sociedades capitalistas, se comporta como un deseo superior a la respuesta de uso del objeto, de manera que la mercancía adquiere el valor en los anhelos del consumidor de la metamercancía. El acto de consumir está ligado, como se sabe, con las cualidades abstractas del valor simbólico de los artefactos y objetos, y esta relación simbólica en permanente evolución técnica destruye no sólo el vínculo simbólico, sino al sujeto y objeto de sus intercambios, transformando nuestro acontecer vital en un hábitat de relaciones encapsuladas, propicias al ensimismamiento neurótico que con tanta habilidad inocular el imaginario del sistema mercantil.

14

Nos encontramos en los límites. El oscurecimiento del eclipse que nubla la arquitectura hace racional la irracionalidad de la ciudad, y el ciudadano, medio exiliado en la metrópoli, desea una arquitectura voluptuosa y una vida tranquila —aunque sería más complaciente y gratificador lo contrario—. La falsa relación con el espacio de la ciudad viene unida a la angustia de la propiedad moderna, que prima de manera descarada los valores de lo privado sobre lo social y público, de aquí que los silencios de los que sufren la ciudad, permitan a los promotores, políticos y diseñadores de la ciudad embaucarlos con la construcción de unas «arquitecturas del simulacro», intentando seducir la miseria de una vida alienada por unos falsos escenarios de amuletos y deseos insatisfechos.

La pasión por la geometría y sus múltiples discursos constructivos en los que operaba tradicionalmente la arquitectura se ha visto despla-

zada por el dominio primero de los principios productivistas, después por las técnicas mediáticas de simulación y todos estos principios y técnicas mediáticas, no operando en la totalidad del proyecto, sino en torno al fragmento, como si se tratara de unos acontecimientos del espacio independientes de la realidad global, como recurso frente a la incapacidad por poder abordar la totalidad del proyecto que controlaba el arquitecto. Indagar, sublimar el detalle, reconstruir los residuos polvorientos del derrumbe deconstruido, lo que ha quedado después que la forma de la función ha sido derruida y sólo nos queda la mágica perfección del discurso de la geometría.

Ante la discontinuidad y la heterotopía fragmentada en que se produce y reproduce la ciudad, no sólo crítica, sino también conceptual y filosófica, se hace necesaria una reconsideración de las relaciones temporales y espaciales de la misma. Una serie de interrogantes inconclusos se perfilan en los finales de siglo, ante la expoliación simétrica que han sufrido tanto la política como la cultura de la ciudad de hoy.

¿Por qué la construcción de la morada del hombre ha de constituir un proceso tan destructivo para con la naturaleza? El desarrollo de la técnica ¿es solidario con la destrucción de la idea, la estructura y el espacio de la ciudad? ¿Tiene sentido seguir operando en términos de ciudad y con elementos de arquitectura? ¿Qué postulados abrimos para la reconsideración espacio-temporal de la nueva metrópoli? ¿Cómo abordar la exclusión del aura o su reinscripción en la refinada y múltiple estética urbana? ¿Es posible aún la reparación de los excesos planificadores de las ciencias de la metrópoli, encargada de la

evolución de la polis o, por el contrario, la reparación de tal fracaso tiene que asumirla de nuevo el viejo proyecto de la *civitas* arquitectónica? ¿Cómo reducir a método razonable y sobremanera eficaz el auténtico proyecto de la metrópoli de hoy y ordenar el irrefrenable voluntarismo de los políticos? ¿De qué manera la «cultura de lo inmaterial» en que descansan los fundamentos de la actual sociedad científico-técnica abre un campo de creatividad más apropiado que los gestos, tantas veces banales, esgrimidos por algunos arquitectos aferrados al poder de seducción de la imagen?

Los interrogantes atañen, evidentemente, al propio destino del pensamiento y, por tanto, el proyecto en el que desemboca la nueva metrópoli, las leyes que rigen su organización política, su estructura diversificada, la interacción de sus relaciones pragmáticas y la morfología que requiere su espacialidad policéntrica deben atender a formular un pensamiento político-filosófico sobre la finalidad y el uso de la ciudad en la presente cultura técnico-industrial, más que esa confabulación con el espíritu de sus constructores, rudos productivistas que invocan, cuando les conviene, el «espíritu de la geometría», intentando ocultar, desde sus operaciones tangenciales la escala sin límites de la ciudad, sus proporciones desmedidas, su textura ofensiva y su decidida «voluntad de estilo».

Las pasiones sesgadas entre dominio técnico y colonización simbólica

Soportamos una arquitectura repleta de simulacros sensibles, recintos supeditados a los principios de dominación técnica, espacios y lugares donde habitan nómadas telemáticos,

sin conciencia de su propio ser. Una nueva realidad artificial es creada por la «forma mercantil mediática» que esculpe, junto con las herramientas industriales, las sensaciones y emociones, las pasiones y vivencias y llega a neutralizar la experiencia estética. Supeditado el tacto sobre la materia a la caricia del efecto pantalla, este nómada sin los atributos de la conciencia vaga ensimismado por las arquitecturas de la realidad virtual, arquitecturas entretenidas en la textura de sus envoltorios, auténtica pasión en la que consumen sus horas los arquitectos de la escenografía virtual, epígonos de lo efímero y gratuito, embalsamadores de la forma sin enigma.

La hipertrofia que sufre la mirada perceptiva en nuestra sensibilidad estética es producto del efecto destructor que invade esta «colonización simbólica», fundamento en el que se proyecta y construye la nueva espacialidad metropolitana. Información y publicidad son los medios que definen la realidad y en ellos queda reflejada la trinidad del modelo con el que opera el arquitecto, *propaganda-publicidad y simulacro*. La «forma-signo» como función unificadora ha desplazado y anclado la «forma-espacio», finalidad casi transcendente postulada por el primer racionalismo que intentó arrancar a la utopía técnica un modelo de espacio social asistido por la ideología de una democracia, nunca alcanzada. Su pretensión era reformar el comportamiento ético y estético del hombre, hoy la derrota de la razón nos levanta estos escenarios donde conviven los vencidos, los exiliados de la primera naturaleza, donde el arte y la arquitectura se administran bajo los principios de la norma mer-

cantil cuya finalidad no es otra que producir deseos y reproducir objetos complementarios al deseo. Los recintos ambientales que reproduce el proyecto último de la arquitectura son objetos; consagrados con metamercancías.

El estilo subyacente en el «manierismo simbolista» que se esfuerza en presentar lo inexistente como real, y que permuta el espacio imaginado para la ciudad en mercancía simbólica, es fiel reflejo de la precipitada fuga de las «arquitecturas consagradas» y los acrobáticos ejercicios de algunos de sus arquitectos de los finales de siglo, en busca del fragmento imitativo como parte consustancial del arte de edificar y que revelan con bastante nitidez cómo el proyecto de los arquitectos para la ciudad ha dejado de ser un medio de conocimiento y se ha transformado en un producto de proyecciones subjetivas, vinculadas al proceso de mercantilización integral que organiza la sociedad del capitalismo industrial integrado.

La patología de la originalidad por la que discurren muchos de los discursos arquitectónicos que adornan los espacios de nuestras ciudades proclama sin disimulo un abandono del sentido del entorno, que ahora viene sustituido por un culto apasionado del «objeto como arquitectura», y cuyo resultado es el espectáculo urbano que podemos contemplar, esa hemeroteca de iconos visuales en competencia permanente. La arquitectura, como el espacio que construye, se ha convertido en un macronegocio proyectado hacia el lucro económico. Este negocio, como vaticinara Adorno, «seguirá adelante mientras sea rentable, y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto».

Pasión patológica por la originalidad

Así crece la ciudad herida y se perfila la «redención» de la metrópoli como un soporte neutro de diferencias; son tantos los operadores del diseño que construyen con tanto afán estas colonias penitenciarias de adosados industriales donde habita el hombre entre deseos inútiles y pasiones a veces despreciables.

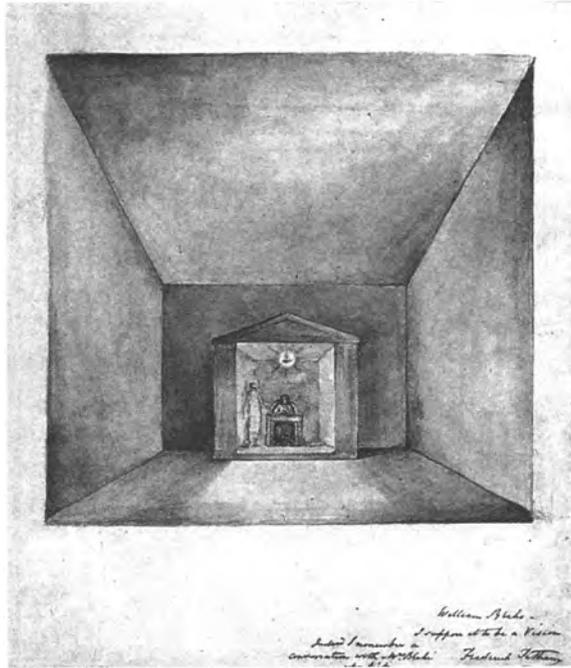
Tiempo de adhesiones precipitadas hacia los personajes que controlan la imagen arquitectónica como doctrina y el reconocimiento biográfico como ideología, es preferible para estos tiempos seguir el consejo de H. Hesse, antes la estepa solitaria donde no hay maestro ni discípulos.

La pasión por la «originalidad» en las trazas del arquitecto epigonal le ha hecho olvidar algunas cuestiones pendientes, tan próximas y enraizadas en las artes del ingenio: reducir galardones, abandonar las irrisorias preeminencias, situar las urgencias prácticas dentro de una relación moral y ética, descubrir y atender los requerimientos sociales, recuperar la espacialidad perdida, romper con la construcción convencional, atender a la realidad de las técnicas del tiempo y sobre todo transformar el voluntarismo del esbozo en estricta arquitectura.

Los ciudadanos inteligentes, los que sufren y soportan el exilio urbano, deben prepararse a fundir angustia y esperanza para cuando el eclipse haya desaparecido. Por el momento, la búsqueda de una espacialidad racional y socialmente equitativa, para los lugares de la arquitectura en la civilización mercantilista, sigue siendo una tarea de beligerancia moral.

EN NUESTROS CIELOS FALTOS DE IDEAS

Vittorio Gregotti



William Blake. La inspiración del poeta, Tate Gallery.

17

La homogeneización de la producción arquitectónica de nuestra época a nivel internacional se debe a la independencia del proyecto respecto a lo local, la tradición y la propia realidad. El proyecto adquiere autonomía como proceso intelectual y comunicacional determinado por las técnicas de su reproducción.

Es posible que para hablar de las distintas formas del internacionalismo de este siglo sea necesario remontarse a las razones que en la segunda mitad del siglo XIX debilitaron la tradición internacionalista que llevó a Villard de Honnencourt a trabajar en Hungría en el siglo XIII, o a Serlio en Francia en el siglo XV, a Guarini en Lisboa en el siglo XVII, o a Quarenghi en San Petersburgo en el siglo XVIII. Las más evidentes son, por supuesto, la afirma-

ción defensiva de las culturas nacionales, el debilitamiento de las culturas de las cortes y de los cruces que se derivan del sistema de los parentescos reales así como de los sistemas culturales fundados en el internacionalismo de las religiones y de la interpretación de los credos.

En el siglo XIX retorna el internacionalismo generalizado del progreso técnico: las exposiciones universales como lugar de intercambio de información más que de comercio, un internacionalismo que corresponde también al desarrollo de una nueva clase social de empresarios. Las culturas nacionales en ese siglo deben reconstruirse, relanzar los mitos de los orígenes como fundamentos (a menudo falsificados) de las identidades, como construcción política de una tradición unitaria, basada en la naturaleza geográfica de las fronteras y en la imposición de una lengua nacional y hasta en la idea de Estado que cuida «del cuerpo biológico de la nación».

Evidentemente, el debate sobre la legitimidad de una «geografía del arte», como la definió Nikolaus Pevsner hace cuarenta años en su *Englishness of English art*, tiene una larga tradición y sólidos argumentos a su favor; sin embargo, en los años 30 de este siglo dio lugar a una interpretación cada vez más oscura, mientras en su contra se iba organizando el nuevo internacionalismo de la ciencia por un lado y del proletariado revolucionario y de la vanguardia por otro. Se llega a una mezcla muy compleja entre investigación moderna en el campo de las ciencias humanas y tesis ideológicamente premotivadas. Un gran libro de 1939 como *Mythes et dieux des Germains* de Georges Dumézil es un ejemplo válido para todos por lo que respecta al sentido de la complejidad específica y de la ambigüedad política que deriva en Europa de la promoción de los mitos nacionalistas.

18

Las simpatías de muchos regímenes de la derecha en Europa se dirigen hacia la tradición rural, guardiana de unos supuestos mitos nacionales. Contra esta cultura, contra su riqueza y su madurez, pero también contra su ambigüedad política y social, ya se levantó el internacionalismo de la vanguardia que identifica en los estilos nacionales y en los estilos históricos el adversario al que hay que hacer frente. Pese a que las contradicciones se hacen cada vez más complejas en el bando de esas mismas vanguardias así como en el bando político, su internacionalismo es el de la racionalidad técnica y productiva al servicio de la colectividad, de la expresión de la esencia del problema y de la creación de un lenguaje sin clases y sin naciones.

Producción homogénea

Evidentemente, del lenguaje expresivo construido sobre estos ideales se adueñan rápidamente hasta los arquitectos que no comparten sus principios pero se sienten atraídos por sus resultados estéticos. Este movimiento de lo moderno hacia el estilo de la generalización, o mejor de la simplificación de los procedimientos que propone, encuentra su portavoz ya en 1932 en la célebre exposición del MOMA sobre el International Style.

Cuando los protagonistas de la vanguardia internacionalista, huidos de la Europa hitleriana y del rechazo hacia ellos del socialismo convertido en régimen, llegan a América, donde las contradicciones entre política y cultura en un primer momento parecen menos dramáticas, por un lado lo moderno internacional se hace estilo, pero por otro algunos, y el primero de todos Walter Gropius (que entre otras cosas ya se había mostrado en el Sommerfeld sensible al tema de la tradición constructiva local), empiezan a prestar atención a una arquitectura más sensible a las cuestiones planteadas por el lugar, por su comunidad y por sus tradiciones.

La obsesión organizativa, uno de los aspectos de la ideología de una parte de la vanguardia internacionalista, recibe en los años 40 un nuevo impulso, partiendo también de las intensas experiencias logradas en este campo con ocasión del esfuerzo bélico. Se habla de teoría de sistemas, de programación lineal, de teoría de los modelos y de sus aplicaciones al campo de la arquitectura e incluso como posible definición científica de las necesidades. Las conexiones con la difusión del pensamiento neopositivista quedan aquí patentes, si bien deberían introducirse muchas distinciones.

Después del conflicto, surgen por un lado los estudios ingleses orientados a la racionalización de la reconstrucción (y la reconversión de la producción) y la creación de nuevos barrios y ciudades satélites, dentro y fuera de la tradición de las *Siedlungen* y, por otro, se produce una paulatina transformación de la profesión con el progreso de las *engineering*, con la racionalización de los proyectos, con la ampliación del abanico de prestaciones e incluso con la difusión de nuevas figuras profesionales como el *project manager* o de ideas como la de proyecto integral. Se trata de separar claramente proyecto y realización, haciendo del proyecto un producto acabado y por lo tanto con todos los problemas de racionalización de la producción.

19

Está claro que todo esto se basa en una tradición de esfuerzos de unificación de medidas en función productiva que se remonta cuando menos al principio del siglo, si bien lo que caracteriza los años 40/60 es que ese esfuerzo se aplica ante todo a la proyectación.

Aquí debería abrirse un largo paréntesis en nuestro discurso para examinar a fondo las enormes consecuencias, altamente positivas, de la progresiva homogeneización de las normas institucionales que regulan el mercado del proyecto, aun antes que el de la construcción, a partir de finales del siglo XIX. Normas que se refieren tanto a la unificación de los niveles de prestación (lógica consecuencia del largo recorrido de la unificación de medidas) como a la lógica de las normativas (seguridad, alturas mínimas y máximas, incendios, propuestas por las asociaciones de consumidores, etc.), al proceso para pasar del proyecto a la realización y, finalmente, en los últimos tiempos, a los mismos dibujos de arquitectura que, con el uso generalizado de la informática, han dado un salto decisivo hacia la homogeneización.

En este caso, la influencia del instrumento sobre la expresión, el encanto de lo que aparece en la pantalla y de su misma forma de aparecer son tan fuertes que el producto arquitectónico se

convierte de alguna manera (partiendo también de la debilitación de los objetivos) en representación del medio. No sólo se cumple la profecía según la cual «el medio es el mensaje», sino que se celebra al mismo tiempo la reducción de la arquitectura a un mensaje sin identidad lingüística, específicamente ligada a lugares o tradiciones.

El mercado internacional de los concursos es un impulso más hacia la comparación entre productos homogéneos desde el punto de vista del lenguaje al que curiosamente se adecúan con flexibilidad la incompetencia y el garantismo de los políticos y de las asociaciones corporativas de arquitectos, cada vez menos representativas de una categoría que tiende a diferenciarse internamente. El proceso de homogeneización internacionalista debería examinarse también desde el punto de vista de las normas de urbanismo (más allá de las cuestiones epistemológicas en las que se basan las tensiones internacionalistas de la materia), si bien detrás de éstas es aún más patente la mezcla impropia entre tradiciones utópicas, impulsos políticos y económicos, contingencias históricas, geoclimáticas, de racionalización del desarrollo y comparación entre distintas tradiciones de procedimientos, es decir, entre los diversos papeles de mediación de la planificación urbana y territorial en los diferentes países. Contra estos procesos se mueven los intereses internacionales de las grandes compañías, cuya estrategia de planificación oscila entre la búsqueda de normas concretas y la necesidad de que ninguna norma limite su expansión, con sus procesos de negociación intermedios.

20 En el conjunto de estos procesos convergen luego, a partir de los años 50, los instrumentos morfológicos de un estilo moderno consolidado, escasamente crítico de los principios y de los objetivos, fruto de una racionalización de la construcción y de una tecnología que, por necesidad o por mimetismo de una condición avanzada, se orientan hacia una paulatina homogeneización de los resultados al servicio de la sociedad del capital reconsolidado. A esto se opone, en esos mismo años 50, por una parte un internacionalismo del carácter artístico del arquitecto, aun antes que de la arquitectura, surgido de la articulación de las formas, de la utilización de reglas geométricas más complejas, que convive con un nuevo interés por los aspectos orgánicos del proyecto y se desarrolla paralelamente a las experiencias figurativas informales y del expresionismo abstracto. Esta tendencia a acentuar el carácter figurativo de la arquitectura y la creatividad como forma romántica de afirmación de la libertad absoluta del artista, de su estar por encima de las circunstancias y de los lugares, se prolongará con distintas modalidades hasta nuestros años.

Por otra parte, a la mitad de los años 50 emerge un renovado interés por la historia y la tradición, un interés antiinternacionalista promovido por un lado por una crítica de la utilización ideológico-técnica de los instrumentos que la tradición de lo moderno había elaborado con otras finalidades y, por otro, por las oportunidades que ofrecen los caracteres limitados y específicos del lugar, en contraposición a la noción de espacio infinito e indiferenciado. Sin embargo, esta-

mos todavía en el espacio ilusorio que considera como guía el pensamiento de la vanguardia, entendida como minoría avanzada.

Donde, sin embargo, el pensamiento internacionalista se refuerza con una condición socialmente estructural es en el posmodernismo, expresión orgánica (como muchos han afirmado, desde Jameson hasta David Harvey) del tardocapitalismo flexible y del mercado cada vez más internacional de la industria cultural.

El supermercado de diseño busca a su manera una mediación entre estas formas, entre internacionalismo y tradiciones locales entendidas como estilos, apostando por las ventajas del más poderoso de los agentes homogeneizadores del internacionalismo: el consumo de masas. Como consecuencia se plantean automáticamente dos cuestiones: la primera se refiere al papel de la técnica avanzada (constructiva y organizativa) como método de selección entre los grupos sociales nacionales y transnacionales. Sólo algunos grupos sociales (no algunas naciones, que quede claro) están en condiciones de desarrollarla, proponiéndose así ostentadamente como modelo guía.

El internacionalismo de la comunicación

La segunda se refiere al papel de la comunicación, tanto especializada como de masas. La producción arquitectónica depende en gran medida de la imitación de otros productos de éxito y es precisamente la comunicación de masas la que garantiza el éxito. Tales productos se transmiten a través de una mediatización cada vez más acentuada del hecho arquitectónico, que suele intentar concentrar en la imagen (porque es sólo la imagen lo que se transmite) la calidad específica del producto. A su vez, la imagen queda inmediatamente sometida a la comparación con el mercado internacional de las imágenes.

21

La reproducibilidad de la arquitectura, precisamente como imagen, plantea problemas de deformación mucho mayores que en pintura o en música, ofreciendo cadenas imitativas más marcadamente esquemáticas y al mismo tiempo homogéneas. El mismo arquitecto tiende a transformarse en un puro constructor de imágenes, en una especie de *art director* de sus propios productos, tiende a buscar la imitación del efecto o su creación en función de su reproducción comunicativa. Y esto acaba resultando esencial también a efectos del éxito profesional, es decir, de la acumulación de ese capital simbólico más allá del cual cualquier actuación queda automáticamente convalidada.

El problema surge más allá de la respuesta del internacionalismo posmodernista para cada solución arquitectónica que se dirija prioritariamente al «cliente ideal» constituido por la circulación comunicativa más que al cliente limitado y específico del caso concreto.

Este internacionalismo de la comunicación, pero también de la técnica y de la función de los poderes y de los mercados, ya se sabe, conecta entre sí sobre todo a los países industrializados y se extiende en forma de colonialismo cultural, a menudo deliberadamente buscado como modelo de desarrollo. Evidentemente, varias áreas de subdesarrollo quedan excluidas, pero incluso áreas geográficas culturalmente opuestas (por ejemplo el mundo del fundamentalismo islámico) tienen dificultad para encontrar no sólo modelos de desarrollo alternativo, sino modelos morfológicos distintos en el mundo visual de la cultura material que puedan oponerse al modelo del consumo.

Desde el punto de vista morfológico del territorio hay, de hecho, distintos niveles de resistencia a la homogeneización internacionalista que, por su propia naturaleza, tiende a imponer un modelo abstracto (muy concreto en términos de mercado), es decir, el modelo de lo manufacturado, con la consecuente reducción de la arquitectura a producto manufacturado o bien al mimetismo del producto. Los territorios mayormente densos de historia y más conscientes del valor constitutivo, y no sólo testimonial, de la tradición ofrecen por lo general una resistencia basada esencialmente en el concepto de conservación, en las diversas formas de interpretación y de reconstrucción, llegando incluso a proponer la repetición de modelos estilísticos antiguos que se consideran geográficamente emblemáticos.

22

Que esta defensa se apoya en bases poco sólidas queda patente en los hechos, aunque se le pueden atribuir muchos resultados relevantes. No puede aportar nada sobre la producción creativa, sólo puede, y ello tiene su importancia, poner de relieve y defender todo lo que se considera de valor. Es una acción que se limita a obstaculizar y a prohibir más que a crear puntos de apoyo para el proyecto o a proporcionar materiales vitales para el proyecto y para su concepto de diálogo con lo ya existente. También en este caso la generalización del concepto de defensa de los bienes culturales es lo que a menudo impide su aplicabilidad específica.

La cultura internacionalista, en sus formas antiguas más vulgares y agresivas, con su indiferencia, es la que plantea las cuestiones más absurdas pero también más vitales, impulsando más las soluciones empíricas que el planteamiento de los problemas y más la transformación imitativa que la ocasión de reflexión crítica.

Así, estos últimos tiempos la situación resulta especialmente ambigua. Por un lado, la rápida circulación internacional de las ideas y de los comportamientos ha llegado a ser el trasfondo natural de nuestra forma de actuar, un hecho. Por otro, dado que hay una clara dominación de la cultura anglosajona sobre cualquier otra, incluso la operación literaria implica a menudo una lucha por la supervivencia de las lenguas. Este punto de referencia dominante tiende a dejar al resto del mundo en un segundo plano desde el punto de vista cultural. El *feed-back* de los colonizados se observa con escasa atención, aunque en su nivel superior su contribución es todavía claramente diferenciada y capaz de éxitos importantes.

Hoy día parece inevitable que yo hable en Japón, en inglés, de mis trabajos realizados pongamos en Alemania y que mi presentador sea un arquitecto indio: ello crea muchas sinergias pero también alguna incomodidad, ya que la comprensión a través de las distintas barreras, no sólo lingüísticas, sino sobre todo culturales, queda reducida forzosamente a un nivel bajo y al mínimo común denominador de los tópicos de la homogeneidad comunicativa.

Sabemos que este proceso de homogeneización resulta debilitado precisamente por la idea de que sólo cuenta la subjetividad, en cuanto operación singular (aunque a veces puede adoptar la forma de una contestación colectiva). Y esto es lo que tienen en común la cultura internacionalista y la estructura democrática de nuestro tiempos.

Fatalmente acabamos por atenernos a esta homogeneidad y en base a ella se construyen las diferencias limitadas, que se ofrecen de forma que sean originalidades oscilantes dentro de unas condiciones prefijadas. A esta ampliación infinita, reforzada por la movilidad física, por los traslados estables de grupos que se instalan en otros lugares y que transfieren allí sus culturas creando unas mezclas comparables en cantidad a las invasiones bárbaras contra el imperio romano y a las grandes migraciones medievales, corresponde luego, por el contrario, una afirmación reivindicativa, inspirada en razones muy diferentes de grupos étnicos concretos (kurdos, irlandeses, catalanes, bosnios, etc.) que se complican por los cruces religiosos y políticos y por las diferencias económicas, afirmación que también pone en tela de juicio la tradicional unidad nacional.

23

De hecho, la bandera del internacionalismo no se iza en nombre de una hipótesis ideal de organización alternativa del sistema social, sino en nombre de *lobbies* (incluso en el sentido más noble del término) profesionales, financieros, de poder, de las redes de comunicación que constituyen su instrumento.

Son numerosas las respuestas que se ha intentado dar ante esta situación: el abandono pacífico a su lógica y el intento de representarla, aun con los instrumentos ingenuos (o astutos) de la deducción lineal; la coincidencia de instrumentación y expresión en la tecnología que ofrece la apariencia de la objetividad ineluctable, en el fondo mimetismo de las posibilidades salvíficas de las ciencias, pero también de la voluntad universal de poderío que ellas representan. La resistencia contra el empuje internacionalista hacia la transformación institucionalizada (resistencia que, como hemos visto, a menudo recurre a la simple conservación o, peor aún, al restablecimiento de lo que ya no puede existir más que en términos estilísticos) se plantea a menudo como pura nostalgia fantasmagórica; o bien se trata de una vuelta a los valores puramente estéticos, estéticos que no lingüísticos, de la autonomía de la materia como ilusión de la posibilidad de abrir paso a la expresión subjetiva y también, en el mejor de los casos, de volver a debatir sobre el mundo aun sin encontrar ni fundamentos ni puntos de apoyo para tal debate; o bien la reconstitución de un deber ser social proyectado en el plano metahistórico de la salvación de la naturaleza como salvación del globo.

En nuestros cielos faltos de ideas, el conjunto de los ideales irreales se está multiplicando, así como la creación de grupos sociales cada vez más pequeños, especializados y ritualizados que quieren exorcizar el terror hacia la uniformidad de la sociedad de masas, cuando en realidad le son homogéneos justamente en su infinita movilidad, fragmentación y particularidad.

Captar y describir los aspectos expresivos de este inmenso desorden de las conciencias es una labor que probablemente corresponde a otras disciplinas dotadas de posibilidades distintas de las limitadas, pero específicas, de la arquitectura. O quizás esto se pueda captar utilizando precisamente los materiales de aquel desorden, para reconstruir en cada ocasión un orden provisional, restringido, coherente y fiel. Este, por lo tanto, nunca podrá sustraerse a la particularidad del caso y de la condición, aun cuando de ella sólo puede sacar un fundamento parcial de su actuación.

Así, el problema de este campo consiste quizás en resolver (pero ¿en nombre de qué, si no es en el de los mismos fundamentos de la acción?) la relación entre el núcleo pesado representado por un lugar, un problema y unas formas tradicionales de construir y de habitar, tal y como hoy se interpreta y se vive, y los estímulos que proceden no sólo de la homogeneidad de la información internacional sino de la implicación en la cual la actividad creativa encuentra fundamentos y objetivos, estímulos y modelos para imitar. La modificación necesaria, es decir, la invención fundada, afecta a ambos polos; obligaría a moverse con una actitud crítica hacia ambos. Una praxis crítica como la que emerge bajo la denominación de «internacionalismo crítico», es decir, en acertadas palabras de Jean-Louis Cohen, de la convicción de que lo que hoy procede es una praxis crítica y no una refundación.

24

No se trata de un enfrentamiento entre lo novedoso de la cultura internacionalista y la estabilidad del lugar y de la tradición. Está claro que de la interpretación de estos últimos factores pueden derivarse, en igual medida, innovación y mensajes de internacionalismo tecnológico y de comportamiento.

Ya que nuestro papel como arquitectos no es describir un resultado sino proponer soluciones, aunque sólo sea con las inciertas finalidades que hemos descrito, lo que sigue siendo incontestable es que una arquitectura se construye siempre en un lugar físico determinado, que este lugar físico posee una profundidad histórica y geométrica y una serie de contigüidades con las que indefectiblemente tropieza. Este enfrentamiento asume a menudo la forma de la negación o del mimetismo en lugar de la forma del diálogo crítico, pero, en cualquier caso, sigue siendo el núcleo con el cual se confrontan el entramado de memorias disciplinarias, de sentimientos y de deseos subjetivos y colectivos y la incertidumbre de cualquier propuesta.

«Nuestra identidad», afirma Franco Rella, «se constituye sólo a partir del momento en que la ponemos en juego dando un salto hacia arriba», y sin embargo nuestro problema es «mantenernos abiertos a lo ajeno sin perder nuestra propia identidad, proyectarnos hacia el otro sin borrar su alteridad». Una paradoja que se encuentra también en el corazón de la arquitectura internacionalista de nuestros tiempos.

EL PAJARO AUSTRALIANO

Un mapa de las lógicas proyectuales de la Modernidad

Roberto Fernández

En el marco de los análisis críticos en torno a los procesos productivos de la arquitectura, característicamente posmodernos, el autor distingue dos niveles autónomos: el del proyecto y el del producto. Las distintas conductas de proyecto se dedican en la búsqueda de sentido del objeto de consumo creando los mecanismos de estímulo de la función estética y el efecto sensacionalista.

El movimiento de la cultura de la Modernidad significa, ya a esta altura histórica, la apertura de un nuevo cauce de sentido a las operaciones de constitución de cosas artísticas en general, entre las cuales se puede incluir el doble sistema de objetos artístico-culturales de los proyectos de Arquitectura y de los objetos concretos resultantes: una de las características precisamente novedosas del momento moderno es la creciente autonomía de entidad objetiva de estos dos niveles de objetos, el proyecto y su resultante material o edificio, y a la vez una identificación de calidad artístico-cultural sólo en una parte muy reducida del conjunto de objetos que integran el universo de la materialidad edilicia.

Esa historicidad de lo moderno está dada por una serie de características:

En primer lugar lo moderno propone un relativo programa –consumado a medias– de superación de las tradiciones mimética y sublime. Relativo en cuanto autores como Auerbach, en su célebre *Mímesis*¹, no vacilan a determinar una línea histórica continua definida por la reiterada utilización de la lógica proyectual de la mimesis o, lo que es lo mismo, la proposición de una suerte de clasicidad que no es tan sólo momento histórico acabado.

También Lyotard o Jameson presienten que lo sublime, si bien momento de irrupción de una dominante razón sobre la imaginación (y por lo tanto fase histórica determinada por la consumación del Iluminismo), es una poética que trasciende su tiempo e impregna procesos productivos de la Modernidad y, más aún, procesos de consumo en la tardo o posmodernidad.

En segundo lugar, el momento moderno queda caracterizado por la consumación absoluta de la mercancía como condición determinante de todo producto moderno, en tanto momento cultural que acompaña o tematiza la expansión de la modernización socio-productiva impresa por el capitalismo en su fase de mayor desarrollo. Como contraparte a este movimiento de «absolutización de la mercancía» puede proponerse el proyecto de las vanguardias modernas, en tanto propuesta de constitución del arte (o de la obra de arte) como totalidad opuesta a la globalidad de la mercancía y a todo el proceso cultural –fallido– de resistencia a tal globalidad, propuesto sobre todo por Adorno.

En tercer lugar, se puede asumir un reconocimiento del fracaso de la modernidad en tanto expresión de la expansión mercantil (a través del imperio de lo tecnológico) y, a la vez, proyecto de resistencia ligada a una exaltación del subjetivismo trascendente de lo vanguardista. Ello implica, sobre todo en la obra de Heidegger, una puerta de acceso a una especie de posmodernidad señalada por el reclamo débil de una nueva lógica proyectual instalada en lo espacial y eventual de un discurso esencialmente lingüístico que percibe, sobre todo, la mortalidad de lo monumental.

Esta descripción de algunas características inherentes a la historicidad de lo moderno, confluyen en la presentación de los problemas epistémicos de este momento histórico, problemas que se superponen en esa estratificación de tradiciones activas o no muertas (mímesis, sublimidad) que también recaen en la condición productiva-cultural de lo moderno.

El tema de la «lógica» como cauce social de sentido a un movimiento de producción (y consumo) de «cosas culturales» presentará, quizás, dos modalidades epistémicas de realidad en el curso de la modernidad. Una, que podríamos entender como lógica positiva, en tanto afianzamiento de la voluntad de coaligar sentido y construcción, es decir, un horizonte final de realización de la cosa. Otra, que quizás exalte su condición negativa, en tanto despliegue de movimientos de análisis e interpretación de lo dado o consecuente (sobre todo la realidad urbana/metropolitana), y que confluye en una praxis de crítica inductiva –desde lo particular hacia lo general; desde el trabajo analítico en manifestaciones puntuales seleccionadas hacia la constitución de esquemas ideológicos de reproducción.

En realidad, estos movimientos coinciden, en lo positivo, con un trabajo que instaura una deriva del «hacer hacia el orden»; en lo negativo, con un trabajo que propone un despliegue del «saber hacia el caos». Esas condiciones caracterizan una modernidad organizada hacia la funcionalización del orden (de la absolutización de la mercancía) así también como una modernidad «otra» capaz de sostener la relatividad (histórica) de tal orden y prefigurar un caos entendido, más bien, como orden «otro». La búsqueda crítica de tal «saber del caos» inspira todo el trabajo de la ciencia moderna (azar, incertidumbre, orden inestable o caos, crisis de la ciclicidad origen/teleología, etc.), del arte afirmativo de la voluntad vanguardista no adaptativa y del análisis social de lo irracional (del orden de la mercancía), verificable en las investigaciones sobre posdemocracia y gobernabilidad, sustentabilidad, crisis ambien-

tal, globalidad/regionalismo, nuevas tribalidades telemáticas, absolutización de las minorías, guerras culturales.

En rigor, de la exposición de estos variados componentes que destilan la condición de historicidad de la modernidad han ido emergiendo los elementos «lógicos» que estipulan una serie de conductas proyectuales contemporáneas, cada una de las cuales parece pivotar sobre una tematización de las características recién expuestas. Así, un primario «mapa» de las «lógicas» («mapa» como «tópica», lo contrario de «utópica», es decir, si la utopía es «poder sin espacio», la topía es «poder en el espacio») permite la posibilidad de esbozar estas primeras hipótesis.

La lógica tipologista se propone cristalizar el momento mimético, al postular que lo tipológico es a-histórico (arquetipicidad) o supra-histórico (tipicidad). Puede adicionar un componente sublime en la hipertrofia (racional) de la manipulación ideológica de los supuestos invariantes y presenta la posibilidad de un discurso aparentemente crítico de la condición de mercancía precisamente al proponerse resistir al consumo de nuevos componentes lingüísticos. La lógica formalista exagera la supuesta autonomía de las vanguardias, sus métodos hipersubjetivos –inclusive ligados a la subterránea realidad del psiquismo y sus mecánicas lingüísticas– y una capacidad, también explotada por las vanguardias modernas, de imitar a los componentes imaginarios novedosos de la condición metropolitana, quizás con una euforia equivalente a la de los experimentos futuristas o constructivistas (y por lo tanto, favoreciendo un *remake* de esas construcciones

sígnicas). En cambio, se ha perdido la «negatividad» de las vanguardias en cuanto a «fugarse del mundo de las mercancías», ofreciendo, más bien, las oportunidades de novedad y experimentación que garantizan la máxima calificación de sus productos en tanto que mercancías sofisticadas. Lo que implica exaltar la firma subjetiva de la cosa, negar toda tentativa de serialidad o repetición reproductiva y presentar una cierta idea positivista –u optimista o frívola– de una experimentalidad artizante despojada de los contenidos corrosivos –en tanto crítica social–, por ejemplo, del surrealismo.

La lógica deconstruccionista se alimenta doblemente, por un lado, de la experimentación del vanguardismo moderno en torno del concepto de «montaje» y, por otro lado, de la voluntad de exacerbar la diseminación de lo analítico, en tanto actividad autónoma (es decir, sin obligación de una cierta praxis reconstitutiva o sintetizadora, y por ello, de reinstalación en el contexto de lo real constituido) y en tanto propuesta estética (alrededor de la idea de «forma abierta», obra redefinida como «proceso», etc.). El deconstruccionismo ya no puede imitar totalidades –y, por lo tanto, no puede compartir el componente mimético que tiende a la totalización de la cosa– pero puede reelaborar, en una forma diríamos exasperada, el principio racional de la estética sublime, con su voluntad hipertrófica de análisis, la cuestión del exceso, el mecanismo de las intertextualidades como principio «cancerígeno» de interminables comentarios.

La lógica fenomenologista asume una primaria identidad con el proyecto vanguardista del arte total en tanto programa de unificación de

arte y vida, de experiencia estética y realidad social. Esta identidad, en la condición contemporánea, conduce a priorizar la crisis del objeto, en tanto finalidad primariamente formalizante del proceso estético. En un mundo dominado por la proliferación de los signos multimedia y por la complejidad de la transformación de la vida metropolitana, la crisis de la materialidad conduce a una pérdida de interés en la constitución de la cosa y, al contrario, al arranque de inquietudes tendentes a la configuración de situaciones o eventos. Ello dará lugar, por una parte, y parafraseando las propuestas de Heidegger y Vattimo, a una «arquitectura débil» —o ligada a lo eventual, a la decibilidad nominativa de ritos del habitar, bastante coincidentes con el primigenio trabajo lingüístico de la poesía fundante— y, por otra parte, a situar el problema de la arquitectura más bien en el terreno de lo programático-institucional, postulando o investigando en nuevas dimensiones de las relaciones entre lo social y lo espacial, asumiendo la condición del capitalismo avanzado. Condición en la que prevalece la excrecencia del modelo: la terciarización, el hiperconsumo, el tiempo libre, la nueva simbología del Estado, la caridad socio-espacial de las grandes empresas corporativas, etc.

Las líneas descritas, en hilo con lo expuesto acerca de la continuidad/superación de las tradiciones mimética y sublime y del laboratorio experimental de las vanguardias modernas, parecen ser las hegemónicas, aunque no las únicas ni tampoco con características de interna homogeneidad.

No son las únicas porque al menos hay otras cuatro vías, que se presentan, paradójicamente,

como más complacientes con las características de continuidad histórica, a las que denominamos estructuralistas y contextualistas o bien, como abiertamente implicadas en la entronización del hipercapitalismo, que son las que llamamos tecnologistas y comunicacionales.

Las lógicas estructuralistas se pueden entender como la actualización/perduración del pensamiento mimético/clasicista, en la medida que procuran obtener, antes que nada, la continuidad del principio de orden que deviene en la voluntad monumental. El momento filosófico francés del estructuralismo de los 60-70, con su renovación arqueológica de los mecanismos analíticos/sintetizadores de la retórica, explican la fuerte condición de neomonumentalidad presente, por ejemplo, en las arquitecturas de Kahn o Ando.

Las lógicas contextualistas manipulan el proyecto de la disolución de la especificidad artística-disciplinar en los procesos antropológico-populares de continua regeneración (imitativa) de los tejidos de la ciudad histórica. Sólo que ese «humanismo» tropieza con la banalización creciente del gusto popular, avasallado por los paradigmas de la producción/consumo de los *mass-media* y con la transformación socio-productiva de la ciudad, que relativiza las relaciones de forma y contenido (viejos tejidos urbanos/nuevos usos terciarizados y degradación general de la vida pública) y que funcionaliza la contextualización —como imitación de lo histórico urbano dado y sus *locus*— a las únicas posibilidades de la museificación y la centrificación.

Las lógicas tecnologistas, en tanto acompañamiento del desarrollo de lo tecnológico, tienen

la rara virtud de instituir casi una para o neo-profesionalidad, por la creciente autonomía de dicho desarrollo respecto, por ejemplo, de los cambios urbanos. En efecto, el *high tech* retiene antes que nada un valor funcional o simbólico que puede acompañar las diferentes «lógicas»: un híper-voladizo deconstructivista o una resina reconstructiva de un mortero antiguo son igualmente fragmentos de los aportes que sobrevienen del desarrollo tecnológico; una arquitectura gestualista o de firma que requiere una piel sensible o una livianidad, transparencia o altura generadora de identidad diferencial. Pero, evidentemente, en este caso, la condición de evolución de las diversas lógicas han basado sus posibilidades como construcción y lenguaje en la propia evolución de lo tecnológico. Pero asimismo, lo tecnológico ha cobrado una autonomía «lógica» que se expresa en productos y productores (Rogers, Piano, Foster, Nouvel, Farrell, Feinsilber, Fuksas), a menudo, ya no como soporte de otros discursos, sino como expresión pura del desarrollo de esta fase avanzada del capitalismo y ya sin ningún sedimento crítico, dando curso a conceptos que, como el de realidad virtual o espacio telemático, amenazan con dar curso a un acompañamiento espacial del mentado «fin de la Historia», todo aderezado por el clásico optimismo de una socialización de las ventajas del desarrollo tecnológico, hoy insostenible.

Las lógicas comunicacionales implican otra tentativa de disolución de la especificidad técnico-disciplinar de la arquitectura en la esfera de lo comunicacional, el espacio hiperségnico, extremadamente saturado, en el cual la arquitectura declina su materialidad,

también al servicio de este despliegue hegemónico de los medios, la publicidad y, en general, las envolventes bidimensionales que nombran los numerosos envases terciarios. Con lo que, por una parte, se relativiza la diferencia entre proyecto y objeto y, por otra, se adviene a una especie de absoluta homogeneidad escrituraria.

Concepto de lógica proyectual

Tanto en su concepción negativa o crítica o en la positiva o propositiva, la noción de lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de conferir un determinado sentido a un objeto —o al anticipo de un objeto en el caso del proyecto—. Por ello se trata de un momento del circuito de la producción de perceptos/afectos (como más adelante veremos junto a Deleuze-Guattari) diferente del momento de la teoría (que en todo caso debería ser reflexionado como una filosofía poiética o de la producción, como lo plantea E. Dussel², o en un determinado nivel de una posible e integral teoría social de la arquitectura, como lo desarrollaron C. Domínguez y N. Chaves³) y diferente del momento de la *performance* práctica, o sea, de una ejecución práctica, en un producto, de las prescripciones de sentido de una «lógica».

Si nos detuviéramos un instante en el concepto de producto, podríamos distinguir, en él, por una parte, las diferentes connotaciones o determinaciones históricas, por ejemplo las diferencias entre útil o bien de uso y mercancía o bien de cambio, o entre bien de inter-

cambio valuado y bien tipo *potlach*, o sea, donado, regalado. En la antología preparada por A. Appadurai, *La vida social de las cosas*⁴, hay diversas aportaciones sobre esta gama de consideraciones sobre el concepto de producto. Parecen existir una serie de conductas o posiciones proyectuales diversas respecto de estados del producto. De ello podríamos proponer tres grupos de conductas:

El proyecto del producto, entendido como la invención y constitución de una obra o cosa, manifiesto idealmente en el proceso de ideación/realización de la obra de arte. En Arquitectura reflejaríamos aquí, al momento del proyecto como simulacro, es decir, como instrumento analógico de un estado determinado de realidad.

30 El proyecto del pre-producto, entendido como un movimiento de análisis de la posibilidad, determinación o condicionamiento del producto (o serie de ellos), meramente entendido como verificación de aquel análisis, que, por otra parte, puede darse como análisis del producto mismo, o análisis de la situación fenoménica en que puede constituirse un producto.

El proyecto de un pos-producto, caracterizable como el movimiento de reencarnar un producto preexistente. Por ejemplo, en el caso de las operaciones de reescritura de tipologías (entendidas como unidades de un depósito virtual o lengua muerta). Esta clase de trabajo *proyectual* remite a una re-producción (o post-producción) respecto de una preexistencia productiva, que es lo que significan las tipologías. La reproducción –o, como decimos aquí, proyecto de un pos-producto– puede verificarse, como se dijo, en una acción u operación de

re-escritura, pero también como comentario o selección.

Estas enunciaciones nos permiten definir las cuatro lógicas proyectuales hegemónicas en la condición contemporánea de la forma siguiente:

Las lógicas tipologistas son aquellas que estipulan procedimientos de re-producción proyectual de pos-productos (tipologías entendibles como sedimentos invariantes de conjuntos de productos precedentes).

Las lógicas formalistas son aquellas que conciben el proyecto como simulador analógico de productos, específicamente obras de arte como cosas totales.

Las lógicas deconstruccionistas son las que conciben el proyecto como el medio de análisis de un producto, o bien como proposición, en tal sentido, de un pre-producto, condición analítica de posibilidad de un producto o una serie, y por lo tanto condición de posibilidad de apertura e indefinición o cierre de la cosa.

Las lógicas fenomenologistas apuntan también a una caracterización del proyecto como forma o medio preferente de análisis, pero ya no de la posibilidad del producto, sino de la condición, situación o fenómeno que preexiste a la necesidad del producto, siendo por tal razón también una operación proyectual referida a pre-productos, cuya condición previa de totalidad como producto incluye la posibilidad de no concluir el trabajo proyectual resolutivo de una situación o fenómeno inevitablemente en un producto (eventualmente podrá ser un servicio o prestación, una insta-

lación o acondicionamiento, una transformación de la situación o fenómeno, etc.).

Perceptos y afectos

Propongamos ahora una exploración filosófica en torno del concepto de lógica proyectual en forma de comentario a algunos pasajes de uno de los últimos libros de G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*⁵.

Se define, en principio, al arte como «lo que conserva y se conserva, independientemente del soporte y sus materiales, del modelo, del espectador y también del creador». Lo que se conserva, por ello, no es nada material, es un «bloque de sensaciones», un compuesto de «perceptos» (no percepciones) y «afectos» (no sentimientos o afecciones): es decir, se conservan como arte no las funciones subjetivas sino sus resultados. Esto introduce, según Deleuze-Guattari, una cierta noción de la obra como «sujeto», «la obra de arte como un ser de sensación».

Esta estabilidad leve —que Rameau encontraba en los acordes, que son afectos— hace que se defina una cierta noción de monumento, en tanto aquello que hace que la obra se erija en tal *per se*, sin ninguna clase de institución externa. «El artista crea bloques de perceptos y afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo». Esta levedad autosuficiente, presente por ejemplo en un poema de Dickinson, es lo que Cézanne encontraba ausente en el impresionismo, que «no era ni sólido ni duradero [...] diferente de la perpetuidad de la sangre en Rubens». «Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe —dicen nuestros autores— con sen-

saciones» y éstas sólo se refieren a un material: la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, etc., aunque lo que se conserva no es precisamente el material sino el sedimento de afecto/percepto.

«La finalidad del arte —expresan los filósofos— consiste en arrancar, con los medios, el material, el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer —pues— un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación». Para esa extracción o arranque hace falta un método, como por ejemplo la capacidad de manipular el material de la escritura —la palabra y la sintaxis— en las que una administración de las palabras es posible, como arte, mediante una sintaxis que «sube» y pasa a ser sensación. «Para salir de las percepciones vividas —apuntan, sin embargo, Deleuze-Guattari— no basta evidentemente con la memoria, que sólo invoca percepciones antiguas, ni con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente».

Figuras estéticas

El proceso de dotación de un sentido, o sea, la puesta en marcha de una «lógica» en la producción de la cosa artística, instituye una calidad real de obra, no por apelación a la memoria sino por presencia y permanencia del bloque de sensación: «El monumento no es [...] lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo con-

memora». Deleuze y Guattari coinciden, así, con las definiciones de Heidegger, en cuanto al hacer prevaleciente ya no la perdurabilidad de la cosa sino apenas sus huellas o recuerdos, en la forma de la vigencia de las sensaciones que dejan y en la cosa de valor monumental. Esa monumentalidad conmemorativa es finalmente, apenas, capacidad de recuerdo del «bloque de sensaciones». Por lo que «el acto del monumento –o de la constitución socio-cultural de este concepto– no es la memoria sino la fabulación», es decir, la libre potencia evocadora del bloque de sensaciones como cosa autónoma del objeto, ni siquiera como voluntad o propósito del proyectista.

Nuestros autores encuentran, así, como tipos monumentales a «variedades de compuestos de sensación», en las que a menudo suelen verificarse registros de calificación del objeto, como las sensaciones de vibración, el abrazo cuerpo a cuerpo, el retraimiento, la división, la distensión..., es decir, acciones generadoras de sensaciones, como vibrar, acoplar, abrir, hendir, vaciar..., eso que, según los filósofos que glosamos, hacen de la escultura el arte de constitución de «tipos (así calificados) en estado puro».

La novela también depende del percepto, como motor esencial de su construcción, figuras en «el paisaje ve», como el océano en Melville, la landa en Hardy o la ciudad en Woolf. Por lo tanto, podríamos afirmar con ellos que «los afectos son estos devenires no humanos del hombre; los perceptos (incluso la ciudad) son los paisajes no humanos de la naturaleza», puesto que «no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo».

El trabajo de «arrancar» el percepto de las percepciones vividas y el afecto de las afectaciones vividas constituye, como se dijo, el método de la producción de la cosa artística. Dicen, cerrando este ítem, Deleuze y Guattari, que cuando ese trabajo toma la forma de una «elevación» (de sentido, «una puesta en sentido»), se puede hablar del concepto de «estilo». La figura del artista como alguien «que deviene» equivale a la del vidente, a la del que es capaz de ver: «Llamamos estilo –dice el escultor Giacometti– a visiones detenidas en el tiempo y en el espacio». Esa capacidad de detención, o cristalización, equivale a la disponibilidad de un «estilo».

Al mismo tiempo, según Nietzsche, se dice que el artista es «quien ha visto algo demasiado grande y que está signado por el discreto sello de la muerte». Esa condición de la artísticidad en tanto capacidad de devenir, de ser-otro, tiene el límite del ambiente cultural, cuyas características pueden marcar los devenires y la capacidad de diferenciar. Deleuze señala que la condición del ambiente cultural de las zonas ecuatoriales o glaciares –es decir, donde el ambiente presenta una sollicitación exigente y homogénea– la artísticidad escapa a la diferencialidad de los géneros, los sexos, los órdenes y los reinos y, en cambio, los ambientes templados presentan la condición antropológico-cultural de la «domesticación (culturalización) del origen». Esta indiferencialidad u homogeneidad la encontraba ya el antropólogo R. Kusch, cuando aludía la «vegetalidad» americana o a la condición omnipresente de lo andino como ambiente generador de cultura y vida⁶. En esa condición de menor o mayor homogeneidad del ambiente cultural, según

Deleuze-Guattari, «el artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son variedades, como los seres de concepto son variedades, y los seres de función, variables», siendo, en cualquier caso, siempre el artista un propulsor de devenires.

«El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje». Aparece aquí el tema del lenguaje, que es lo que se trabaja, como materia, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones y la sensación de la opinión.

A través del lenguaje será posible que un monumento que no conmemora «susurre al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento», por lo cual ese residuo que reconocía Heidegger como huella o pálida persistencia de una monumentalidad camino de su mortalidad aparece, pues, no como materia-monumento ni como rememoración ni como acontecimiento presencializado, sino apenas como rastro de lenguaje que retiene las sensaciones provocadas por el acontecimiento original. Esa virtual encarnación que el monumento otorga, a través del lenguaje, al acontecimiento, no significa estipular una actualización de lo que en origen ocurrió, sino en todo caso conferirle, a ese inicial evento, la consistencia fabulada por el lenguaje de un cuerpo, una vida, un universo, que cobran, artísticamente, entidad autónoma. De allí que pueda hablarse de un «universo Proust», de un «universo Rembrandt» o de un «universo Debussy».

Composición

Una materialidad omnipresente de la obra, viene dada, según Deleuze-Guattari, en el tema de la «carne», carne del mundo y carne del cuerpo, vida como «encarnación» y por lo tanto fundamento casi indisociable de sexualidad y religión. Pero si la carne pareciera constituir «el termómetro del devenir» —es decir, la realidad de la muerte—, en la obra de arte siempre se instituye un diálogo entre la carne y la osamenta, entre el relleno y el hueso, hasta que éste, que se opone a la carne, deviene en estructura, casa, hábitat: «El cuerpo prospera en la casa, o un equivalente: un manantial, un bosquecillo».

En realidad estas correlaciones carne/casa podrían devenir en la institución cultural de las «territorializaciones», como primaria manifestación del ser en el espacio. De allí que «el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa», sin separar —y esto es lo fundante del proceso institutivo de la artisticidad— expresión de función.

Esta condición fundante de una especie de obra de arte total nuestros autores la encuentran en la descripción del complejo ritual de un pájaro australiano, que trabaja con su cuerpo y posiciones, los colores de su plumaje, el acondicionamiento de su territorio y el discurso melódico de sus estribillos, en un ensamble complejo de cuerpo y territorio, función y expresión, contrapunto, en fin, de vida y *locus*.

«Si la naturaleza es como el arte es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos, la casa y el universo, lo *heim-*

lich y lo *umheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande».

Otra caracterización opuesta al tema del arte podría emerger, según Deleuze y Guattari, no ya de la carne, la vida o la vitalidad del cuerpo en el territorio, sino, en cambio, de las condiciones o «marcos» que propone precisamente lo territorial, los soportes de la vida. Quizás «el arte no comienza con la carne sino con la casa», por lo cual «la arquitectura es la primera de las artes». La arquitectura, en realidad, según esta especulación, es el acondicionamiento de los marcos, las delimitaciones territoriales. Marco y desmarcaje sería una de las dialécticas productivas del arte. La problemática del marco está ligada a una noción intrínsecamente vectorial del territorio; antes que lugar existiría un espacio abstracto, vectorial y abierto, que puede infinitamente estructurarse (constituirse en marco de la vida) o desestructurarse (instituir desmarcajes).

P. Bonitzer⁷ define el «cine como desmarcaje», un arte capaz de «producir afectos nuevos» a partir de un proceso de elaboración de aquel espacio vectorial por el cual se lo reconduce a un desmarcaje de planos sueltos, triturados, fragmentados.

B. Cache⁸ propone, a su vez, analizar el complejo marcado del territorio, la multitud de vectores que construyen un determinado orden de lo espacial, diferentes efectos de «composición».

Porque, en definitiva, todo es composición, «lo que no está compuesto no es arte», así sea

una composición de contrapunto en la polifonía o una arquitectónica en la sinfonía, así se trate de una composición técnica en la manipulación específica de los materiales o una composición estética se opera con las sensaciones. Aunque sensación y material se penetran en un único proceso de composición, por el cual la sensación se realiza en el material y los materiales penetran en la sensación.

H. Damisch⁹ ha planteado un proceso histórico de desarrollo del arte por el cual han ido evolucionando maneras de registrar sensaciones en la materialidad del plano, a veces considerado con espesor, a veces, como en C. Scarpa, reduciendo toda la problemática del volumen y el espacio a una descomposición en planos, sobre los cuales se trabajan las sensaciones, como existe, por así decir, una literatura o una música planas, llevadas a una reducción de trabajo sobre la materialidad esencial de palabras/sintaxis y unidades de sonido, y a pesar de la eliminación de relato o melodía todavía es posible un trabajo de sensaciones en ese soporte material plano, deliberadamente reducido.

Pastiche, jerga, simulacro, *remake*

El discurso de F. Jameson¹⁰ resulta de interés por tratarse, dicho de manera simplificada, de una suerte de pensador «marxista posmoderno», es decir, de alguien que desarrolla un enfoque crítico desde la perspectiva de una crítica al despliegue de las formas capitalistas, pero que, a la vez, es capaz de advertir el potencial de innovación histórica del momento posmoderno, el cual, por empezar, es tratado como momento histórico preciso y no

como situación supuestamente final o de clausura (el síndrome de Fukuyama sobre el «fin de la Historia», en tanto «final feliz» del modelo hegeliano ¹¹).

Esa calificación histórica de la posmodernidad le permite situar la especificidad histórica de una clase de producto cultural: el que define como pastiche, que significa «la imitación de una mueca determinada, la repetición neutral que la mímica hace de una lengua muerta». En este sentido, el pastiche supone el desplazamiento —o la clausura— de otro producto discursivo, la parodia, significativo en la tradición occidental en tanto expresión de una subjetividad individual. El pastiche es la consecuencia de la desaparición del sujeto individual que acarrea el desvanecimiento del estilo personal todavía vigente en la parodia, y que tiene manifestaciones modernas postreras, por ejemplo, en frases de Faulkner o en la música de Mahler.

La fragmentación lingüística de la vida social que se manifestará en la caída del sujeto burgués implica la proliferación de los códigos de la posmodernidad, a menudo legibles como jergas, es decir, microlenguajes endógenos a pequeñas minorías o fragmentos de dicha totalidad social fracturada. Al desdibujamiento político-ideológico de la hegemonía burguesa —expresa Jameson— se le acoplará, crecientemente, una heterogeneidad estilística carente de norma: esto testimonia, a la vez, la caída de los paradigmas normativos de la clasicidad mimética o de la sublimidad romántica, pero también del vanguardismo inorgánico moderno; todas situaciones todavía de un kantismo que desde las plataformas subjetivas procuraban una normativa de comunidad de

aspiraciones universalistas. Como el pastiche requiere una inexorable imitación de lo dado, la posmodernidad padece una obligación cultural de remitirse al pasado.

Un pasado que, según Jameson y también O. Mongin, es visto más como historicismo que como historia. El historicismo no es una actitud de «comprensión histórica» sino, apenas, «una rapiña aleatoria de los estilos del pasado», una cadaverización formal de los productos dados para poder imitarlos de manera mímica, repetitiva, plagada de muecas.

El pastiche, así, resulta producido, como producto concomitante con la avidez del consumo de espectáculos, es decir, figuraciones de motivos historicistas. Dado que «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» —como decía G. Debord bastante proféticamente en los albores de los manifiestos situacionistas ¹²—, el pastiche, en tanto intento de imitación historicista de los espectáculos del pasado, asume la forma de simulacros que, según Jameson, «son la copia exacta de lo que nunca ha existido». La entronización de la combinación pastiche-simulacro en la condición contemporánea de la Arquitectura del hiperconsumo de espectáculos lo representan algunos productos novedosos de esta época, como el *shopping*, el café museo, el *show-room*, el *country club*, etc. Por lo cual bien se puede coincidir con Jameson acerca de la «conversión de la Historia en un conjunto de espectáculos en ruinas», donde el pasado, como realidad vital, desaparece como referente y sólo quedan textos: es decir, interminables reconversiones de esa materia historicista degenerada. Cierta adicción por la imagen fotográfica co-

mo signo de historicismo, de imagen muerta detenida en el tiempo y a la vez disponible para un simulacro, representa la característica posmoderna de una «moda nostalgia». Para empezar, hay que decir que la nostalgia se opone a la historicidad genuina (no necesariamente afectiva) y opera casi como la tergiversación de la parodia en el pastiche. La nostalgia (posmoderna), por ejemplo, de la modernidad opera además con un velo de aflicción «ante un pasado sólo estéticamente recuperable». Este vaciamiento de los contenidos de utopía de esa modernidad histórica —que hace que se re-consuman estéticas ideológicamente «fuertes», como el constructivismo, el «ala dura racionalista» o incluso las arquitecturas «regiminosas» de Speer o Piacentini— revela, por una parte, la impotencia en recuperar la continuidad política de esas utopías, o bien la impunidad de manipulación de estéticas definitivamente despojadas de sus complejos contenidos simbólico-sociales.

Esa nostalgia deviene en la posmodernista moda *retro*, que hace furor, por ejemplo, en la mayoría de los *films* norteamericanos: *American grafitti* o *La ley de la calle* —nostalgia de los 50—, *Chinatown* o *El conformista* —nostalgia de los 30— y, en general, en la técnica del *remake*, que hay que entender como un efecto de intertextualidad historicista, es decir, como una operación cuya perfección imitativa de un pasado de ficción debe hacer muy vigente la condición de presente de neo-ficción, en el que la obra, despojada de toda autonomía de novedad, se aboca a una virtuosa imitación, cuya calidad de ejecución debe denunciar el presente. La intertextualidad del *remake* se

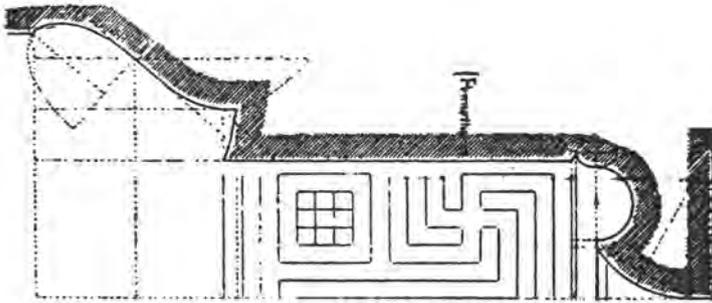
refiere a que el trabajo ya no alude al contenido de verdad histórica del motivo del nuevo producto, sino que se relaciona con el texto u obra anterior.

Esta contemporaneidad nutrida de nostalgia historicista es definida críticamente por Jameson en la siguiente frase: «La reproducción de un pasado “eterno” es síntoma de la incapacidad de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente». Esta actitud conlleva a otras características del contenido «malsano» de historicidad del presente posmoderno. Una de esas características es la de re-presentación del pasado como *dejà vu*, como pura alusión o comentario que se resiste siquiera a cualquier interpretación y mucho menos a la crítica: la consecuencia es la producción de unos pastiches neutrales.

Otra característica —en la escritura de autores como Doctorow o Camus— «es el uso lingüístico como un efecto de pasado», una técnica que procura buscar objetividad, cortando la relación del texto con cualquier relación con los acontecimientos del presente. En tanto posturas que «no representan el pasado sino, más bien, los estereotipos del pasado», bien podría coincidirse con Jameson en aceptar la entronización de una especie de «historia pop», una concepción de la densidad histórico-cultural que debe hacer de *background* a la producción contemporánea de cultura, como puramente resuelta en torno de una añoranza de un tiempo que se re-construye (*remake*) como constelación de espectáculos hecho materia de pastiches: la vida de Eva Perón transformada (y reducida) a la ópera

Evita (y ahora al film, que tratará de la ópera); la plaza expresiva del poder barroco transformada en el Abraxas de Bofill, la

mitología de Démeter reducida a la *macchietta* de *comic* del remate del edificio de Graves, en Portland, etc.



NOTAS

¹ E. Auerbach, *Mimesis*, E. Fondo de Cultura Económica, México, 1995. (La edición original suiza es de 1942 y la española de 1950.)

² E. Dussel, *Filosofía de la Producción*, E. Nueva América, Bogotá, 1984. Hay dos partes de interés en este texto: la 1, denominada «Filosofía de la Poiesis» (que es una historia de la poiesis, desde Aristóteles a Marx), y la 3, llamada «La cuestión de un modelo general del proceso de diseño».

³ C. Domínguez-N. Chaves, *Apuntes para un proyecto de elaboración de una Teoría Social de la Arquitectura*, Biblioteca Básica Universitaria (BBU), FAU, Universidad de Buenos Aires, 1973.

⁴ A. Appadurai, *La vida social de las cosas*, E. Los Noventa, CNCA-Grijalbo, México, 1991. Esta antología, subtitulada «Perspectiva cultural de las mercancías», contiene varios ensayos de interés, como el de su editor, «Las mercancías y la política del valor», el de I. Kopytoff, «La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso», y el de P. Geary, «Mercancías sagradas. La circulación de las reliquias medievales».

⁵ G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, E. Anagrama, Barcelona, 1993, especialmente el capítulo 7, «Percepto, afecto y concepto».

⁶ R. Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, E. F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1976. Sobre el tópico de la «vegetalidad» en particular y de los condicionamientos que el paisaje otorga a lo cultural, «La seducción de la barbarie», E. Fundación Ross, Rosario, *s/f*.

⁷ P. Bonitzer, *Le champ aveuglé*, E. Gallimard, París, 1981.

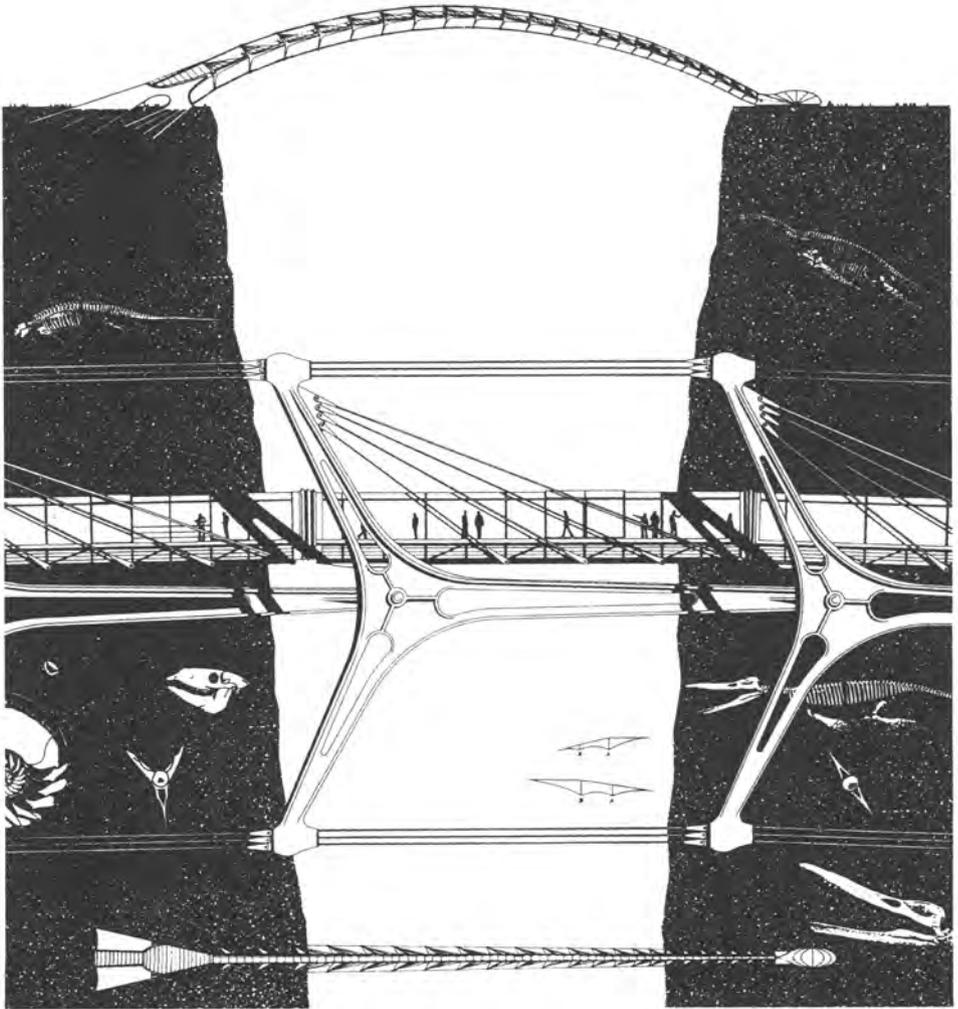
⁸ B. Cache, *L'ameublement du territoire*, E. Seuil, París, 1994.

⁹ H. Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, E. Costa & Nolan, Génova, 1991.

¹⁰ F. Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, E. Paidós, Buenos Aires, 1992. Especialmente los capítulos II («La postmodernidad y el pasado»), IV («Lo sublime histórico») y VI («La abolición de la distancia crítica»).

¹¹ F. Fukuyama, *El fin de la Historia y del último hombre*, E. Planeta, Madrid, 1994.

¹² G. Debord, «Tesis sobre la revolución cultural», «Teoría de la deriva» y «Posiciones situacionistas sobre la circulación», ensayos en *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre Arte y Urbanismo*, E. La Piqueta, Madrid, 1977.



David Marks y Julia Barfield, puente-dinosaurio sobre vacío teórico, 1988.

LA TEORIA DEL DISEÑO Y EL DISEÑO DE LA TEORIA

José Luis Ramírez

En torno al par conceptual teoría-praxis el autor desarrolla un discurso disipador de su oposición. La teoría del diseño también como actividad en paridad con la actuación instrumental nos proporciona un producto. Este puede ser el modelo aplicable al objeto concreto, tratándose entonces de una teoría dogmática o el lenguaje que expresa el sentido de la propia acción. Estamos en este caso ante una teoría de búsqueda de conocimiento que se concreta en creación artística.

Un algo perogrullesco Mao Tse-Tung escribió una vez que todo aquel que quiere hacer la guerra tiene que saber lo que significa *hacer la guerra* y el que quiere hacer guerra revolucionaria tiene que saber además lo que supone una *guerra revolucionaria*. Pero si la guerra revolucionaria se va a llevar a cabo en China, entonces tendrá que saber por añadidura lo que implica una *guerra revolucionaria en China*.

39

El conocimiento teórico es como una cebolla. Démosle la vuelta a la argumentación del revolucionario chino. Una teoría del diseño que, para ser teoría, no sepa independizarse de todos los tipos concretos de objeto será una teoría del diseño de esos objetos, pero no una teoría general del diseño.

Alguien ha dicho que no existe el «diseño en sí». El fundador de la fenomenología, Edmundo Husserl, había formulado un pensamiento parecido al enfrentarse al axioma cartesiano del «Pienso, luego existo» con su propia fórmula de que el pensar supone siempre un *pensar en* algo. No es posible pensar sin objeto de pensamiento. Mas no por eso quería decir que, para entender lo que es el pensar, haya que mezclar el acto de pensar con su objeto.

Que el diseño sólo se manifiesta en ejemplos concretos no es nada que sea privativo del diseño. Toda actividad o función que pueda pensarse en general o abstractamente se hace patente solamente a través de acciones concretas o se expresa a través de una afirmación concreta. No podemos tampoco, por ejemplo, comer sin comer esto o aquello, pero comprender lo que es el comer no debe confundir, por ejemplo, el *comer* con el *comer fideos*. Cuando nos apercebimos de una

actividad, advertimos también su modalidad específica, la manera especial mediante la cual se efectúa o el sector de la realidad en la que se aplica.

Lo genérico no existe más que en nuestra representación. En la realidad sólo se dan concreciones. Esto es también lo que significa la palabra «existencia» (de *ex* y *sistere* = estar fuera de). Es posible el pensamiento de lo abstracto, pensar *lo abstracto*, pero el *pensamiento abstracto* o el pensar abstractamente –como a veces se oye decir– es imposible.

No podemos por consiguiente diseñar sin diseñar algo concreto, pero si queremos entender lo que queremos decir con *diseño* tenemos que tratar de desarrollar una teoría del diseño *en sí*. El que reduce la teoría del diseño a una teoría de cómo se diseña algo en particular cae en una paradoja. Pues si no podemos hablar del diseño en sí, sino solamente del «diseño de algo», entonces tampoco tendremos la posibilidad de hablar de «diseño arquitectónico» o de «diseño industrial».

Concreción-abstracción

«Diseño arquitectónico» será en tal caso, como «diseño», algo abstracto y general, puesto que tampoco se pueden diseñar casas en general, sino solamente casas determinadas. Es realmente cierto que se pueden hacer dibujos y esquemas que sirvan como modelo general para varias casas, por ejemplo; pero entonces es el mismo dibujo o esquema algo concreto. Lo que se diseña es el modelo y éste ha de servir para orientar a otras personas en lo que van a diseñar, ayudándolas a dar forma a las casas concretas. La conexión entre el diseño de modelos y la conformación de algo a partir de un modelo es a menudo cuestión de retórica y comunicación.

40

La misma objeción que puede hacerse contra el «diseño en sí» puede por lo tanto hacerse contra el «diseño arquitectónico en sí». De lo que se trata, pues, es de decidir si a lo que uno se quiere dedicar es a hacer teorías o a hacer algo concreto. Pero dedicarse a hacer teorías es también hacer algo concreto, a saber *teorías*. Las teorías y los modelos se hacen, sin embargo, para poder efectuar mejor tareas concretas, ayudándonos a comprender mejor cómo hacemos. Una teoría puede ser una teoría *para* lo concreto, no sólo *de* lo concreto. La teoría trata siempre de lo abstracto y de lo general, pero es en sí misma también concreta. Acerca de lo concreto hay experiencia, nunca teoría en sentido propio. Vamos no obstante a ver cómo *teoría* puede significar dos cosas diferentes.

Toda teoría exige un cierto nivel de abstracción. Prescindiendo de los casos concretos en los que nuestros conceptos generales se hacen patentes o se expresan, nos elevamos a un nivel teórico. Una teoría general del diseño exige que dejemos a un lado lo que es específico de las casas, los puentes, los artículos industriales, las organizaciones, etc., para concentrarnos en cambio en lo que quiere decir *diseñar* en todos los ejemplos que puedan darse y de todas las maneras habidas y por haber, sin diferencia entre ellas.

Aun cuando una teoría puede formularse mejor o peor, más o menos pedagógicamente, exige que evitemos el fijarnos demasiado en las palabras que usamos para formularla y que pensemos sobre todo en lo que las palabras pretenden describir y a lo que se refieren. *Lo que* se quiere decir y *cómo* se dice son aspectos diferentes de una expresión y por ende de una teoría. «Lo que» se refiere a lo abstracto, «cómo» se refiere a lo concreto. Una teoría del diseño consiste en hacer un «lo que» de un «cómo», es decir, saber lo que un *cómo* es. Por eso es una teoría del diseño tan difícil de aprehender.

Las concreciones y los ejemplos verifican lo que es generalmente válido haciéndolo visible y comunicable. Los principios del arte de la guerra –en el ejemplo de Mao Tse-tung– guiaron a éste cuando hacía la guerra contra Chang Kai-shek. Entendemos lo que es diseño advirtiendo su concreción en los ejemplos en que es aplicado o entendiendo su descripción teórica. Pero no entendemos lo que es diseño obcecándonos demasiado en los productos que resultan del diseño o en los ejemplos en los que se verifica, sino más bien pensando cómo han sido hechos o cómo pueden hacerse. Es ese *cómo* lo que la teoría del diseño pretende describir.

Toda abstracción es reconocible en sus ejemplificadas concreciones y puede expresarse en una descripción teórica, la cual es también una concreción. No se piensa nunca en que también las teorías son expresadas concretamente en formulaciones teóricas concretas. Decir que «los metales se dilatan por el calor» es formular una proposición concreta que afirma algo que tiene valor genérico y puede comprobarse en muchos casos concretos; pero esa proposición está construida con material que se ha sacado del tesoro lingüístico, que ha sido organizado en un orden gramatical determinado y que se ha fijado sobre el papel en forma de garabatos negros concretos. El mismo mensaje puede ser expresado con otras palabras o en otras lenguas que el castellano.

41

Entender el diseño no es entender lo que es diseño arquitectónico o diseño industrial, aun cuando esas regiones de la actividad diseñadora ilustren también lo que el diseño en general es, ayudándonos a su comprensión. Siempre corremos empero el riesgo de tomar lo típico, lo que sólo es válido para un tipo de diseño (arquitectura, instalaciones industriales, muebles, organizaciones, etc.), como rasgo o elemento del diseño en general. Lo mismo que en el ejemplo de Mao acerca de la guerra, una cosa es el diseño, otra el diseño arquitectónico y una tercera el diseño dirigido por Moneo del Museo de Arte Moderno de Estocolmo. Se trata de diferentes niveles de abstracción que no han de reducirse necesariamente a tres, sino que pueden ser infinitos (diseños de museos, diseños de museos de arte, etc.). El conocimiento del diseño se halla presente en el diseño del Museo de Arte Moderno. El Museo de Arte Moderno es un ejemplo que hace patente, pero no determina la teoría del diseño.

Hay algo de común entre el construir un edificio y, por ejemplo, crear una organización, escribir un libro de texto o dar una conferencia. Lo común entre esos ejemplos dispares es el *diseño*. Lo típico y distintivo del diseño arquitectónico, el diseño de organizaciones, la formulación de teorías, la pedagogía, etc., no debe confundirse con lo común y general que los une.

Materia y forma

Entender el diseño es comprender cómo podemos realizar construcciones materiales de diferentes especies (casas, artículos, organizaciones, escritos o teorías) a partir de representaciones inmateriales y generales. Según los escolásticos medievales, se creaba un objeto mediante una unión de materia y forma, siendo la materia el *principio de individuación*, aquello que hacía al objeto concreto e individual, mientras que la forma era lo esencial, el principio general. De la fusión de esos dos principios surgía la concreción de este objeto, esta casa, etc. La forma no era por lo tanto concreta sino que se hacía concreta, dando su sentido a lo concreto, mediante la materia. Aquí tenemos el origen de la idea del diseño como *conformación*, como la concreción material de una forma pensada. Platón creía que las formas abstractas existían como entidades del mundo de las ideas, con lo cual hacía de las abstracciones algo concreto. Esta confusión persiste hoy en nuestro modo teórico de pensar. Platón vive en nosotros más de lo que podríamos creer.

42

El concepto de una teoría del diseño conlleva una dificultad, que el lector atento habrá quizá adivinado mediante lo hasta ahora dicho: no es posible hablar de una teoría del diseño que no abarque el diseño de su propia teoría. Creemos a menudo que las teorías son abstractas y generales, pero una teoría se patentiza mediante descripciones concretas hechas en palabras concretas. Palabras concretas que, no obstante, refieren a lo abstracto y general. Una teoría trata de lo abstracto y general pero ella misma esta constituida por formulaciones lingüísticas concretas. Lo general es lo que la teoría dice, no el decirlo, no su expresión lingüística. Si la teoría del diseño fuera una teoría sobre cómo diferentes cosas se crean, pero no cómo se elabora la propia teoría del diseño, nos encontraríamos en la misma paradójica situación que el barbero de aquel pueblo que afeitaba a todos los que no se afeitaban a sí mismos. Siguiendo esa regla, se veía obligado a afeitarse y al mismo tiempo a no hacerlo.

Toda formulación de una teoría del diseño es un ejemplo concreto de diseño de una teoría. Una teoría del diseño que no advierte el diseño de la teoría del diseño deja de ser una teoría *crítica* del diseño, convirtiéndose en una teoría *dogmática* de una forma limitada o de un modelo determinado de diseño, aun cuando abarque más que la mera arquitectura, la industria u otro tipo específico. Una teoría del diseño tiene, pues, que tomar en cuenta cómo se conforma la propia teoría del diseño, es decir, tiene que ser un *conocimiento mediante la acción*, pues es en ésta, la más reflexiva de las teorías, donde el diseño puede mostrarnos más clara e incontaminadamente lo que es el diseño. Cuando hayamos comprendido de verdad lo que es el diseño, nos será más fácil entender lo que es por ejemplo el diseño arquitectónico, de la misma manera que el diseño arquitectónico nos ayudará a entender cómo hemos de dar forma al edificio que vamos a construir y por qué¹.

Todo *diseño* es una actividad que consiste en *dar expresión* a una forma concebida inmaterialmente. Una *teoría* da expresión sistemática, de palabra y siguiendo ciertas reglas formales, a lo que podemos saber acerca de algo. Una *teoría del diseño* expresa por consiguiente en palabras lo que podemos saber sobre el diseño en general. La construcción teórica es una forma de diseño en el que las palabras se utilizan como material y en el que se siguen ciertas reglas mentales. La construcción teórica se hizo posible solamente cuando la escritura fue inventada y obtuvo un cierto desarrollo y cuando la alfabetización fue divulgada e instituciones especiales (escuelas y universidades) organizaron esta actividad de diseño teórico.

La actividad diseñadora que advertimos en una cultura oral no es teórica en el sentido que la palabra *teoría* ha cobrado para nosotros. En una comunidad humana de esa índole se sustituye la teoría del diseño por la experiencia transmisible mediante la actividad narrativa que acompaña al ejercicio activo concreto.

Cuando tratamos de formular una teoría del diseño estamos por consiguiente ya sometidos a ciertas reglas de actuación que se hallan determinadas a su vez por un uso lingüístico también sometido a reglas y por normas lógicas y científicas. Damos por supuestos ciertos métodos de actuación: definir, analizar, seguir un cierto orden en el discurso, etc.

Modelo-actividad

Si el lector se siente un poco perdido en el laberinto de mi descripción de la paradójica manera de ser de la teoría del diseño, si incluso esta descripción le parece una especulación compleja y un tanto sin sentido, esto es debido quizá a la dificultad que entraña un dualismo, inadvertido en el uso cotidiano, implicado en el concepto de teoría. Se nos hace difícil advertir, acostumbrados como estamos a su uso, que la palabra *teoría* oscila entre dos significados diferentes:

(A) *Un sistema bien ordenado de afirmaciones que pueden acumularse, almacenarse, transmitirse y ser objeto de enseñanza. En relación con el diseño constituye la teoría, en este sentido, un modelo para la actividad.*

(B) *Una actividad que conduce a la construcción o formulación de ciertos sistemas de afirmaciones [es decir, de «teorías» en el sentido de (A)], las cuales pueden ser acumuladas, almacenadas y transmitidas.*

El significado (A) (= modelo) se ha hecho fundamental para nuestra mentalidad por arte de la escritura, pero el significado (B) (= actividad) es de hecho fundamental para la existencia de (A). Hay por lo tanto una paradoja (impuesta por la cultura) en nuestro modo habitual de usar el concepto de teoría.

Si contemplamos la *teoría del diseño* como un *modelo*, siguiendo el significado (A), se impone la pregunta de cómo ha surgido (A), es decir, cómo y quién la ha diseñado. Esto exige una *actividad* del tipo (B). Si esta actividad a su vez ha de obedecer a un modelo determinado, entonces haría falta otra teoría del tipo (A) de otro orden o rango, una metateoría; lo cual exigiría una nueva actividad (B') creadora de esa metateoría (A') y así hasta el infinito. Si nos preguntamos cuál es primero, la actividad o el modelo, la *teoría* en el sentido (B) o en el sentido (A), nos vemos forzados a dar prioridad a la actividad y a contemplar aun el más original de los modelos (A) como el resultado de una actividad². Tenemos pues que imaginar una actividad primera que tuvo lugar sin modelos preconcebidos: «En en principio fue la acción».

Sin *actividad* teórica no habría teoría alguna. Pero mientras que un producto objetivo se independiza de su creador, cada actividad se halla íntimamente unida al sujeto humano que la realiza.

Permítaseme ahora introducir una distinción en el concepto de *teoría*, llamando a (A) *teoría dogmática* y a (B) *teoría zetética*. La palabra griega *zetesis* se refiere a una actividad de búsqueda, crítica y sin prejuicios³. Una teoría del diseño que no quiere ser dogmática y por ende caer en una regresión infinita tiene que ser considerada, a diferencia de otras teorías, como una actividad.

Poiêsis-praxis

44

La filosofía práctica de Aristóteles nos es de gran ayuda para entender una teoría del diseño zetética, es decir, fundada en la actividad. El valor del aristotelismo para la discusión moderna de la teoría del diseño es debido a que el Estagirita, en la *Ética*, entendía la *theôria* justamente como una actividad, no como un resultado. La ciencia (*epistêmê*) era para él una competencia o virtud que se adquiere mediante el ejercicio de la actividad teórica. El sujeto obrante se halla siempre detrás de los conceptos aristotélicos. Para nosotros, en cambio, tanto la ciencia como la teoría se han convertido en la codificación objetiva e impersonalizada del resultado del conocimiento.

Al igual que otros muchos conceptos hemos recibido la palabra *teoría* como una herencia de los griegos. Durante el período presocrático significaba *theôria*, pura y simplemente, contemplación. Se trataba, pues, de una actividad. Platón y Aristóteles reducían el concepto a un tipo especial de actividad, abriendo así el camino que llevaría el concepto de teoría a significar lo mismo que un sistema de afirmaciones formuladas mediante palabras (escritas). La concepción de la teoría como una *actividad* especulativa sigue existiendo en la lengua cotidiana, pero en un contexto intelectual y profesional la teoría se convierte en un modelo definido, resultado de la actividad teórica.

Aristóteles, que vivía en la transición entre la cultura oral y la cultura escrita, sacó de la lengua cotidiana los conceptos que habían de dar cohesión a un conocimiento científico (escrito). El

filósofo griego se ocupa principalmente, como he dicho, de los conceptos de teoría y de ciencia no ya en sus escritos teóricos, sino en la *Ética*, es decir, en su tratado de teoría de la acción humana. Esos conceptos son todavía considerados como actividades, pero están ya dando fundamento a una concepción del modelo. Hay un dualismo que hace a Aristóteles aun más interesante y que muestra claramente el aspecto jánico de la teoría. Si leemos *la Ética* de Aristóteles con atención podemos, desde nuestra perspectiva moderna, comprender lo que el filósofo estaba haciendo mejor que él mismo.

El par conceptual TEORÍA/PRÁCTICA, que ha adquirido tanta importancia para el hombre moderno, es de entrada una dicotomía aristotélica. Pero la *práctica* suponía para Aristóteles dos cosas diferentes: *poiêsis* y *prâxis*:

CONCEPTO MODERNO	CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS		
		Actividad humana	Competencia (virtud)
Teoría	<i>Theôría</i>	(investigación)	<i>Epistêmê</i> (saber)
Praxis	<i>Poiêsis</i>	(producción)	<i>Téchnê</i> (técnica)
	<i>Prâxis</i>	(acción)	<i>Frônêsis</i> (sentido)

45

Una actividad repetida generaba, según Aristóteles, un hábito racional o competencia en el sujeto practicante. La distinción entre *poiêsis* y *prâxis* suponía para él distinguir entre las actividades instrumentales y las acciones que tienen en sí mismas su propio sentido. Una actuación instrumental es aquella que se efectúa para alcanzar un fin previsto (por ejemplo construir una casa). El sentido de estas actuaciones reside fuera de ellas, en el fin alcanzado. La acción con sentido propio, en cambio, es aquella que conlleva nuestra propia realización, la satisfacción de una necesidad vital (por ejemplo el habitar la casa). La *actuación productora* supone un *proceso* que conlleva un transcurso de tiempo hasta que alcanza su fin. El fin y el proceso no se dan, en la actuación productora, simultáneamente. Sólo cuando el proceso de producción ha terminado aparece el fin realizado. La *acción creadora de sentido* no es un proceso, sino que es, por así decir, un fin en sí misma. La acción y su sentido coinciden. Mientras la acción se realiza, se realiza su sentido y su fin, en otro caso desaparecen. Por eso, la palabra *fin* es inadecuada y debe reservarse para el resultado de la actuación instrumental o productiva. La expresión «fin en sí mismo» es una manera de expresar la acción con sentido en términos instrumentales. Yo prefiero distinguir entre *finalidad* y *sentido*.

Los dos conceptos aristotélicos (*poiêsis*, *prâxis*) se han fundido en una sola palabra en nuestras lenguas modernas. Mientras que la palabra *poiêsis* ha sido reservada para la actividad poética⁴,

abandonando su antiguo uso, nuestra palabra *práctica* ha venido a sustituir a ambos conceptos a la vez, pero su significado propio para nosotros, el aspecto desde el cual se la entiende, es el *hacer*, la actuación productora o instrumental, lo que Aristóteles llamaba *poiêsis*. La *Poiêsis* desplaza a la *Praxis* aristotélica y se apodera de su nombre y su identidad. Nuestra mentalidad tecnoadicta moderna no ve ya la necesidad de distinguir entre dos tipos de actuación humana, entre el sentido y la instrumentalidad. Toda una dimensión de nuestra existencia, que para Aristóteles tenía plena actualidad, se relega para nosotros al inconsciente. Pues la función del concepto es actualizar algo en la conciencia y cuando esto desaparece de la conciencia cultural, perdiendo su carácter de *algo*, su concepto se hace superfluo. Una investigación de genealogía conceptual puede sin embargo descubrir las huellas de los conceptos desaparecidos ⁵.

46

Una lectura minuciosa de Aristóteles muestra que, aun cuando el filósofo distingue explícitamente entre *poiêsis* y *praxis*, el divorcio no es total. «Si queremos entender lo que una persona quiere decir —escribe el académico Karl Ragnar Gierow en un libro sobre la vida y obra del filósofo uppsaliense Benjamin Höijer⁶— puede a veces ser útil partir de una afirmación en la que el autor parece contradecirse a sí mismo. Sucede a veces que la contradicción advertida descubre un vacío en el razonamiento, pero otras veces contribuye, si nos fijamos un poco, a aclarar un contexto». Si tomamos en serio la distinción aristotélica y sacamos sus últimas consecuencias (consecuencias que van mucho más lejos que lo que el texto aristotélico permite y seguramente más lejos que la intención del filósofo), se manifiesta una relación importante entre *poiêsis* y *praxis*, entre la actuación instrumental y la acción con sentido. Trataré este tema espinoso de una manera muy breve y esquemática.

Los humanos actúan para alcanzar fines previstos, pero quieren alcanzar esos fines para con ello realizar el sentido de su vida. El ser humano se realiza a sí mismo justamente mediante lo que hace. El sentido no es el fin. El sentido es lo que nos hace elegir ciertos fines y ciertos medios, dejando a un lado otros. Medios/fines es una pareja conceptual que se asemeja a la de causa/efecto. En una actividad técnica se piensa de la siguiente manera: «Si queremos alcanzar esto o aquello tenemos que actuar de tal o cual manera». Pero ¿por qué queremos justamente eso? El sentido de lo que apetecemos como fin y la aceptabilidad o no aceptabilidad de los medios que a ello conducen es algo que sobrepasa la actuación instrumental y técnica. Una actuación puramente instrumental puede estudiarse como un suceso objetivo y puede carecer de sentido, aun cuando deba tenerlo.

El sentido no es, como a veces se pretende, un fin último, ya que el fin es lo que se alcanza al final, mientras que el sentido es lo que desde el comienzo inspira la elección y formulación de los fines a lo largo del camino que media hacia ellos. El sentido mismo no puede ser formulado porque él mismo es la acción formuladora o, si se quiere, la acción diseñadora de los fines.

Hay sin embargo actuaciones con sentido (acciones) que no son instrumentales: amar, vivir la vida, pensar. Estas pueden ser nombradas pero no descritas. Son actuaciones que están ligadas a la vida (es decir, la historia humana, no la biología) y se desarrollan para su propia realización, no para lograr un resultado externo. Pero las actuaciones instrumentales elegidas también son expresión de nuestras intenciones y de nuestro sentido. Entregar un ramo de flores puede significar expresión de afecto, construir un puente es la expresión de un deseo de comunicación humana. Una actuación instrumental puede así describirse como un suceso, pero puede además interpretarse y se interpreta generalmente como una expresión de intenciones, de sentido, de acciones. Matar a alguien puede significar asesinato, homicidio o accidente. Sólo en el último caso puede considerarse como un mero suceso, en los otros se trata de acciones.

La existencia humana lleva consigo la realización del sentido de la vida mediante la elección de lo que hemos o no hemos de hacer y de lo que hemos o no hemos de crear. El humano muestra su sentido mediante sus actuaciones instrumentales. *Poiësis/téchnê* da expresión a *praxis/frónêsis*. Para conformar su vida está el humano *obligado* a elegir *libremente* (extraña paradoja) lo que ha de hacer o lo que ha de decir. Nos expresamos mediante la palabra y mediante las acciones. No hay diferencia entre hablar y obrar, pues hablar es la manera más fundamental de obrar que tiene el ser humano. Podemos elegir hacer esto o lo otro, lo mismo que podemos decidir decir una cosa u otra, pero no nos es posible dejar de usar el lenguaje si somos humanos. El habla es la acción primordial y sin lenguaje jamás se habría desarrollado nuestra capacidad de acción. En la *Política* de Aristóteles (1253a 14-18) leemos lo siguiente:

47

Es evidente por qué razón el ser humano es, más que la abeja o cualquier otro animal gregario, un animal social: la naturaleza, como solemos decir, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra (*lógos*). La voz es signo de dolor y de placer, y por eso la tienen también los animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer y significársela unos a otros; pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del humano el tener él sólo el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, etcétera, y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad.

El ser humano no es para Aristóteles el único animal social, como afirman los que no han leído o han leído este texto aristotélico distraídamente. Y también el animal tiene voz y puede expresar a su manera lo que siente. El hombre es simplemente *más* social que los animales domésticos o gregarios y esto se debe a que tiene *lógos*, concepto que resume el código cultural de Occidente y significa al mismo tiempo *pensamiento* y *capacidad lingüística*. Solemos traducirlo por «razón»⁷. Nótese sin embargo que Aristóteles no menciona aquí para nada la *verdad*. La razón no es para él una razón teórica pura. La función de la razón práctica es la distinción entre el bien y el mal y la elección entre lo justo y lo injusto. El ser humano crea lo que cree aceptable y justo y se realiza con ello a sí mismo, dando sentido a su vida.

La razón práctica no anula la teórica, sino que la fundamenta y amplía. La teoría del diseño no trata de lo verdadero sino de lo cualitativamente bueno; no trata de «lo que» sino de «cómo», no de lo que una cosa es sino de cómo se hace. Un producto no es verdadero o falso, sino mejor o peor hecho.

El ser humano surge con la capacidad de hablar, con el *lógos*. Aristóteles deja claro en varios lugares que el *lógos* diferencia al ser humano tanto de Dios como de los otros animales. Pues Dios no necesita de la razón y el discurso para entender, mientras que los animales irracionales carecen de esa capacidad. Las formas de entendimiento son por lo tanto dos: la intuición y el discurso. *Intuición* es una forma inmediata de entendimiento, *discurso* una forma mediata *dia lógos*, es decir, mediante el pensar y hablar. El prefijo griego *dia* no significa «dos», sino «por medio de». Diálogo no es, por lo tanto, mera conversación. La comunicación ya está contenida en el *lógos*; lo que el *dia* añade es otra cosa. *Diálogo* es entender *mediante* el lenguaje, mediante la articulación del sentido en la palabra.

Se nos ha antojado que el habla es la expresión de lo previamente pensado. Creemos que la cognición es una condición previa de la comunicación, pero en realidad es la comunicación la condición *sine qua non* de la cognición, lo cual se desprende de la cita aristotélica anterior. No hablamos porque hemos entendido, hablamos para entendernos (unos a otros y a nosotros mismos). Hablar es *prāxis*, pero cuando utilizamos el lenguaje como instrumento para expresar lo que ya hemos pensado y nos hemos dicho a nosotros mismos, cuando empleamos el lenguaje solamente como un medio para lograr un fin, para manipular, entonces el lenguaje se ha reducido a *poiēsis*.

48

Todo no es lenguaje, pero sin lenguaje no podríamos entender ni siquiera que todo no es lenguaje⁸. El lenguaje como actividad de hablar es una forma de obrar, aquella forma de obrar que hace ser humano al ser humano, posibilitando sus restantes acciones. Pero en la lengua escrita la cognición es condición previa de la comunicación. Pues escribir es *poiēsis*, producción. Atar los cordones de sus zapatos o plegar sus vestidos da el mismo testimonio de la presencia del *lógos* que el decir o escribir. Por eso se llama *obra* lo que un autor escribe. El *lógos*, la razón expresable, es el límite que atraviesa el humano para dejar al sentido expresarse en el mundo y hacerse inteligible para la interpretación de otros humanos.

Teoría-praxis

Aristóteles vio la diferencia que existe entre producción y sentido, entre actuación instrumental y acción con sentido, pero no alcanzó nunca a entender bien lo que esto suponía, puesto que él, al igual que su maestro Platón, nunca comprendió lo que era el arte. Los griegos confundían la creación con la producción de algo. Por eso, la palabra *téchnē* en Aristóteles puede significar tanto *arte* como *conocimiento productivo*. Un artista era para los griegos un productor de cosas

bellas, algo que nosotros seguimos aceptando. La Estética como teoría de lo bello es un producto de la modernidad⁹. Fue Baumgarten, en el siglo XVIII, quien dio su nombre a la Estética.

Kant desarrolló una teoría estética en su tercera *Crítica*, partiendo del juicio de gusto, es decir, el juicio que establecemos cuando algo despierta nuestro agrado. Kant determinó que un juicio de esa índole ofrece características comunes, de un lado con la teoría y de otro con la práctica. Lo estético era, por lo tanto, según Kant, una categoría intermedia entre teoría y práctica:

Teoría
(Estética)
Práctica

Cuando expresamos un juicio de gusto carece éste de motivación práctica, de finalidad. Al igual que una teoría, carece de motivaciones utilitarias. Pero mientras una afirmación teórica siempre da expresión a algo abstracto y general, el juicio estético será la expresión de un sentimiento ante un objeto concreto de nuestra contemplación. En este sentido se asemeja el juicio estético al práctico que también apunta a una acción determinada.

Voy ahora a confrontar el esquema conceptual kantiano con el aristotélico que presenté más arriba. Aristóteles distinguía entre *theôria*, de un lado, y *poiêsis/prâxis*, de otro. Pero aun cuando él quería creer que la *theôria* era una actividad de conocimiento por el conocimiento mismo, separada de toda producción (*poiêsis*), no cabe duda que su *theôria* implicaba lo que para nuestra moderna concepción de teoría es evidente: la producción de un sistema de afirmaciones (escritas). Ya he hecho constar que un concepto de teoría que se refiera a una actividad científica sólo puede entenderse como una producción de tesis y escritos teóricos. El mismo Aristóteles llegó a producir una obra teórica bastante amplia. El que él no equiparase la teoría a la producción se debe en parte a que –siguiendo la huella de Platón– quería considerar la actividad teórica como un estilo de vida humana por encima del que caracterizaba a los artesanos, de rango social inferior. Pero se debe también al hecho de que él nunca advirtió cómo un concepto tomado de la cultura oral se estaba convirtiendo en un concepto adaptado a la cultura escrita. Para nosotros es la teoría un conocimiento totalmente objetivado.

49

El creer, como los griegos, que lo teórico es conocimiento puro sin intereses externos es un error. Nuestras teorías serán entendidas a partir del siglo XVIII también como instrumentos para obtener resultados y dominar la naturaleza. «Saber es poder», proclamará Bacon.

En un contexto de teoría del diseño la dicotomía TEORÍA/PRÁCTICA es una ficción que sólo contribuye a crear confusión, puesto que la teoría es una actividad (*zetesis*) que, en paridad con la actuación instrumental, trata de proporcionarnos un producto, a saber, un modelo teórico (*dogma*). Si la teoría en el esquema aristotélico se puede reducir a producción, el fenómeno esté-

tico no puede ya colocarse entre la teoría y la práctica, sino entre la acción con sentido y la actuación productora, es decir, en términos aristotélicos, entre la *prāxis* y la *poiēsis*. El esquema conceptual que propongo es el siguiente:

Acción con sentido

(ARTE)

producción simbólica (teorías, etc.)

Actuación productiva

producción de objetos de uso y similares

Por *arte* entiendo una actividad que no se orienta a la satisfacción de un uso, sino que es expresión pura del sentido de su creador, aun cuando esto no excluya la posibilidad del uso. De ello se desprenden varias consecuencias:

1) *El arte y el lenguaje (como actividades) son lo mismo*. Pintar o narrar, por ejemplo, son dos modos de expresión^m.

2) *La producción de objetos de uso es compatible con la creación artística, pero no es la misma cosa* (como Aristóteles y Platón creyeron). Un pintor puede pintar un cuadro para venderlo, pero el aspecto artístico consiste en el pintar por pintar. Como expresión de un sentido, la arquitectura es también arte, pero como objeto de uso la casa no es arte.

50

Una *teoría dogmática del diseño* es una descripción de cómo un modelo se aplica a un objeto concreto. Esto es *diseño técnico*, diseño de algo.

Una *teoría zetética del diseño* es la comprensión de cómo se realiza la creación de algo, inclusive la creación del propio modelo. Lo que aquí se contempla es la expresión del sentido y se trata de *diseño ético*.

El modo según el cual el sentido se expresa en la conformación concreta de algo es lo que llamamos *arte*. La percepción y vivencia de la expresión del arte es lo que produce el fenómeno estético y el juicio de gusto.

La teoría del diseño es como una teoría invertida del conocimiento. Mientras que la teoría del conocimiento es una teoría de cómo es percibida y entendida la realidad y de cómo se adecuan nuestras ideas con la realidad externa, la teoría del diseño es una teoría de cómo la realidad es producida y cómo las ideas y la experiencia pueden dar forma a una realidad externa.

NOTAS

¹ Para saber simplemente *cómo* basta con la experiencia práctica del hacer. Una teoría científica exige además el saber *por qué*.

² Esto no sería aceptado por Chomsky y los propulsores de la llamada *gramática generativa*. Según éstos la mente humana está provista desde el principio de una especie de código genético, una gramática profunda. Eso es una hipótesis indemostrable y tanto daría suponer un modelo de base como una actividad de base, creadora del modelo. Jacques Lacan dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Mi opinión es que las estructuras o modelos se establecen tras de una actividad, inconsciente primero y consciente después, que se abre paso pragmáticamente, es decir, orientada por la finalidad y adaptada al medio con el que tiene que contar para realizar su tarea. Además de esto insisto en que el lenguaje hablado carece de teorías, siendo éstas una secuencia de la lengua escrita, lo cual ya supone una técnica.

³ He tomado la distinción entre *dogma* y *zetesis* del filósofo alemán del derecho Theodor Viehweg (véase su *Tópica y filosofía del derecho*, Gedisa, 1991).

⁴ Esta reducción del concepto (llamada en retórica *sinécdoque*) se había ya iniciado en tiempo de Platón, como se testimonia en *El Banquete* (205).

⁵ Sobre esta genealogía conceptual he escrito en sueco mi libro *Skapande mening - en begreppsgenealogisk undersökning om rationalitet vetenskap och planering (El sentido creador. Una investigación de genealogía conceptual acerca de la racionalidad, la ciencia y la planificación)*, NORDPLAN, Stockholm, 1995, que todavía no ha sido traducido al castellano.

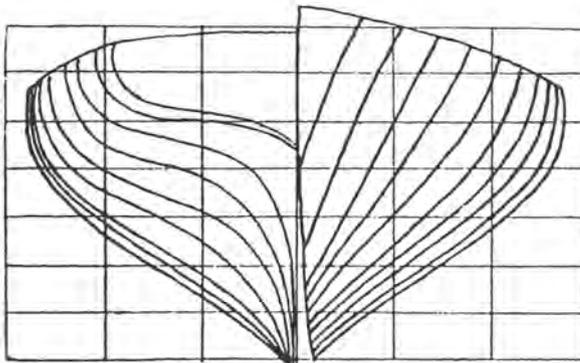
⁶ *Benjamin Höijer* (Svenska Akademiens Minnesanteckningar), Norstedts, 1971. Höijer, amigo de Fichte y detentor de una filosofía de la acción que bien pudiera servir de base a una teoría del diseño, es tan interesante como desconocido.

⁷ En la *ratio* latina tiende a perderse el elemento lingüístico, quedándose solamente con el pensamiento. Por eso se veía Cicerón obligado a traducir *lógos* con *ratio et oratio*. Al desgajar palabra y pensamiento se obtiene una concepción cognitivista según la cual primero pensamos y luego decimos lo pensado. Esta concepción es absurda, pues hemos aprendido a pensar a través del hablar, aun cuando podamos dar la patada a la escalera cuando ya la hemos utilizado para subir.

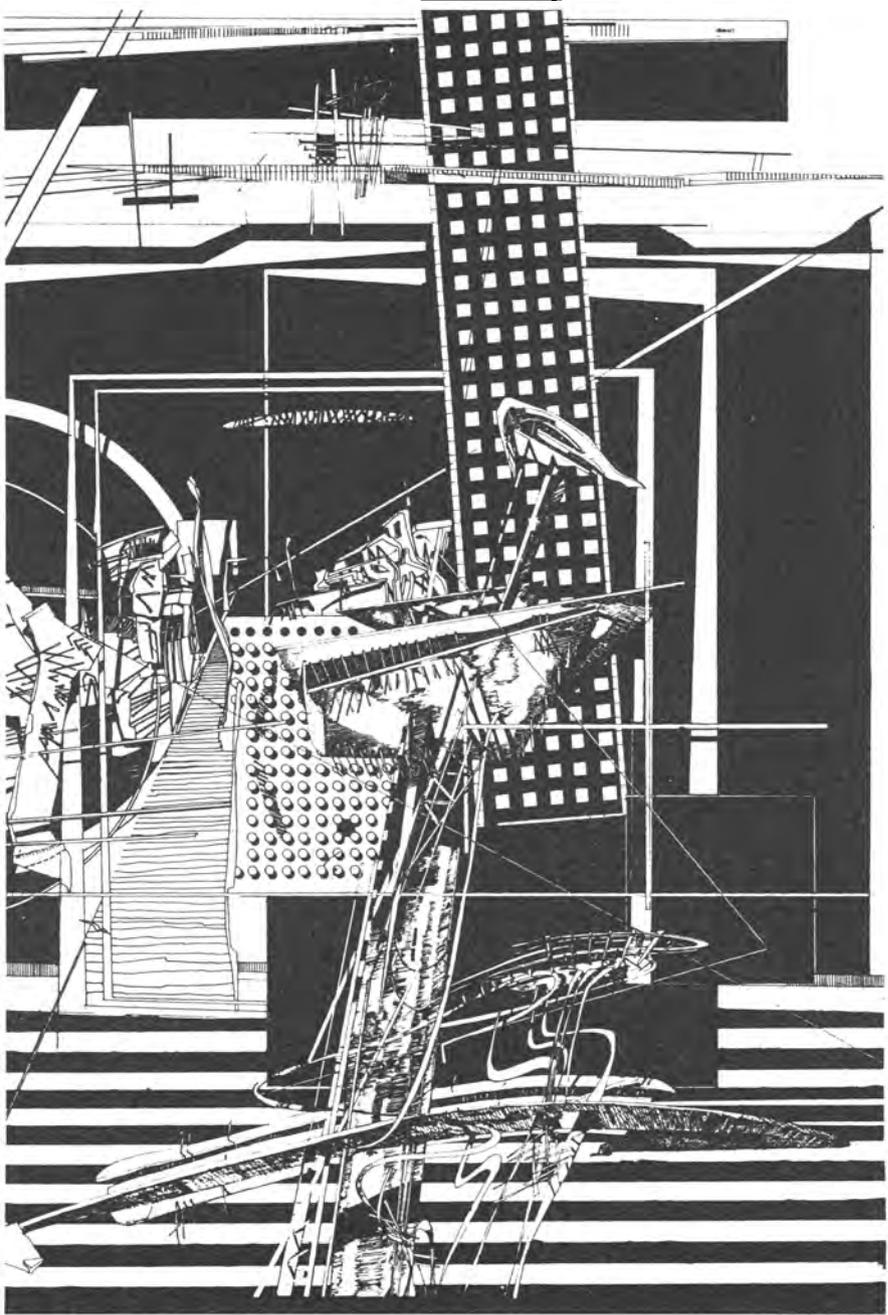
⁸ Por *lenguaje* entendemos a veces las series de palabras que utilizamos y las reglas de su uso, pero yo me refiero aquí a la actividad de hablar, de la que las palabras sólo son instrumento.

⁹ En Aristóteles se encuentran algunas nociones de estética en su *Poética*.

¹⁰ Me adscribo aquí a la opinión de Benedetto Croce (*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Librería de Francisco Beltrán, Madrid, 1912) y de R. G. Collingwood (*Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, 1985).



Diseño naval.



Spiller Farmer, Mural, Piestany, Slovakia.

TEORIA Y PRACTICA ARQUITECTONICA Y SUS IMPLICACIONES SEMIOTICAS

Francisco Javier Sánchez Merina

La utilización acrítica de la historia y la exaltación de las predilecciones supuestamente populares en la elaboración del signo arquitectónico fomentan una tendencia contemporánea donde se hace notable la regresión de la creatividad y el acomodo del proyecto arquitectónico en la economía de lucro.

En el último capítulo de *Arquitectura Moderna*, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co mantenían que la historia se ha detenido, que lo que ya ha sido realizado es repetido una y otra vez por arquitectos siguiendo unos juegos formales. Los críticos italianos localizaron las raíces de esta falta de reacción crítica a los cambios en la historia en la arquitectura pop americana de los años setenta, y más concretamente en los proyectos y escritos de Robert Venturi. Durante las últimas décadas esta arquitectura se ha convertido en una fuente de inspiración para arquitectos, ha sido bien recibida por clientes y promotores en América, desde allí, acogida a nivel internacional:

Sin Venturi uno no podría entender los múltiples juegos formales que los grupos de presuntos radicales americanos, echados a perder debido a los demasiado generosos «salarios sociales» con los que el sistema americano

bea al parado potencial, proponen para el disfrute de un restringido público de adeptos. Tampoco se podría explicar aquella «Internacional de la Ironía» que, después del *coitus interruptus* del 68, ha expresado en sonrisas de consuelo su desilusión por la falta de compromisos propios¹.

El interés de la polémica entre Tafuri y la versión americana de la arquitectura pop es que, bajo distintas perspectivas ideológicas, la «historia» adquiere diferentes valores.

Arquitectos tradicionales

Al mismo tiempo que la revista *Archigram* describía la «ciudad computerizada», la «ciudad ambulante», la «ciudad en erupción» y la «ciudad conectada», *Perspecta*, la revista de arquitectura de Yale fundada por el decano George Howe, publicó un número doble que

generaba una teoría a raíz de la falta del uso de la «historia» en el proceso creativo de la arquitectura del Movimiento Moderno. Mientras que *Archigram* miraba a lo extraordinario de la cultura popular, *Perspecta 9-10*, editada por Robert Stern en 1965, criticó la falta de capacidad comunicativa del Movimiento Moderno proponiendo una versión americana de arquitectura pop enfocada en las cualidades más comunes y tradicionales de la vida contemporánea. Un tercio del volumen 9-10 consistió en los proyectos y escritos de los arquitectos Charles Moore, Romaldo Giurgola y Robert Venturi. Los distintos artículos reprochaban la arquitectura del Movimiento Moderno, o, mejor dicho, del «Estilo Internacional», tal y como se entendió en América, de ser muy técnica, anónima, repetitiva, abstracta, reductiva, y sin ningún medio para comunicar determinantes sociológicos. *Perspecta 9-10* promovía los conceptos de imagen y su significado como parte de una arquitectura en donde nuevas formas, como resultado de composiciones de elementos reconocibles, pueden interesar a la mente y provocar sentimientos. Aquellas formas, incluso no siendo convencionales, siguen el argumento de que la comunicación a través del lenguaje se basa en la convención de signos lingüísticos arbitrarios². Si se acepta que la arquitectura comparte con el lenguaje una estructura basada en un sistema de elementos y relaciones, la arquitectura admite una interpretación semiológica, entendiendo la semiología como una rama de la lingüística ocupada de los signos y símbolos. *Elementos de semiología* (1964) de Barthes, *Significado en arquitectura* (1969) de Jencks y Baird, *Función y signo* (1973) de Eco,

«Semiología» (*Oppositions 1*, 1973) de Agrest y Gandelsonas, y *Arquitectura y su interpretación* (1979) de Bonta son algunos de los numerosos estudios publicados durante una década en donde los conceptos semiológicos fueron utilizados en la interpretación de la arquitectura. La implicación de esta interpretación semiológica en la práctica arquitectónica fue claramente expresada por Robert Stern cuando se autodefinió no como un creador de formas originales sino como un adaptador de formas que trata de proyectar a partir de lo que ya existe³. Si se considera a la arquitectura como una lengua, los arquitectos no reproducen las arquitecturas previas sino que aprenden y tratan de usar los elementos de este lenguaje de forma original. Aquí el papel de la «historia» consiste en cambiar el significado de las imágenes. Debido a esta posibilidad de cambio, el significado puede alcanzar valores de ambigüedad y riqueza.

Al hacer referencia al pasado, los colaboradores de *Perspecta 9-10* defendieron la tradición en arquitectura de la misma forma en que los ensayos de T. S. Eliot apoyaban la tradición en crítica literaria. El poeta y crítico americano fue citado en el artículo de Venturi —un sumario de su primer libro *Complejidad y contradicción en arquitectura*⁴— cuando trató sobre la necesidad del «sentido histórico» en el trabajo del artista para poder alcanzar un nuevo significado. Así, «Tradición y el talento individual» de Eliot explica:

Ningún poeta, ningún artista en cualquier arte alcanza un significado completo por sí solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos⁵.

Es interesante la importancia de la relación con los muertos, ya que nos hace pensar en la creencia de Tafuri de mirar «en lugar de lo que un arquitecto podría haber hecho cuando ciertas cosas no eran posibles, lo que pudo hacer cuando éstas fueron posibles»⁶. Tafuri implica que el papel del arquitecto consiste en desempeñar lo que la sociedad le pide. En otras palabras, la arquitectura no puede ser una entidad autónoma, ya que depende del movimiento de la sociedad en la historia, «historia» entendida aquí en términos marxistas como la revelación de la razón progresiva que conduce a etapas más elevadas. El hecho de que los arquitectos vienen tan sólo a operar como un reflejo de la sociedad sugiere una dependencia con la misma. Tafuri presentó este punto de vista en una entrevista en donde negó la importancia de empujar a la teoría hacia la práctica, ya que «el conflicto es lo importante, eso es lo productivo»⁷. Así, el conocimiento de la historia juega un papel muy diferente al expresado en «Tradición y el talento individual» de Eliot. Por otro lado, el concepto «sentido histórico» usado por Eliot da pie a diversas interpretaciones. Por ejemplo, el «sentido histórico» podría ser entendido por los distintos grados de reacción crítica a la historia. En este sentido Tafuri habría entendido esta reacción como un problema ideológico.

Merece la pena analizar aún más tales desavenencias entre Tafuri y los arquitectos americanos colaboradores de *Perspecta 9-10*. Las discrepancias sobre el entendimiento de los símbolos y sobre los compromisos de la arquitectura son únicamente éticas, ya que Tafuri critica tan sólo la visión limitada de las inquietudes de los arquitectos americanos. Es importante precisar lo que aquí se entiende como «la

posición americana». El prólogo de *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966) de Venturi lo clarifica:

Yo no trato de establecer relaciones entre la arquitectura y otros asuntos [...]. Acepto lo que me parece ser limitaciones intrínsecas en arquitectura, e intento concentrarme en sus difíciles detalles en lugar de las fáciles abstracciones entorno a ella «[...] porque las artes (como decían los clásicos) pertenecen a la inteligencia práctica y no a la especulativa, no hay excusa para no estar inmersos en el trabajo»⁸.

El reconocimiento de estas «limitaciones intrínsecas» es fundamental para poder entender la evolución arquitectónica, evolución que no requiere que la obra de arte sea arte social. También es notable la similitud entre esta cita y los comentarios de Tafuri anteriormente mentados sobre la importancia de no involucrar teoría con práctica. Ambos autores llegan al mismo punto desde diferentes, si no opuestas, perspectivas. La visión de Tafuri considerando la arquitectura como entidad no autónoma saca a relucir la idea de evolución a través de la obra construida, la cual se convertirá en teoría. Esta teoría, entonces, provocará cambios en la sociedad. En otras palabras, la revolución en sociedad –según Tafuri– no puede venir desde la creación de la práctica a través de la teoría, ya que ésta sería una postura reaccionaria. Irónicamente, la misma falta de movimiento desde la teoría a la práctica es defendida por Venturi. Bajo su creencia en que «somos peligrosamente demasiado teóricos»⁹ y en que los artistas «no deberían probar la teoría por medio de la arquitectura»¹⁰, Venturi podría argüir que los arquitectos no necesitan más teoría. *Complejidad y contradic-*

ción les bastaría. Este libro podría ser presentado como un estudio de efectos arquitectónicos para ser utilizados como herramientas al proyectar una interpretación que considera que estas herramientas son suficientes para alcanzar una evolución en arquitectura.

Las posibilidades de las limitaciones

Una de las ponencias en *Desiring Practices*, un proyecto que organizamos el año pasado en la Kingston University y que culminó con una serie de exposiciones y un simposio, acusó a los Venturi de promocionar «una celebración de la imagen sin crítica alguna¹¹». Este argumento fue idéntico al que Tomás Maldonado formuló ya hace más de veinte años, lo que significa que ésta es una polémica aún no resuelta. La crítica fue expuesta en *La esperanza proyectual. Ambiente y sociedad* (1970) cuando Maldonado atacó el abuso semiológico de Las Vegas y, más específicamente, el artículo de los Venturi titulado «Un significado para los aparcamientos A&P, o *Aprendiendo de Las Vegas*» (1968)¹². Tras aceptar que Las Vegas es un entorno creado como obra de comunicación –Las Vegas es la única ciudad con la silueta no definida por sus edificios sino por sus signos– Maldonado expresó inmediatamente sus dudas de que Las Vegas sea el mejor ejemplo del método de producción de cultura popular en nuestros tiempos y, consecuentemente, de que arquitectos y urbanistas tengan mucho que aprender de esta ciudad. En donde uno vio riqueza de significado, el otro criticó Las Vegas por ser un fenómeno de comunicación basado únicamente en intereses manipulados, intereses que producen

un mensaje sin riqueza alguna. Su «riqueza de significado» «sólo satisface los requerimientos de los dueños de los casinos y hoteles, y de los especuladores¹³». Tal y como Maldonado lo vio, Las Vegas no es una creación del pueblo sino para el pueblo. Esto supone una denuncia al conformismo manifestado en Venturi, quien no cuestiona Las Vegas como resultado de la explosión de la fantasía popular.

Contestando a Maldonado en *Aprendiendo de Las Vegas*, Venturi, Scott Brown e Izenour proponen un estudio de las técnicas de comunicación empleadas en la gran avenida central de la ciudad lineal americana, técnicas que podrían ser usadas con un mensaje de distinto contenido. De esta forma el proyecto de la Calle Sur en Filadelfia (1968) de los Venturi es una clara combinación de ciertas preocupaciones sociales con un análisis social y estético. Un grupo marginal de afro-americanos les solicitó su ayuda para mantener la prohibición de la construcción de un nudo de autopistas que amenazaba la existencia de la Calle Sur, un gueto de renta baja en el centro de la ciudad. La respuesta de los Venturi consistió en la producción de una imagen de estos ciudadanos de la Calle Sur evocativa e imaginativa, resultando ser un movimiento político ya que el adversario, la Cámara de Comercio, se vio obligado a producir una imagen de respuesta. La colaboración con el comité de ciudadanos dio pie a una fuerte conexión entre las preocupaciones sociales y las ideas formales precedentes del estudio de Las Vegas. Debido a la ambigüedad de la evaluación e interpretación de contenido simbólico, estos proyectos pueden ser leídos de distintas formas¹⁴.

(R)evolución en arquitectura

El término «posmodernismo» fue utilizado por primera vez en un contexto arquitectónico en 1945, cuando Joseph Hudnut escribe «La casa posmoderna». Hudnut profetizó que, como consecuencia de los anuncios y de las maniobras convenientes a la industria, los nuevos modelos de opinión forjarán un habitante «libre de todo sentimentalismo, fantasía o capricho; su visión, sus gustos, sus hábitos de pensamiento serán aquellos que presten un mayor servicio al esquema de vida industrial y colectivo¹⁵». El artículo concluía confiando en que el «dueño posmoderno» «reivindicará para él algunas experiencias íntimas, libres de control externo, y sin profanación de la conciencia colectiva¹⁶». Otro de los primeros e influyentes usos del término «posmodernismo» se encuentra en *Un estudio en Historia* (1945), de Arnold J. Toynbee, en donde «la época posmoderna» se caracteriza por la existencia de un creciente reconocimiento de la convivencia como modelo de vida en la condición pluralista de nuestro tiempo¹⁷. Charles Jencks fue el primero en dar al término un valor crítico cuando anunció el colapso del movimiento moderno en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977). Jencks ilustró este colapso con la demolición del complejo ganador del premio AIA en 1951, proyecto Pruitt-Igoe, por ser un entorno inhabitable para las gentes de renta baja que en él vivían. Esto fue el referente para fechar la muerte del Movimiento Moderno y el nacimiento del posmodernismo «en St Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972, a las 3:32 p.m. [...] Boom, boom, boom¹⁸».

Las diversas críticas a la modernidad encuentran su justificación en un análisis histórico, argumento señalado por Alan Colquhoun. Su artículo «Tres tipos de historicismo» (1983) presenta la idea de «determinismo histórico» defendido por el Movimiento Moderno como el origen de las sucesivas reacciones:

[*Los críticos de la modernidad*] han señalado con acierto que una fe ciega en el futuro conlleva el efecto de entregar el control del medio arquitectónico a las fuerzas de mercado y a sus representantes burocráticos. Un movimiento que comenzó como la representación simbólica de utopía ha terminado por convertirse en una herramienta para la práctica de la economía diaria¹⁹.

En este sentido, la posición ideológica posmoderna, entendida como resultado de las distintas concesiones del determinismo histórico, propone una nueva postura de honestidad en arquitectura. Esta posición fue manifiesta en el «Art Net Rally» organizado por Peter Cook en el verano de 1976. Los Venturi fueron acusados por un oyente de ser elitistas al concluir su conferencia sobre consumismo americano. Scott Brown contestó inmediatamente: «Pero [...] nosotros somos elitistas», como si preguntase incrédulamente: «Pero ¿no lo somos todos?»²⁰. Los Venturi entendieron el origen de la pérdida de credibilidad del Movimiento Moderno como el resultado de forzar cambios. Así Venturi, Scott-Brown e Izenour culminaron su programa de investigación sobre la sociedad americana y su entorno abogando por una evolución en arquitectura en lugar de una revolución. A través de citas pertenecientes al filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) y

de textos de sociología de los años 50 y 60 de autores como August Heckscher, *Aprendiendo de Las Vegas* revisó el orden complejo en la gran avenida central de esta ciudad. Una consecuencia de esta revisión fue el fuerte apoyo a los aspectos simbólicos en arquitectura frente a la crítica de los elementos *espacio y luz*:

Quizás el elemento más tiránico ahora en nuestra arquitectura es espacio [...]. Son espacio y luz –luz como elemento para distorsionar el espacio con un mayor dramatismo [...]. Hoy, sin embargo, la mayoría de los edificios necesitan ventanas para mirar en lugar de muros cortina para la luz porque nuestros niveles de iluminación son más elevados que los obtenidos únicamente por la luz del día, y las áreas acristaladas deben ser pequeñas y el techo razonablemente bajo para contener los conductos de ventilación y así ajustarse al presupuesto²¹.

Los autores justificaron sus manifestaciones con la necesidad de ajustarse a los presupuestos de proyectos que, en aquel momento, eran muy económicos.

La obra de Venturi, siendo el resultado de una evolución, se convirtió en revolucionaria con

circunstancias externas a la arquitectura. La Guerra de los Seis Días en el Oriente Medio provocó una crisis energética a principios de los años 70 que trajo consigo la concienciación sobre la limitación de los recursos naturales, concienciación asociada a escritos como *Lo pequeño es bello. Un estudio de economía como si la población importase*, de E. F. Schumacher²². Es por todo ello que quizás la fecha de Jencks fuese prematura. En lugar de 1972, la revolución posmoderna sucedió en 1973 con la crisis del petróleo y la consecuente concienciación de la limitación de recursos naturales. Fue entonces cuando los aspectos simbólicos en arquitectura se desarrollaron con la semiología más allá de los espaciales y alcanzaron una significación que queda representada por la proposición de Venturi: «Decoración es más barato»²³.

Una vez que las obras aquí enumeradas miraron más allá del funcionalismo, la arquitectura emergió como arte, un arte con su propia historia. Esta idea nos permite establecer conexiones con distintas disciplinas, no sólo en términos de cómo la arquitectura es creada sino también en cómo es transformada por la experiencia del usuario a través de la historia.

NOTAS

¹ Tafuri, M.; Dal Co, F., «La experiencia de los '70», *Architettura Contemporanea*, Milán, Electa Editrice, 1976, pág. 415.

² En este respecto Robert Maxwell aclara que «incluso cuando un artista no quiere ser convencional, debe cuidar que su originalidad sea reconocible». Maxwell, R., «The Venturi Effect», *Venturi and Rauch*, David, D. (ed.), *Architectural Monographs I*, Londres, Academy Editions, 1978, pág. 24.

³ Ver Scully, V., «The Star in Stern: Sightings and Orientation», en *Robert Stern*, Londres, Academy Editions, 1981, pág. 9.

⁴ Aunque *Complejidad y contradicción en Arquitectura* fue escrito durante 1961 y 1962, no se publicó hasta pasados casi cinco años, editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en asociación con la Fundación Graham para Estudios Avanzados en Bellas Artes.

⁵ Eliot, T. S., *Selected prose of T. S. Eliot*, edición con introducción de F. Kermode, Londres, Faber and Faber, 1975, pág. 37. (Primera publicación, 1919.)

⁶ Ver «Interview with Manfredo Tafuri: There is no criticism, only history», de R. Ingersoll, *Casabella*, volumen 1, n.º 619-620, enero-febrero 1995, pág. 99. (Publicado en *Design Book Review*, primavera 1986.)

⁷ Ingersoll, R., *Op. cit.*, pág. 99.

⁸ Venturi, R., «Preface», *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1988, pág. 14. (Primera edición, 1966.)

⁹ Cita de la entrevista «Robert Venturi sobre educación arquitectónica», por F. J. Sánchez Merina, *AVS. Arkitektúr Verkætæni og Skipulag*, n.º 17, Reykjavík, 1996, págs. 64-67.

¹⁰ Sánchez Merina, F. J., *Op. cit.*, pág. 65.

¹¹ Leach, N., «Architectural Models», *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, editado por Rüedi, Wigglesworth y McCorquodale, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1996, págs. 186-205.

¹² Venturi y Scott Brown, «A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, marzo 1968, págs. 37-43.

¹³ Maldonado, T., «Las Vegas e l'abuso semiológico», *La Speranza Progettuale. Ambiente e società*, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, Science Umane 565, 1992. (Primera edición, 1970, pág. 122.)

¹⁴ Ver «Robert Venturi and Denise Scott Brown», [entrevista] en *Conversations with Architects*, J. W. Cook y H. Klotz, Londres, Lund Humphries, 1973, pág. 266.

¹⁵ Hudnut, J., «The Post-Modern House», *Architectural Record*, 97 (mayo 1945), pág. 75. Hudnut, Decano de la Graduate School of Design en Harvard a finales de los años 30 y principios de los 40, fue uno de los primeros arquitectos americanos que, con una educación tradicional, reconoció la importancia del movimiento moderno. A él se le debe la decisión de traer a Walter Gropius a la Facultad en Harvard como director, además de Marcel Breuer y Martin Wagner.

¹⁶ Hudnut, J., *Op. cit.*, pág. 75.

¹⁷ *A Study in History*, 8 (Nueva York, Oxford, 1945-59, pág. 338), de A. J. Toynbee, y *An Introduction to Contemporary History* (Nueva York, Basic Books, 1965), de G. Barraclough. Para un mayor desarrollo de esta información, ver «The Doubles of Post-Modern», de R. Stern, un artículo que establece una diferencia entre dos tipos de modernidad y de posmodernidad. Esta clasificación se basa en sus actitudes hacia el pasado. La condición *cismática* mira al pasado como lastre, mientras que la *tradicional* mira al pasado como fuente de orden. «The Doubles of Post-Modern», de R. Stern (en *Robert Stern*, Londres, Academy Editions, 1981, pág. 63). Venturi toma también parte en el debate sobre el origen del uso de «posmodernismo» y acredita a Jean Labatut, su profesor en Princeton, con la invención del término «arquitectura posmoderna», también a mediados de los años 40. (De Scott Brown, D., «A Worm's Eye View of Recent Architectural History», *Architectural Record*, 172 [febrero 1984], pág. 77).

¹⁸ Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977, pág. 7. Para la fuente original del proyecto Pruitt-Igoe, ver «Collage City», Rowe, C.; Koetter, F., «Collage City», *The Architectural Review*, n.º 942, Vol. CLVIII (agosto 1975), pág. 72.

¹⁹ Colquhoun, A., «Three Kinds of Historicism», *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, pág. 15. Originalmente publicado en *Architectural Design* 53, 9/10 (1983).

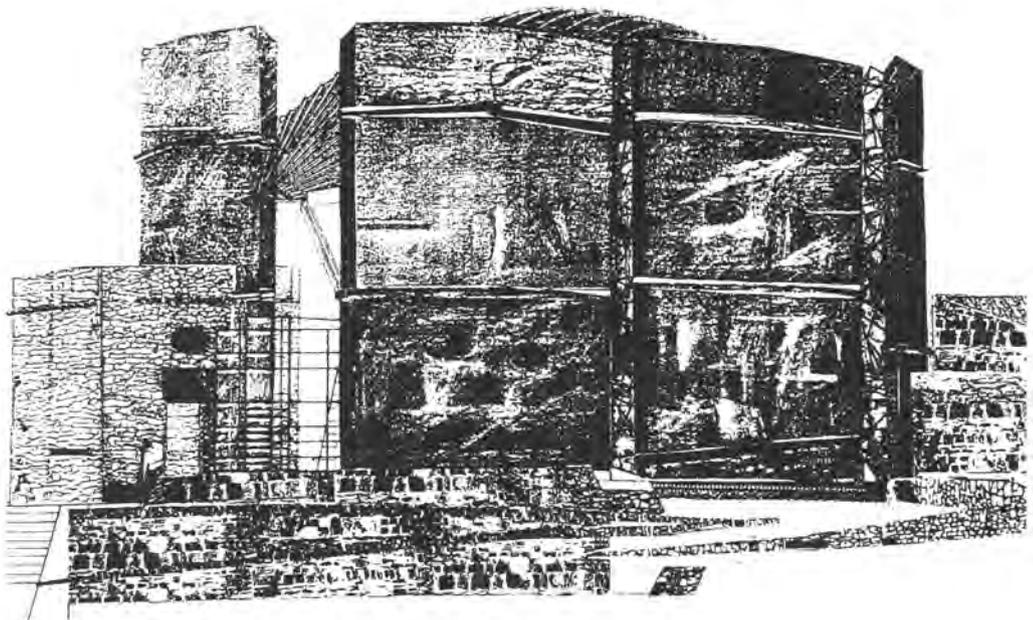
²⁰ Para este argumento ver «Elitist!», de H. Beck, en *Architectural Design*, noviembre 1976, pág. 662.

²¹ Venturi, Scott Brown e Izenour, «Space as God», en *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, pág. 148.

²² Schumacher, E. F., *Small Is Beautiful. A Study of Economics as if People Mattered*, Londres, Abacus, 1992. (Primera edición publicada en Gran Bretaña en 1963.)

²³ Maxwell, R., «The Venturi Effect», *Op. cit.*, pág. 21.

Todas las citas del italiano y del inglés han sido traducidas por el autor.



Carmen Andriani. Iglesia para Tor Tre Teste.

LAS METAMORFOSIS

Juan Luis Trillo de Leyva

La capacidad creativa en la fabulación es comparable con la del proyecto en cuanto interpretación de estructuras formativas y síntesis de la realidad. En la fábula, las metamorfosis indican el proceso entre dos estados formales: inicial y final. En este proceso se implica el conjunto de los conocimientos que forman la experiencia: los procedentes de la realidad y los procedentes de la imaginación.

En principio el concepto de la metamorfosis se encuentra en el cambio que experimentan algunos animales y plantas en su desarrollo; se denomina así a las transformaciones de materia y forma (fundamentalmente de la segunda) que advertimos en la evolución y desarrollo de casi todos los seres vivos. Es, por tanto, un término de origen natural, biológico, que contribuye a la «maduración» del embrión y a su adaptación o adecuación al medio.

Nuestro interés por el término nace cuando es utilizado en sentido figurado para definir la «mudanza» de una persona o cosa por el deseo o el poder de una tercera; en este caso se produce una alteración dirigida que parte del conocimiento de un estado inicial para «proyectar» un estado futuro.

En la época clásica el poder de los dioses produce la historia discontinua y fantástica

de la mitología, que justifica mediante el uso de un mecanismo estrictamente proyectual la representación de la gran familia divina y de cada uno de sus miembros. Mediante doscientas cuarenta y seis fábulas metamórficas, Ovidio desarrolla un argumento secuencial en el que discurren entre las acciones del relato dioses, paisajes, formas y representaciones que de una manera desordenada ya conocíamos. Como hecho anecdótico que muestra nuestro conocimiento parcial de la mitología y la presencia constante de estas fábulas en nuestro lenguaje cotidiano recordamos cómo el adjetivo «cancerbero», utilizado retóricamente para denominar a los porteros de fútbol, encuentra aclaración y origen en la narración, al mencionarse a un monstruoso «can» de tres cabezas, guardián de la entrada a la gruta de los infiernos y llamado Cerbero (can-Cerbero).

Ovidio utiliza la transformación de la forma/materia dentro de unos cauces determinados. Se observan en las 246 metamorfosis descritas la existencia de pautas que, en cierta medida, racionalizan la fabulación y la fantasía, haciendo «creíble» la mudanza de la forma e incluso la indiferencia material que distingue a todas ellas.

Sobre esta pista nos coloca Italo Calvino en su escrito «Ovidio y la contigüidad universal», Calvino encuentra la contigüidad en los «límites indistintos entre mundos diferentes». «La contigüidad entre dioses y seres humanos es uno de los temas dominantes de *Las Metamorfosis*, pero no es sino un caso particular de la contigüidad (continúa Calvino) de todas las figuras o formas de lo existente, antropomorfos o no. Fauna, flora, reino mineral, firmamento engloban en su común sustancia lo que solemos considerar humano»¹.

Esta es una de las características a destacar en toda metamorfosis y, por ello, en todo proyecto de transformación: la relativa indiferencia de la materia frente a la forma, concepto sobre el que volveremos más adelante.

En su comentario a *Las Metamorfosis* Calvino precisa algunas cualidades concretas del proceso metamórfico:

«[...] una ley de máxima economía interna domina este poema aparentemente consagrado al gasto desenfrenado. En la economía propia de la metamorfosis, que quiere que las nuevas formas recuperen en lo posible los materiales de las viejas»,

y más adelante subraya, tomado de un ensayo de Scegllov, las siguientes frases:

«[...] el poeta encamina la transformación por la vía más breve[...] El hecho esencial es que, gracias a la representación del mundo entero como un sistema de propiedades elementales, el proceso de transformación –ese fenómeno inverosímil y fantástico– se reduce a una sucesión de procesos bastante simples. El acontecimiento ya no es presentado como una fábula sino como una suma de hechos habituales y verosímiles (crecimiento, disminución, endurecimiento, ablandamiento, encorvamiento, enderezamiento, conjunción, rarefacción, etc.)»².

Calvino y Scegllov destacan invariantes de las fábulas metamórficas que, precisamente, por su elementalidad deberían encauzar cualquier transformación: la economía de medios, que se traduce en la elección del camino más breve entre las formas resultantes y las iniciales y en la reutilización de los materiales. La segunda invariante tiene que ver con el término de «contigüidad», más próxima a la teoría de proyectos que a la construcción de la forma; Calvino encuentra, en su análisis de las fábulas, la tendencia a romper los límites entre mundos diferentes. Piedras, personas y dioses son objeto de las transformaciones sin que existan limitaciones previas al proyecto del cambio, algo similar a la utilización que la metáfora literaria hace al enlazar mundos y formas distintas como mecanismo para inducir o sugerir nuevas emociones.

Aunque pueda parecer banal por lo obvio de las leyes enunciadas, la visión de las transformaciones de nuestras ciudades durante el siglo actual hace pertinente la enunciación, una vez más, de estos criterios metamórficos. Al revés de lo que ocurre con la edificación en la fabulación, los criterios de economía, bre-

vedad y simplificación no permiten convertir las calabazas en lacayos y los ratones en carroza, algo habitual en la construcción de la ciudad contemporánea. Hoy la metrópolis «pierde pie» (se desorienta) de la firme base de los criterios poéticos (no líricos) para estar guiada por conceptos más complejos, menos lineales, como las imágenes de un progreso técnico o las nostálgicas analogías semánticas al servicio de la reinversión de plusvalías. Modelos y estrategias enturbian la esencialidad básica que debería regir todos los cambios de la forma.

Ya han surgido, reiteradamente, los dos conceptos que dominan la creación del hombre, fábula y metamorfosis. La fabulación como capacidad para atravesar los límites entre mundos diferentes, la posibilidad de superposición de estructuras convencionales sobre una realidad compleja y aparentemente caótica o, en el sentido contrario, la transposición de cualidades naturales observadas en el mundo real a formas, narraciones o estructuras intelectuales³, y la metamorfosis o cambio como capacidad real de evolución material, de desarrollo y adaptación a condiciones nuevas y, en último lugar, la transformación como testigo del paso del tiempo, histórico o personal.

Metamorfosis y proyecto

Mas allá del uso del concepto de metamorfosis como argumento literario para reflexionar sobre el proyecto arquitectónico, como simple excusa, parece existir una relación que históricamente enlaza ambos conceptos (metamorfosis y proyecto) en los períodos de codifica-

ción artística. Aquellos períodos en los que se pretendió unificar criterios y universalizar las experiencias existentes son, por tanto, períodos de racionalidad. *Las Metamorfosis* de Ovidio pertenecen al denominado siglo de oro latino, coincidente con una primera codificación del proyecto arquitectónico. El clasicismo romano dará lugar, en los primeros siglos después de Cristo a un desarrollo espectacular de la arquitectura proyectada, con obras que atienden plenamente a las cualidades descritas, de contigüidad material, economía y simplificación de la forma⁴. Arquitectura que supera mediante su abstracción intelectual la simple consideración pragmática de la construcción. Durante el renacimiento se produce la investigación y recuperación de los textos clásicos y, entre ellos *Las Metamorfosis* publicadas por primera vez en 1471 (Bolonía y Roma) en base a los tres manuscritos realizados en el siglo XI. En España «[...] fueron traducidas íntegramente, por primera vez, por el Doctor Sigler, Salamanca, 1580»⁵. De todos es conocida la aportación renacentista a la configuración moderna del proyecto arquitectónico. Curiosamente el argumento literario volverá a surgir unido a las vanguardias modernas en los siglos XIX y XX, ampliándose «las metamorfosis» clásicas con *La Metamorfosis* de Franz Kafka⁶, período en el que se revisa plenamente la formalización *beaux-artiana* del proyecto.

Para comparar ambos textos y, sobre todo, la aportación de cada uno a la idea de transformación como planteamiento y control de los cambios de nuestro entorno, merece la pena distinguir entre los dos tipos de transformacio-

nes que se producen en el mundo biológico. Hasta ahora nos hemos referido a la metamorfosis de desarrollo y crecimiento, es decir, a los cambios producidos para adecuarse a una actividad adulta, pero una vez alcanzado este estadio y tras un breve período de estabilidad, se observan transformaciones de envejecimiento que se producen menos aceleradamente y que suponen un efecto contrario a las anteriores: el desajuste o inadecuación funcional. Podemos referirnos, pues, a dos grandes tipos de transformaciones biológicas o naturales, aquellas que significan desarrollo o evolución y las degenerativas que forman parte del envejecimiento de los objetos (animados o no).

Fabulación y proceso creativo

La fabulación convertida en útil intelectual dota a la transformación de cualidades creativas, positivas y voluntarias, frente a la inevitabilidad de la vejez: degradante, negativa e involuntaria. Construcción y envejecimiento parecen oponerse en una continua intersección. La linealidad del tiempo —denotado y medido en función de las transformaciones— queda interrumpida mediante la fábula metamórfica o el proyecto (arquitectónico).

A pesar del uso excesivo que se ha hecho recientemente en la teoría de la arquitectura del pequeño libro de Kafka para justificar «hermenéuticas» muy particulares, creemos que la metamorfosis del joven viajante de comercio se acomoda más a los aspectos degradantes de las transformaciones biológicas que a los aspectos creativos de desarrollo y adaptación de un embrión. Parece adivinarse una historia de in-

comunicación y soledad, un adelantamiento imprevisto de la vejez de Gregor que, de la noche a la mañana, queda convertido en un ser inútil para el trabajo y necesitado de los cuidados familiares. Al contrario de las metamorfosis de Ovidio, Kafka oculta el proceso de transformación, presentando desde el comienzo del relato los resultados del mismo; el cambio de forma ha ocurrido en un tiempo anterior al comienzo de la lectura, como podemos comprobar en sus primeras líneas, donde encontramos uno de los más bellos ejemplos de la condensación de un argumento literario en la frase inicial, cualidad narrativa que ha sido investigada por algunos escritores contemporáneos:

Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto⁷.

Este desinterés por el proceso de cambio distancia el cuento de Franz Kafka del campo del proyecto arquitectónico que, en cambio, permanece insistentemente presente en el poema de Publio Ovidio.

A través de algunas fábulas trataremos de descubrir y confirmar los criterios que rigen las metamorfosis clásicas, los cauces que se autoimpone el poeta con el fin de conseguir el mayor grado posible de verosimilitud. Aunque la economía de medios de la forma está presente en todas las metamorfosis de Ovidio, nos puede servir como ejemplo de la misma, por su inmediatez, la transformación de Licaón en lobo:

Despavorido, Licaón huyó a refugiarse entre las fieras del campo, afónico y gemebundo, rabioso de sangre y de muerte. Y, ¡oh prodigio!,

sus vestidos se convirtieron en velluda piel, sus brazos y piernas en patas. Apareció el lobo de pupilas fosforescentes, de aspecto feroz, de maneras violentas⁹.

Es evidente la economía e inmediatez del cambio propuesto: la piel del lobo surge de manera natural, funcional y formalmente, de las vestiduras de Licaón, así como su actitud encolerizada hace presagiar la actitud del lobo e, incluso, su afonía es un buen precedente para hacer más verosímil el cambio entre la voz del hombre y el aullido del lobo. Esta brevedad o economía del proceso también se refiere a la permanencia de algunas cualidades materiales, como ocurre en la descripción que en el libro primero se hace del re-nacimiento de los hombres tras un diluvio general, mediante la metamorfosis de las piedras:

Las partes más blandas de los humanos fingieron la carne. Las duras, el hueso. Las venas aún no le parecían ni de forma ni de nombre, y fue así como las piedras que Deucalión y Pirra habían arrojado, por la voluntad de los dioses, se convirtieron en hombres y en mujeres respectivamente. De esto quizá se entiende el porqué de la dureza característica de los mortales⁹.

Dentro de las licencias poéticas del poema, la materia es objeto de un tratamiento singular; su ductilidad y disponibilidad para el cambio parecen proceder de su entendimiento como un único elemento que tuviera representaciones diferentes que permitieran su inversión junto al cambio producido en los cuerpos.

En todas las metamorfosis se aprecia el principio de contigüidad universal, la contraposición del mundo terrenal con el mitológico. El pro-

yecto de una metamorfosis precisa del conocimiento de dos formas, principio y final, realidad y proyecto, y de una interpretación estructurada de ambas, una comparación intelectual entre dos estados formales que identifica elementos análogos, invariantes formales y materiales. La fábula metamórfica se nos muestra como una estructura más compleja que la metáfora literaria, aunque pueda considerarse como un caso singular de la misma. Mientras la metáfora superpone imágenes, la metamorfosis interpreta e identifica estructuras completas, diferentes pero asimilables. Una cualidad esencial es la simplificación, la síntesis de una realidad compleja que se reduce a la permanencia de un solo elemento, a veces de apenas la cualidad de un elemento. En esta sutileza de la transformación merece la cita de fábulas en las que permanece una cualidad funcional, que a veces se conserva solo como representación de sí misma. Este es el caso de Argos:

[...] hijo de Ariosto, maestro en añagazas, con cien ojos, de los cuales jamás se cerraban todos [...]. Argos es muerto por Mercurio y sus innumerables pupilas adornan la cola de los pavos reales¹¹.

A veces, el nexo de unión entre las formas inicial y final se refiere a una función indiferente a la morfología. En estos casos es la funcionalidad la que se mantiene como estructura permanente y «memoria» del cambio sufrido, como ocurre en la metamorfosis del libro tercero:

La diosa Palas, su protectora, descendió del Olimpo para ordenarle que sembrase los dientes del dragón, dándole juramento que de ellos nacería un nuevo pueblo. Obedeció Cadmo.

Trabajó la tierra. Sembró los dientes. Y, en efecto, al poco tiempo empezaron a moverse los terrones, y la sorpresa del sembrador vio salir de entre ellos, primero puntas de lanzas, después cascos adornados de plumas, espadas, pechos, brazos cubiertos de hierro [...] de la misma manera que en el teatro aparecen ante el público, al bajarse las cortina, las cabezas, los pechos, las piernas...¹².

Los dientes simbolizan la defensa y la agresividad, cualidades suficientes para convertirse en germen de todo un ejército. Más evidente es el cambio funcional que se opera en la tejedora Aracne:

Minerva le arrojó el jugo de una hierba envenenada que le hizo caer los cabellos, la nariz y las orejas; su cabeza y su cuerpo disminuyeron; las piernas y los brazos en patas sutilísimas se tornaron y el resto del cuerpo no presentó más que un grueso vientre. De esta manera, en araña transformada, sigue tejiendo con sus hilos la tarea a que ella estaba acostumbrada¹³.

Indiferente a la forma es la función de tejer que se erige en el argumento que enlaza el principio y el final de la transformación. Podemos resumir en la fábula de Atlas la síntesis de todas estas cualidades del proyecto metamórfico: la economía de medios, la elección del camino formal más corto, la búsqueda de cualidades esenciales síntesis de las formas, la permanencia de características funcionales, etc.:

En el momento de mirarla, espantado (se refiere a la cabeza de medusa), quedó Atlas convertido en una enorme montaña; sus brazos y sus cabellos eran los árboles; sus espaldas, las eminencias; su cabeza, la cresta; sus huesos, las

pedras. Montaña alta, tan alta –y como él denominada–, que en sus cimas parece que se posa el cielo con todas sus estrellas¹⁴.

Como hemos podido comprobar, la libertad literaria se autocontrola mediante leyes que convierten en verosímiles las transformaciones más fantásticas. Mientras la idea de contigüidad universal hace posible la comprensión de nuestra experiencia como un todo continuo y sin límites. En este caso denominamos «experiencia» a todo el conjunto de nuestros conocimientos, tanto los procedentes de la realidad como los imaginados, de la historia y de la leyenda, de lo vivido y de lo soñado..., permitiendo con ello la existencia de un vasto campo sobre el que argumentar la creación artística que, en cierto sentido, es sinónimo de transformación. La consideración de «mundos diferentes» permite el trasvase de cualidades y, lo que es aún más importante, el control de nuestro entorno mediante estructuras convencionales que hemos tomado prestadas de lógicas diferentes.

Interpretación y síntesis

El respeto por las formas de partida, la búsqueda de la esencia de los seres u objetos que vamos a someter al proyecto de transformación con el fin de mantenerla tras el cambio, nos obliga a una interpretación de todo cuanto nos rodea, interpretación que nos servirá de base para el proyecto y que forma parte del discurso del mismo. Mientras para Ovidio la esencia de Aracne se encuentra en su actividad incansable como tejedora, en Argos destaca la multiplicidad de sus ojos; ambas interpretaciones conforman y argumentan el resultado

de sus respectivas metamorfosis, incluso con indiferencia a la forma final que adquieren ambos. La simplificación poética a la que somete Ovidio a sus personajes, que podría parecer ingenua en un primer análisis, se convierte en una operación de síntesis, y el proyecto de cambio, en una reflexión profunda (no superficial) sobre todo cuanto nos rodea.

De manera implícita la contigüidad entre el mundo real y el mitológico, entre los diversos campos artísticos o entre los materiales y las formas, produce la superación de los estrechos márgenes que nos ofrece en la actualidad cualquier actividad profesional. La racionalidad constructiva, el conocimiento de los materiales o la lógica funcional se nos ofrecen como compartimentos estancos, necesarios pero no suficientes para garantizar el éxito de una transformación.

De la tendencia a la simplificación de la complejidad de cualquier objeto unida a la, ya subrayada, indiferencia material de las metamorfosis se deriva una nueva enseñanza sobre el uso de los materiales en el proyecto de arquitectura: la contención formal y material de todo proceso de cambio debe incidir en la calidad y potencia formal del resultado final. Las maquetas con su inevitable simplificación abstracta de la complejidad real nos muestran cualidades expresivas que, posteriormente, no se aprecian en la obra construida; la razón de este fenómeno hay que hallarla en la abstracción que se produce de las formas y en el uso, casi exclusivo, de un solo material. Naturalmente, nos estamos refiriendo a maquetas de trabajo, profesionales, por ejemplo, a las maquetas blancas a las que fuera tan afi-

cionado Alvar Aalto, o a las actuales de «madera de balsa». Creemos que el motivo último no es un mero reduccionismo de la realidad, o el intento, casi imposible, de erigir edificios construidos con un solo material, sino la actitud de síntesis interpretativa y posterior contención que debe predominar todo proyecto de cambio. El argumento inicial de un proyecto queda, muchas veces, ahogado por la complejidad material y constructiva del edificio; soluciones parciales de obra que son tomadas con gran racionalidad, pero aisladas de la idea argumental de proyecto, terminan por enturbiar y ensuciar la claridad y esencialidad de las formas originales; en una conferencia relativamente reciente, Aldo Rossi aconsejaba que se intentara aproximar la forma final, en la que se encontrarían resueltos todos los condicionantes constructivos y funcionales, a los primeros croquis realizados. Es evidente que Aldo Rossi con este consejo pone en valor su particular forma de proyectar, pero el consejo sigue teniendo un valor genérico y constatable en la mayor parte de las construcciones contemporáneas que consideramos de interés.

El proyecto de arquitectura en la actualidad, salvo excepciones, se apoya en la reproducción de imágenes dadas, en una habilidad improductiva para mezclar figuras sin la interpretación/reflexión que distinguía a las primeras propuestas vanguardistas. El proyecto de arquitectura se produce hoy como las imágenes catóptricas de los teatros en miniatura del siglo XVII, en los que una sola figura situada en el centro del pequeño escenario se reflejaba y multiplicaba en los trozos

de espejos que constituían el fondo; de esta manera se podía escenificar un ejército con un solo soldado, pero cada imagen multiplicada sufría las deformaciones del espejo en el que se reflejaba. Los proyectos reproducen imágenes ya existentes y carentes de argumento, la actividad proyectual, en cambio, debe ser fundamentalmente intelectual y, por tanto, interpretativa, no debiendo ceñirse a una mera habilidad formal. A la lógica y

racionalidad del proceso de transformación y al empleo de los conocimientos hay que añadir la capacidad de fabulación, sin la cual toda acción humana se nos convertirá en rutinaria y reiterativa. Parece importante subrayar estas leyes esenciales y poéticas como base de toda transformación arquitectónica, y adoptar la fabulación como capacidad de creación, de transposición de imágenes e ideas entre mundos distintos.

NOTAS

68

¹ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, pág. 35, Barcelona, 1993.

² *Op. cit.*, 1, pág. 42

³ Un escrito de interés sobre la aportación del artificio de la fábula a la creación, en todas sus expresiones, es el discurso de Camilo José Cela, «Elogio a la fabulación», impartido en la Academia sueca durante la recepción del Premio Nobel de Literatura de 1989.

⁴ Durante el siglo II después de Cristo tiene lugar la denominada arquitectura del emperador Adriano, de la que destaca el Panteón de Agripa como paradigma de la obra universal (contigua), que halla en el proyecto y en la esencialidad matemática de las formas geométricas la permanencia histórica.

⁵ En «Nota Preliminar» a la decimocuarta edición de *Las Metamorfosis*, Madrid, 1993.

⁶ Desde el siglo XVI no se produce traducción de interés de la obra de Publio Ovidio hasta 1805 con *Las Metamorfosis o Transformaciones* de F. Grimell y posteriormente en 1886 la versión de Luis Navarro y Calvo. En 1913 Franz Kafka escribe *La Metamorfosis*, cuento breve que traslada la fabulación metamórfica a la época contemporánea.

⁷ Franz Kafka, *La Metamorfosis y otros relatos*, pág. 133, Madrid, 1993.

⁸ Publio Ovidio Nasón, *Las Metamorfosis*, libro primero, pág. 22, Madrid, 1993.

⁹ *Op. cit.*, nota n.º 8, libro primero, pág. 26.

¹⁰ La existencia de un único elemento del que procedían todos los cuerpos fue durante un prolongado período histórico una creencia generalizada, que argumentaba la búsqueda insistente de los alquimistas. En la obra de Honoré de Balzac *La búsqueda del Absoluto* (Barcelona, 1989) se cuenta la apasionada entrega científica que provocaba esta hipótesis de las ciencias químicas.

¹¹ *Op. cit.*, n.º 8, libro primero, pág. 33

¹² *Op. cit.*, n.º 8, libro tercero, pág. 55

¹³ *Op. cit.*, n.º 8, libro sexto, pág. 105.

¹⁴ *Op. cit.*, n.º 8, libro cuarto, pág. 79.



Piranesi. «Prisión con escalinata flanqueada por troleos militares.»

PROYECTO-RUINA: UTOPIA-ANTIUTOPIA

Luis Fores

El proyecto no sólo implica el orden y la previsión del futuro sino que también se implica en la lectura de la ruina como lugar de la memoria del pasado. En el proyecto de la ciudad subyace la tensión entre la presencia de lo arbitrario y la utopía, tensión que desenmascara Piranesi en sus dibujos de las Carceri como premonición de la realidad caótica y dislocada de la megalópolis contemporánea.

«Este es el mundo, amigo, agonía, agonía,
los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada».

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

70

Aun antes de erigirse en mundo objetivo y espacio racionalizado y conquistado en la estructuración de la materia, el *proyecto* es ya rastro en el tiempo, memoria recreable para futuros. Existe de la ciudad una lectura interior, subjetiva, conceptual y real a la vez, inteligible en los *proyectos*, tanto los meramente imaginados como los consumados en la materialidad del mundo socio-político. Lugar proteico de civilización, la ciudad es ese universo simbólico que contiene como escenográfica totalidad real la experiencia colectiva e individual que ya parecen soñar los *proyectos*. Una biografía de todo lo existente humano viene inscrita en su vientre, incubada para ser vivida. El *proyecto* abre las condiciones para el acontecimiento de la vida en futuro. Campo de toda posibilidad, el *proyecto* diseña las formas y el juego de las relaciones y las instituciones en las que los poderes sagrados y profanos serán ejercidos y obedecidos modelando la existencia en dialécticas configuraciones sociales de prodigiosa riqueza.

En las ciudades, los complejos constructivos, los edificios, los espacios de la comunicación, del trabajo, del saber, del poder despliegan, aun en su condición de *ruina*, un idioma comprensible capaz de hacernos hablar y sentir en el ritmo y en el sentido de *otro* tiempo. La urbe es, así, la híbrida simbiosis memorial de espacios pensados en la cual los signos conceptuales del *proyecto* se harán sensibles, en la cual el espíritu de una época y una cultura crearán inédita realidad *historizada*. Es la narración de un «nosotros» escrita con la tinta del espacio y la materia. El *pathos* colectivo de un

devenir dialéctico, doblegado y a la vez imprevisible, que nos acerca el pasado instalándolo en nuestro presente para hacerlo *habitable* reconstruyéndonos como identidad. Una frágil identidad que nos redime, sin embargo, débilmente de la humana irreductible condición de *nomadismo*¹.

En las ciudades anidan, adormecidas por la temporalidad-eje de la cultura, las semillas de las que brotará nuestro presente *estar en el mundo*, pero también los convulsos latidos de la *tragedia* que nos constituye. La *tragedia* que nace de nuestra incapacidad milenaria para armonizar el esfuerzo del trabajo y la esperanza, la justicia y la dominación, la desdicha de un existir anclados a una temporalidad secuencial y la plenitud de un grado cero del sufrir que en ímpetu por consumarse niega aquella temporalidad.

Hubo instantes –la polis del Quattrocento– en los que tal vez como nunca fueron equilibrados esos polos ineludibles. Instantes privilegiados para la desgarrada conciencia de Occidente. Una promesa vivida de ciudad ideada para ser *proyecto* universal de convivencia; cristalización ejemplar de un sentido –no sólo moral– en el *habitar* este mundo. En esa conciencia histórica pudo verse revelado no sólo el rostro de la *tragedia*², sino la posibilidad real de su superación. Esta ideada *polis* renacentista no sólo logró canalizar desbordamientos de un traumático existir pasado sino que late como referencia aún al *lugar* de lo habitable y al valor de lo humano en el sentir contemporáneo y en el paisaje devastado de nuestras megalópolis. Aquel instante de lucidez arquitectónica supuso también, sin embargo, el preludio en la larga representación de otra más fantasmal experiencia que en lo que sigue abordaremos, y que muy pocos como Piranesi han sabido tan hondamente desvelar.

Herederos hoy de tanta herencia derrochada, la planetaria magalópolis nos escenifica ante la ya empobrecida mirada el paisaje exterior de nuestro drama interior, la claridad metafísica y alucinógena de unos muros de vidrio a cuyo incierto destino prometeicamente se nos encadena; los *escombros* humanos que entre el caos y el orden, arrojados por el acero y el asfalto, testifican el esplendor de un ciego poder tecno-científico que parece *cultivarnos* en la destrucción. La megalópolis es, pues, ese *almagesto* en el que con pérdida y sangre escribe la historia una conciencia desgarrada que desde aquel Quattrocento ha venido hallando ya sólo alguna fascinación a la sombra de un homicida existir como *segunda Naturaleza*. Pocos como Piranesi han sabido ver y objetivar en formas plásticas, *proyectadas*, esa *tensión*³ que nos ha conformado como cultura y ha dado realidad a la compulsión simbólica y material de nuestras ciudades en el espacio y en el tiempo.

Pocos como él han sabido dar luz al proceso histórico de esa conciencia europea desesperada por *habitar* el mundo erigiendo, a la vez, su polis como *tensión* entre el ser de las cosas y el deber ser, entre la carnalidad laberíntica y caótica de lo *terrestre* y el puro orden cristalino e ideal de lo *celeste*, entre la descarnada realidad de la dominación y la promesa de justicia y felicidad,

entre la producción objetiva e instrumentalizadora y el deseo subjetivo y creador, entre la esperanza en lo atemporal de los individuos y su encadenamiento a lo real.

La megalópolis como negación de todo proyectar

Lo específico de un verdadero laberinto es la desorientación absoluta del que penetra en su seno así como la experiencia de la imposibilidad de salida para quien ha sido atrapado en sus redes. Bajo esta óptica, para un gran especialista en laberintos tan influido por Piranesi como fue Borges, un laberinto proyectado bajo leyes precisas de estructuración racional en el que pese a su mayor o menor complejidad la entrada y la salida aparecen definidas no cabe llamarlo «laberinto». «No es preciso —explicaba en *El Aleph*, 1952— erigir un laberinto cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es el mejor laberinto».

Las megalópolis contemporáneas, aglomeradas por un magma de adiciones a través de los siglos, instauran en los individuos el territorio mental y material del más complejo de los laberintos erigidos por el hombre siguiendo, no la ley de un *logos* que urbaniza en retícula el mundo, la ley de un consciente esquema proyectado, unívoco, homogéneo, utópico, sino la pulsación de un amorfo sistema en crecimiento irrefrenable donde las extensiones de lo irracional en espacios y memoria han alcanzado metástasis aceleradas. El laberinto de la megalópolis es la más precisa analogía humana del laberinto del mundo. En su ya omnipresencia viva y reproductiva se consuma la negación más radical de todo *proyectar*. En ella las memorias yuxtaponen azarosamente sus fragmentos en un devenir temático que se agiganta en generaciones y destrucciones y que distorsiona el sentido multiplicándolo hasta disolverlo.

72

Los laberintos germinales de la republicana Roma que Piranesi entrevería desde el contexto de la *polis* dieciochesca contienen en estado básico los elementos arquitectónicos que él desorbitará en los espacios herméticos de sus «cárceles»: tortuosos callejones, pasadizos ciegos, puertas que abren al vacío, escalinatas que ascienden en fatigosas perspectivas hasta un invisible cielo intuido o descienden inverosímilmente para ir apagándose hacia recintos sin salida. Allí los espacios del poder y de la convivencia permiten menos la orientación y la comunicación que la pérdida y la desesperación. Ese es el *antilugar* construido que en numerosas ocasiones inspirará a un Borges fascinado por el caos de agregaciones claustrofóbicas que las abstracciones de las *Carceri* multiplican⁴. El laberinto *polis* se ha hecho universo en Piranesi (y en Borges). La ciudad, artefacto y *segunda Naturaleza*, como réplica creada por el hombre, invalida la Naturaleza creada por los dioses. Ciudad y mundo se suplantán como creaciones en el acto definitorio que nombra lo divino. «Medité —escribe Borges— en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito [...] de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo a los astros»⁵.

La ciudad diseñada para la defensa no es en Borges la ciudad acumulada para la confusión. Esta se vive como ciudad-relato de la propia naturaleza usurpada. Una de las más hermosas y precisas descripciones de la suplantación ciudad-mundo elaboradas por este narrador la constituye el breve cuento «Los dos reyes y los laberintos» (*El Aleph*, 1952). Al concebido por un rey de Babilonia (la ciudad), donde «[...] ni los más prudentes se atreverán a entrar y los que entraban se perdían [...]», contraponen el conocido por un rey árabe (el desierto), donde «[...] no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veten el paso [...]». Ninguna construcción reconocible en el natural laberinto del desierto, ninguna estructura *habitabile* en el racionalizado laberinto del mundo. El rizoma de lo real que nuestra mente debe articular rastreándolo está hecho ahí sólo de tiempo y de espacio. Nadie una vez dentro puede salir. Atrapados en su infinitud, los ingrátidos individuos de la ciudad-mundo, los desgajados seres de la comunidad más atomizada, los habitantes solos de la megalópolis-desierto, adhieren a sus azarosas conexiones milenarias la desesperanza de una aciaga conciencia de la que afloran y flotan sobre la realidad fragmentos de memoria unidos a fragmentos de memoria en la complejidad de un desorden de dimensiones cosmológicas, en la complejidad de un urdido laberinto inextricable y siempre aún por ordenar⁶.

Las ruinas de la urbe-prisión piranesiana

Para nuestro propósito de dilucidar someramente en estas breves páginas algunas de las interesantes vinculaciones, no sólo estéticas sino simbólicas y socio-políticas, que subyacen a la concepción *proyectada* de la ciudad por parte de Piranesi —en sus célebres grabados—, y la apoteosis de totalidad laberíntica que presenciamos en nuestras megalópolis, extraemos de *El Aleph* borgiano otra fértil imagen metafórica: Se trata de la Ciudad de los Inmortales descrita en su relato «El inmortal».

73

Un tribuno romano viaja a la búsqueda del río que proporciona la inmortalidad a los que en él se sumergen. En una de sus orillas se alza inquietante la Ciudad de los Inmortales. «Al pie de la montaña —narra— se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía [...] la Ciudad de los Inmortales». La inquietud durante la contemplación se mezclará con la fascinación ante las descomunales estructuras de sus edificios hacinados y el temor claustrofóbico a perderse en los intrincados rizomas de sus calles. Complejidad fragmentada y aglutinada, estructuras heterogéneas de objetos, pilastras o perspectivas que se alzan hasta lo inaccesible. La disarmonía en la ciudad-mosaico ha desterrado el orden de los *lugares* clásicos. La medida del hombre ha sido rebasada infinitamente en esas arquitecturas que violentan toda finita claridad *clásica*. Tal es, de modo preciso, la similar experiencia que nos asiste en la exploración de las ciudades carcelarias imaginadas por Piranesi: moles de oníricos espacios superpuestos que atrapan la mirada y la desplazan perdiéndola hacia el extremo abrupto de todas las dimensiones.

Piranesi y Borges suplantán su representación-relato. La narración diferida, interminable, corre paralela a las sucesivas perspectivas que multiplican en la mente –siempre hacia un más allá– los espacios rastreados por la mirada. En ambos la ciudad-laberinto viene instalada en la mente. Las escalinatas, bóvedas, salas que atraviesan hacia nosotros el primer plano consuman la claustrofóbica fatiga del laberinto al vernos emplazados en su interior. El observador cae en la cuenta entonces de ser sólo un centro fugaz afectado por perspectivas innumerables que lo inmovilizan ahogándolo; y aún más cada uno de los grabados de la conocida serie piranesiana nos ubica –al reconocerlo– en la perpleja conciencia de haber sido encerrados dentro de una sola cárcel *total*, dentro de una sola urbe-prisión, dentro de un solo universo-laberinto. «Cautelosamente al principio –continúa el tribuno de Borges–, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio [...]. “Este palacio es fábrica de los dioses”, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: “Los dioses que lo edificaron han muerto”. Noté sus peculiaridades y dije: “Los dioses que lo edificaron estaban locos”. [...] La arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte en la tiniebla superior de las cúpulas [...]. Durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo saber si tal o cual rasgo es una transcripción literal de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches». Tan amalgamados elementos meramente yuxtapuestos engendran la experiencia de un aturdimiento óptico e intelectual ante arquitecturas de «pesadilla» erigidas en desorden incontrolable, en crecimiento suicida.

La plenitud radical de este lenguaje arquitectónico piranesiano híbrido y desgonzado que, con lucidez tan asombrosa dos siglos y medio antes, define con fidelidad los complejos de nuestras megalópolis, la constituye el *Campo Marzio dell'Antica Roma*⁷. Prototipo de proyecto para una precedente megalópolis imaginada, pero no por ello menos real que las nuestras en su vacío ensamblaje lingüístico, vemos en esa excepcional obra acumularse estructuras donde las leyes de la más mínima composición, armonizada a la Naturaleza, han sido desterradas. El orden es aparente, reconocible sólo en los elementos individuales disociados de la totalidad. La impresión de caos la facilita una red heterogénea de reproducción inabarcable que excede el espacio de la representación y alcanza al mundo sobrecogiéndonos en su metástasis irracional. Como en la megalópolis contemporánea, la visión unitaria y centralizada de la totalidad se ha disipado ya en la Roma del *Campo Marzio*. Los atomizados tiempos de la megalópolis son *narrativos*. Sólo puede ser, pues, leída, aprehendida en su complejidad caótica, viajando con la mirada por la heterotopía de sus imágenes.

El viajero de la megalópolis piranesiana debe completar esas formas sólo precariamente insinuadas, debe reconstruir en su subjetividad encadenada lo desarticulado del mundo si pretende dotar de coherencia y sentido a lo que le afecta. Como en la megalópolis, la impe-

rial urbe romana de Piranesi –artefacto puro y *segunda Naturaleza*– ha colonizado el mundo, ha disuelto toda posible armonía con el tiempo del cuerpo y el espacio de lo diferente. Como la del mundo megalopolítico, la escala de la ciudad-laberinto piranesiana engulle a sus perdidos, desposeídos o encadenados habitantes y dilata sus medidas hasta la distancia de la angustia. El viajero de esa megalópolis piranesiana debe unir a la impresión de perplejidad y de absurdo, como le acontece al desorientado tribuno borgiano de la Ciudad de los Inmortales, «la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo completamente insensato». Una ciudad «fabricada por dioses» que asimismo «estaban locos» al erigir un universo de aglomerados constructivos donde el significado simbólico y referencial a lo humano ha sido confundido o disgregado hasta la destrucción. Una urbe a la que sólo cabe narrar desde la desmembración de un lenguaje también especularmente irreferencial y dislocado, y cuya «mera existencia y perduración –concluye el tribuno–, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros».

Dominio de la antiutopía

En la poética arquitectónica de Piranesi la urbe-laberinto es también la ciudad de la decrepitud y de la muerte a la cual con tanta penetración alude en sus descripciones de los grabados Thomas De Quincey⁸. La utópica o metafísica ciudad luminosa y la cotidiana ciudad catacumbica conviven interactuando confusas en la mente alucinada de De Quincey bajo una esencial contradicción irresoluble. La cotidiana ciudad de la decrepitud y de la muerte es esa urbe sin límites que consuma para Occidente la tragedia.

75

En su lúcida visión de la *utopía negativa* que concibe la memorial monumentalidad de un heroico pasado fenecido, Piranesi desmiente a su «ilustrado» tiempo y expone a la luz la tortuosa interioridad de ese siglo. No muestra el *topos* de la emancipación y de la plenitud futura para el juego socio-político de aquel naciente sujeto moderno sino los espacios ya clausurados de su memoria y de su ruina. Los descoyuntados órdenes arquitectónicos de este artista interrogan a través del pasado a su contemporáneo presente socio-político y, sobre todo, a nuestro futuro megalopolítico. Inaugurarían una *óptica* que ha venido atesorándose y recreándose a lo largo de toda la vanguardia posterior de la más auténtica modernidad, desde las lejanas escenografías oníricas de Blechen y Schinkel para los dramas del *Sturm und Drang*, pasando por George Dance, Ledoux, Boullé o Coleridge, De Musset, Kafka..., hasta el expresionismo, el surrealismo, Huxley... o el propio Borges, ya mencionado, entre otros.

Desde los primeros grabados se incubaba un inédito carácter *transgresor* en su representación de la monumentalidad ruinoso y un lenguaje plástico nutrido por el *exceso* y la *desmesura*. Una inédita perversión de la mirada que lleva al escindido sujeto moderno –Piranesi– a exponerse al futuro abismal de una tierra baldía, inhabitable ya para todo fáustico sueño, y más medular aún que aque-

lla otra tierra «prometida» que impusiera un día a Occidente la cartesiana frontera de la Razón.

El de Piranesi es, pues, un discurso arquitectónico que opta por la deliberada vulneración de los racionalizadores postulados urbanos del Proyecto Moderno de la Ilustración. Un Proyecto, para Piranesi, comulgante con la libertad, pero no con aquella que propicia al habitante de la *polis* moderna una íntima y emancipadora escritura del mundo, sino con la espectral y fatídica «libertad» bajo la cual el mercado del creciente capitalismo unido a la técnica propaga hasta la opresión el contexto institucional y legitimador de la vieja dominación.

La experiencia arquitectónica piranesiana, desenmascarando ese Proyecto, choca contra la aparente apertura a una nueva dimensión socio-política y opera denunciando la demagogia legitimadora del poder que, bajo los signos del nuevo «contrato» rousseauiano, oculta a la «sociedad civil» no sólo un mayor control de ésta sino la avanzada estructuración institucional como el más sutil y eficaz método de represión. En este sentido, los usurpados derechos emancipatorios del individuo vienen elocuentemente plasmados en la degradación moral y física de las miserables figuras⁹. Los «prisioneros» del Goya más *negro* son los torturados de esos laberintos urbanos. Son los atónitos e impotentes ojos que no alcanzan a entender el gigantesco engranaje que les subsume. Son las «piezas» desechables en el esplendor del universo-máquina del XVIII¹⁰.

76

Ascendentes y descendentes, subterráneas y sin finalidad, interminables escalinatas arrojan, así, al nivel de *submundo* a los condenados sujetos de una urbe donde marañas de direcciones hacia ningún lugar confluyen en el propio observador para negar lo ilusorio de unos postulados metanarrativos con los que el siglo «ilustrado» quiso sepultar la zozobra de las abundantes ruinas de la Cultura acumuladas desde la platónica aspiración de la *polis* republicana. Con Piranesi, la *segunda Naturaleza* –no sólo en los ilimitados espacios arquitectónicos, no sólo en los abandonados objetos innumerables sino también en los enajenados sujetos– ha desterrado para siempre a la *primera*. Lo «natural» ya es ahí el poder inaccesible de un Estado *leviatánico* y la sumisión alienada del hendido individuo a sus estructuras¹¹.

Esta ruptura irreversible entre Naturaleza y Cultura soterra asimismo toda futura posibilidad de orden. El indefectible desorden hegemónico disuelve históricamente el orden cósmico de un *logos* político para el cual, ya en la megalópolis piranesiana, no habrá lugar. Tanto las *Carceri* como el *Campo Marzio* constatan, en este sentido, no sólo la radical segregación sino la suplantación entre Naturaleza y *logos*. Este es en el sujeto moderno el fenómeno de su tragedia interior: la experiencia de un vivir social e íntimo descifrado como *maldito*. Tal es el germen de la *negatividad* utópica que atraviesa el proceso dialéctico de las vanguardias vivido como consciente desde la crítica a la angustiada presencia de la arbitrariedad universal.

Piranesi confirma cómo esa presencia de lo arbitrario maldito, ya desde la segunda mitad del XVIII, sólo se hará visible estallando como irracional. Cómo la Razón dogmática –reguladora ideal desde

la utópica *polis* platónica— es sólo un signo irreferencial en el inabarcable espacio objetivo conquistado por la irracionalidad. Cómo, en la experiencia interior del desazonado sujeto moderno —que revive memorialmente la Historia de la dominación en tanto que tortuoso laberinto sin salidas—, la dinámica de la contradicción aparece como la más abrumadora de las realidades.

Prefigurando el espacio de nuestra megalópolis, aquellas arquitecturas carcelarias disociarían ya sus fondos, evaporarían ya la referencia simbólica, formalizarían el signo disuelto ya de todo posible significado, «purificado» ya de todo posible «valor». Avanzando las ulteriores dimensiones de la utopía —aun en su *negatividad*— emergería con Piranesi el *proyecto* en su específico y autónomo valor ideológico, emergería la *invenzione*, materializada a través del grabado, divulgando así la forma sensible de la utopía, trasvasándola desde la imaginación al ámbito del plano, un ámbito intemporal, pero eficaz para proyectar en proceso de futuro la solución a las dramáticas tensiones del presente, un ámbito que, en parte, dibujaría el hacer y el pensar de los dos siguientes siglos.

NOTAS

¹ Unas palabras de William J. R. Curtius referidas a la aparición y desarrollo del lenguaje arquitectónico del siglo xx suponen una muestra de esa búsqueda de identidad de la cultura a fin de articular el devenir histórico del hombre. «La creación de la arquitectura «moderna» —escribe— constituyó un acontecimiento fundamental. Períodos con la intensidad creativa de los años 20 son bastante raros en la historia. Se deben a excepcionales coincidencias de talento, patronazgo y suerte, y a fases de transición cultural en las que luchan por manifestarse nuevas visiones del mundo». Cf. W. J. R. Curtius, *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, Hermann Blume, 1986, pág. 386.

² Una *tragedia* en la cual, como algunos autores sostienen, «la máquina, como expresión simbólica y a veces incluso emblemática de un orden racional, fue elevada a principio total de la nueva cultura». C. E. Subirats, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 164.

³ «En Piranesi —afirma Aldous Huxley al respecto— todas las planchas de la serie son conscientes variaciones de un único símbolo que se dirige a la realidad existente en las profundidades física y metafísica del alma humana, a la *acedia* y a la confusión, a la pesadilla y al *angst*, a la incomprensión y al pánico [...]». Cf. A. Huxley, *Prisiones with the «Carceri» Etchings by G. B. Piranesi*, Londres, Trianon Press, pág. 21.

⁴ En este sentido, y como sostiene May Sekler, el observador de los grabados para hallar una coherencia en las estructuras representadas debe elaborar una reconstrucción conceptual de las agregaciones. «En la descripción de la prisión —señala— un estímulo más eficaz que las alusiones al aspecto diabólico es la sustitución e incluso la destrucción de lo que el observador se ve obligado a creer y suponer [...] Lo que a primera vista parece coherente se desintegra en un examen más a fondo». Cf. P. May Sekler, «G. B. Piranesi's Carceri: *Etchings and related Drawings*», en *The Art Quarterly*, vol. XXV, n.º 4, 1962, pág. 335.

⁵ Cf. J. L. Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1956, pág. 107.

⁶ «El pensamiento —continúa Sekler al respecto— se ve vencido con su intento de reacionalizar lo irracional. El elemento importante, por consiguiente, no es la percepción del conjunto sino la percepción de los límites particulares que inducen a buscar un orden que no está presente». Cf. *ibid.*, págs. 335 ss.

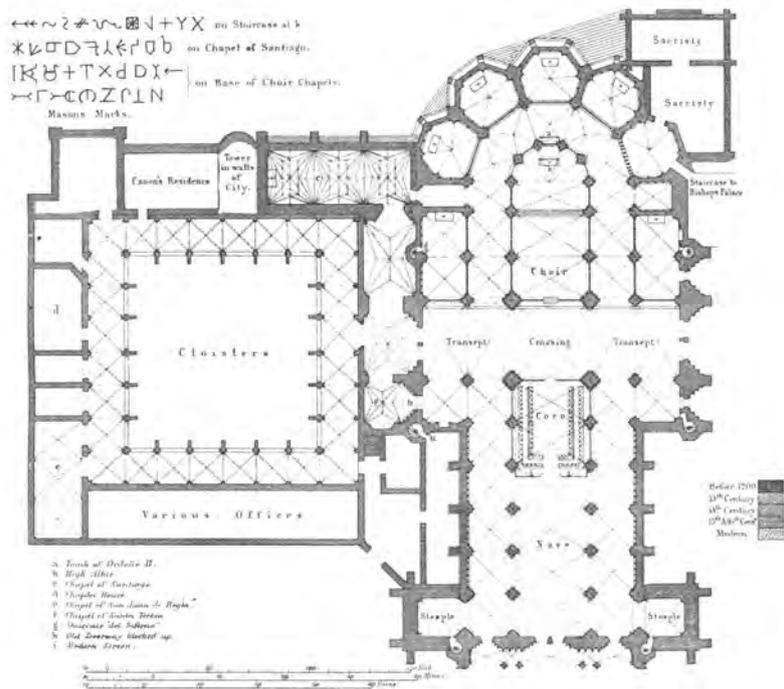
⁷ El propio A. Huxley habla, al respecto, de la urbe laberinto de este arquitecto como una experiencia sobre todo *mental* y que afecta al desesperanzado sujeto moderno; un sujeto cuya conciencia, en el proceso de evolución histórica de la Cultura, se ha transformado en una cárcel, en paralelo a la cárcel del mundo, «con muros hechos de pesadilla e incomprensión, con cadenas de ansiedad, cuyo tormento es la consecuencia de un delito tan personal como genérico. Oxford Street y el camino en el que De Quincey tuvo la visión de su repentina muerte fueron prisiones de este tipo. Así era el lujurioso infierno descrito por Beckford en [Vathek]». Así fueron los castillos, las audiencias, las colonias penitenciarias habitadas por los personajes de las novelas de Kafka (...). Cf. *ibid.*, pág. 16.

⁸ Los textos de este autor sobre Piranesi influirían de modo decisivo en las descripciones borgianas del cuento «El inmortal» antes citado. De Quincey en sus *Confesiones* de 1821 relata, fascinado bajo los efectos del opio, al propio Piranesi dramáticamente perdido en el interior de sus cárceles: «[...] en el suelo estaban diseminadas toda suerte de máquinas, cables, poleas, ruedas, palancas, catapultas, etc.; ayudándose a trepar sobre este escenario estaba el propio Piranesi; seguid al edificio un poco más hacia arriba y veréis que se llega a un precipicio escarpado, sin balastrada alguna; y sin embargo, ningún medio hay para volver atrás sin precipitarse al vacío [...]. Levantad los ojos y veréis aún más arriba una segunda huida y Piranesi que al borde del abismo permanece todavía. Levantad otra vez los ojos y de nuevo Piranesi sobre el más elevado escenario; y una y otra vez así hasta perderlo en las tenebrosas bóvedas superiores de las salas [...]». Cita tomada de Alfred de Musset: «L'Anglais, mangeur d'opium», en *Oeuvres complètes en prose*, París, Gallimard, 1966, págs. 71-72.

⁹ Respecto al contraste entre la «antigua magnificencia» de las arquitecturas y la fragilidad de las figuras así como el rechazo de Piranesi a una idealización clásica winckelmanniana de la humanidad, véase Kurt Cassiner, «Piranesi disegnatore di figure», en *Roma*, vol. II, 1924, págs. 180 y 181.

¹⁰ Alguna interpretación de la serie carcelaria de Piranesi sostiene que éstas serían el admirado homenaje a la concepción newtoniana del *espacio absoluto*. Un espacio autónomo, separado de los cuerpos e indefinidos y donde dichos cuerpos gravitan en azarosas relaciones que siguen órdenes desconocidos. Cf. A. Cuomo, «G. B. Piranesi e l'archeologia per frantumi come scienza della città», en VV.AA., *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, ed. A. Caracciolo, Bologna, 1975, págs. 108-110.

¹¹ Cf. sobre la cuestión José López-Rey, «Las Cárceles de Piranesi, los Prisioneros de Goya», en *Scritti di Storia dell'Arte*, vol. II, Roma, 1956, pp. 111-116.



George Edmund Street, Catedral de León.



FORO ABIERTO

EL LIBRO MATARA EL EDIFICIO

Víctor Hugo

La arquitectura como obra de unidad de todas las inteligencias decae tras el surgir de la divulgación mediatizada de todo tipo de pensamiento poniéndose al servicio de la divulgación de las ideas impresas.

79

Que nuestros lectores nos perdonen si nos detenemos un momento para analizar el sentido que se ocultaba tras aquellas palabras enigmáticas dichas un poco antes por el archidiácono: *Esto matará a aquello. El libro matará al edificio.*

Creemos que este pensamiento tenía dos sentidos; era primeramente el pensamiento de un cura; el espanto de un cura ante una circunstancia nueva cual era la imprenta. Era el miedo y el deslumbramiento del hombre del santuario ante la prensa luminosa de Gutenberg; era el púlpito y el manuscrito; la palabra hablada escrita, alarmadas ante la prensa impresa; algo así como el estupor de un pajarillo contemplando al ángel de la Legión desplegando sus seis millones de alas. Era como la voz del profeta que oye susurrar y afanarse a la humanidad ya emancipada, que lee en el futuro y ve cómo la inteligencia socava la fe y cómo las opiniones van acabando con las creencias, cómo el mundo zarandea a Roma. Pronóstico del filósofo que ve cómo el pensamiento humano, volatilizado por la imprenta, se va evaporando del frasco teocrático. Terror del soldado que al ver el ariete de bronce dice que su fortaleza será fatalmente abatida. Aquello significa que un poder iba a suceder a otro poder; quería, en fin, significar: la imprenta hará sucumbir a la Iglesia.

Pero bajo este pensamiento, el primero y más elemental sin duda, creemos que había otro más avanzado; un corolario del primero, más difícil de deducir y más fácil de contradecir; una visión

filosófica no sólo para el cura, sino para el sabio y para el artista. Era el presentimiento de que el pensamiento humano, al cambiar de forma, cambiaría también en la expresión, que las ideas capitales de cada generación no iban a tratarse ya del mismo modo ni a escribirse de la misma manera; que el libro de piedra, tan duro y perdurable, iba a ceder la plaza al libro de papel, más sólido y más perdurable aún. Bajo este aspecto la vaga fórmula del archidiácono encerraba un segundo sentido: significaba que un arte iba a destronar a otro arte. Quería decir: la imprenta matará a la arquitectura.

En efecto, desde el origen de las cosas hasta el siglo xv de la era cristiana inclusive, la arquitectura ha sido el gran libro de la humanidad, la expresión principal del hombre en sus diferentes estadios del desarrollo, sea éste bajo la forma de la fuerza o de la inteligencia.

Cuando la memoria de las primeras razas se sintió demasiado llena de cosas, cuando el bagaje de recuerdos del género humano se hizo tan pesado y confuso que la palabra, desnuda y volátil, corría el riesgo de perderse en el camino, fueron transcritos en el suelo, de la forma más visible, más duradera y más natural a la vez. Se selló cada tradición bajo un monumento.

Los primeros monumentos fueron simples trozos de roca, que *el hierro no había tocado*, dice Moisés. La arquitectura comenzó como toda escritura; primero fue alfabeto. Se plantaba una piedra en el suelo y era una letra y cada letra era un jeroglífico y sobre cada jeroglífico descansaba un grupo de ideas, igual que hace el capitel sobre la columna; fue así como actuaron las primeras razas en todas partes, en todo instante y en toda la superficie de la tierra. Así encontramos la *piedra erguida* de los celtas, en la Siberia asiática y en las pampas americanas.

80

Más adelante se hicieron palabras y colocando una piedra sobre otra se fueron acoplando las sílabas y el verbo intentó algunas combinaciones. Palabras son el dolmen y el crómlech de los celtas y los túmulos etruscos y el galgal¹ hebreo. Algunas de estas palabras, el túmulo básicamente, representan nombres propios, pero a veces, cuando se disponía de muchas piedras y de una gran extensión de terreno, se escribía una frase completa, y así tenemos el acumulamiento enorme en Carnac, que sería ya toda una fórmula completa.

Finalmente, se hicieron los libros. Las tradiciones habían engendrado símbolos bajo los cuales desaparecían como los troncos de los árboles bajo su propio follaje y esos símbolos en los que creía la humanidad iban creciendo, multiplicándose, cruzándose y haciéndose cada vez más complicados. Los primitivos monumentos no eran suficientes para contenerlos y eran desbordados por todas partes, aunque aquellos monumentos expresaran apenas una tradición ruda como ellos mismos, sencilla, desnuda y a ras de suelo. El símbolo necesitaba expandirse en el edificio y así la arquitectura se desarrolló a la par que el pensamiento humano. Se convirtió en un gigante de mil patas y mil cabezas y fijó, bajo una forma eterna, visible y palpable, todo aquel simbolismo etéreo. Mientras que Dédalo, que es la fuerza, medía, mientras Orfeo, que es la inte-

ligencia, cantaba, el pilar, que es una letra, el arco, que es una sílaba, la pirámide, que es una palabra, puestos todos a la vez en movimiento por una ley geométrica y por una ley poética, se agrupaban, se combinaban, se amalgamaban, bajaban, subían, se yuxtaponían sobre el suelo, se escalonaban en el cielo hasta escribir, al dictado de la idea general de una época, aquellos libros maravillosos que eran los maravillosos edificios de la pagoda de Eklinga, el Ramseidón de Egipto², o el templo de Salomón.

Ahora bien, la idea madre, el verbo, no se hallaba tan sólo en el fondo de todos aquellos edificios sino también en la forma. El templo de Salomón, por ejemplo, no era únicamente la encuadernación del libro sagrado, era él mismo el libro sagrado. En cada uno de sus recintos concéntricos, los sacerdotes podían leer el verbo traducido y manifestado a los ojos y así podían seguir sus transformaciones de santuario en santuario hasta encerrarle en su último tabernáculo, bajo su forma más concreta que aún seguía siendo arquitectónica: el arca. Y así el verbo estaba encerrado en el edificio, pero su imagen estaba en su envoltura como un rostro humano está sobre el sarcófago de una momia.

El pensamiento, la idea que ellos representaban se manifestaba no sólo en la forma de los edificios sino en el emplazamiento que escogían para erigirlos. Según que el símbolo que quisieran expresar fuera ligero o grave, Grecia coronaba sus montañas con un templo armonioso a la vista, la India excavaba las suyas para cincelar en ellas esas deformes pagodas subterráneas, sustentadas por gigantescas hileras de elefantes de granito.

Así, durante los seis mil primeros años de la humanidad, desde la más remota pagoda del Indostán hasta la catedral de Colonia, la arquitectura ha representado a la escritura del género humano. Y eso es tan cierto que no sólo cualquier pensamiento religioso sino cualquier pensamiento humano tiene en este inmenso libro su página y su monumento.

Toda civilización tiene su origen en la teocracia y su fin en la democracia y esta misma ley de libertad, sucesora de la unidad, también aparece escrita en la arquitectura. No nos cansaremos de insistir que no hay que creer que la albañilería solamente tenga poder para edificar templos o para expresar los mitos o los símbolos sacerdotales o para transcribir en jeroglíficos, en páginas de piedra, las tablas misteriosas de la ley; llega un momento en toda sociedad humana en que el simbolismo sacro se gasta y se oblitera bajo el pensamiento libre cuando el hombre se libera del sacerdote o cuando la excrecencia de las filosofías y de los sistemas roe la faz de la religión; si esto fuera así, la arquitectura no sería capaz de reproducir este nuevo estado del espíritu humano, pues sus páginas escritas por el anverso estarían vacías por el reverso y su obra quedaría truncada y el libro resultaría incompleto. Tomemos, por ejemplo, la Edad Media, en la que vemos más claro por estar más cerca de nosotros.

Durante su primer período, mientras la teocracia organiza Europa, mientras que el Vaticano organiza y reúne a su alrededor los elementos de una Roma hecha con la Roma que yace

derrumbada en torno al Capitolio, mientras que el cristianismo va buscando en los escombros de la civilización anterior todas las capas de la sociedad y reconstruye con estas ruinas un nuevo universo jerárquico en el que el sacerdocio es la piedra angular, se oye primero manar de entre aquel caos y luego poco a poco, bajo el soplo del cristianismo, bajo la mano de los bárbaros, se ve surgir de los escombros de las arquitecturas muertas, griega y romana, esta misteriosa arquitectura románica, hermana de las construcciones teocráticas de Egipto y de la India, emblema inalterable del catolicismo puro, inmutable y jeroglífico de la unidad papal. En efecto, todo el pensamiento de entonces está escrito en ese sombrío estilo románico, dominado todo él por un sentimiento de autoridad, de unidad, por un sentimiento impenetrable de absoluto, por todo lo que se resume, en fin, en Gregorio VII. El sacerdote en todas partes; jamás el hombre, la casta siempre, pero nunca el pueblo. Pero llegan las cruzadas, que es un gran movimiento popular, y como todo gran movimiento popular, cualesquiera que sean sus causas y sus fines, desprende siempre de su último precipitado un espíritu de libertad. Van a surgir novedades. He aquí que se abre el período tempestuoso de las *Jacqueries*³ y de las Pragerías y de las Ligas; y la autoridad se tambalea; la unidad se divide. El feudalismo exige repartir con la teocracia, en espera del pueblo que surgirá inevitablemente y que tomará, como siempre, la parte del león. *Quia nominor leo*⁴. Así que el señorío aparece bajo el sacerdocio y más tarde el municipio bajo el señorío; la faz de Europa ha cambiado y también lo ha hecho la faz de la arquitectura; ha pasado la página, igual que ha hecho la civilización, y el nuevo espíritu de la época la encuentra dispuesta a seguir escribiendo bajo sus dictados. De las cruzadas ha vuelto con la ojiva como las naciones con la libertad. Entonces, mientras Roma se va desmembrando, la arquitectura románica muere. El jeroglífico abandona la catedral y se va a blasonar las torres para dar prestigio al feudalismo. La misma catedral, edificio tan dogmático en otros tiempos, invadida ya en lo sucesivo por la burguesía, por el pueblo y por la libertad, se escapa del sacerdote y cae en poder del artista y éste la construye a su gusto. Adiós al misterio, al mito, a la ley. Ahora es la fantasía y el capricho. El sacerdote, con tal de disponer de su basílica y de su altar, no tiene nada que objetar. Los cuatro muros pertenecen al artista. El libro de la arquitectura no pertenece ya al sacerdocio, ni a la religión, ni a Roma, sino a la imaginación, a la poesía, al pueblo. De ahí las numerosas y rápidas transformaciones de esta arquitectura; que con sólo tres siglos asombrosos de vida marcan un contraste con la inmovilidad estancada de la arquitectura románica, que tiene seis o siete. Sin embargo, el arte avanza con pasos de gigante y ahora es el genio y la originalidad populares quienes realizan el trabajo que antes realizaban los obispos. Cada raza escribe, al pasar, en ese libro la línea que corresponde; tacha los viejos jeroglíficos románicos en el frontispicio de las catedrales y apenas si se ve, aquí y allá, asomar el dogma bajo el nuevo símbolo que en él deposita; el ropaje popular apenas si permite adivinar la osamenta religiosa y resultaría sumamente difícil hacerse una idea de las libertades que, incluso para con la Iglesia, se toman los arquitectos. Son los capiteles, ornamentados con monjes y monjas, acoplados vergonzosamente, como en la sala de las chimeneas del Palacio de Justicia de París; es el arca de Noé escul-

pidan *con todas sus letras*, como en el tímpano del gran pórtico de la catedral de Bourges, o es un monje báquico con orejas de burro y con el vaso en la mano riéndose en las narices de toda la comunidad, como en el lavabo de la abadía de Boscherville. Existe en esta época, para el pensamiento escrito en la piedra, un privilegio perfectamente comparable a nuestra actual libertad de prensa; es la libertad de la arquitectura.

Y esta libertad va más allá incluso, pues a veces un pórtico, una fachada o una iglesia entera presenta un sentido simbólico totalmente ajeno al culto o incluso hostil a la Iglesia. Ya desde el siglo XIII con Guillaume de París, o con Nicolás Flamel en el XV, se están escribiendo esta clase de páginas sediciosas. La misma iglesia de Saint-Jacques-de-la-Boucherie es una muestra de esta oposición.

Como entonces sólo en este sentido se permitía la libertad de expresión, no había más posibilidad de manifestarla que con este tipo de libros, llamados edificios. Sin utilizar esta forma de expresión, habría sido quemado en la plaza pública, por mano del verdugo, cualquier manuscrito, si alguien hubiera sido lo bastante imprudente como para correr el riesgo. El pensamiento pórtico de la Iglesia hubiera asistido al suplicio del pensamiento libre. Así, pues, como no se disponía de otro camino que el de la construcción para expresarse, para salir a la luz pública, todo el pensamiento se concentraba en ella y de ahí la inmensa cantidad de catedrales que han cubierto Europa en número tan prodigioso que, aun habiéndolo comprobado, apenas si se le puede dar crédito. Todas las fuerzas materiales y espirituales de la sociedad convergían en el mismo punto: la arquitectura. De esta forma, so pretexto de edificar iglesias a mayor gloria de Dios, el arte se desarrollaba en proporciones grandiosas.

Entonces todo el que nacía poeta se hacía arquitecto. El genio esparcido entre las masas, comprimido por todas partes bajo el feudalismo, como bajo una testudo⁴ de escudos de bronce, no encontrando otras salidas que la arquitectura, se encaminaba hacia ese arte y sus *Iliadas* tomaban forma de catedrales y todas las demás manifestaciones del arte se situaban obedientes bajo la disciplina de la arquitectura. Eran los obreros de aquella magna obra. El arquitecto, el poeta, el maestro, totalizaba en su persona la escultura que cincelaba en las fachadas, la pintura con que iluminaba las vidrieras, la música que animaba sus campanas y que insuflaba en sus órganos. Incluso la pobre poesía propiamente dicha, la que se obstinaba en vegetar en los manuscritos, para ser considerada en algo, estaba obligada a encuadrarse en los edificios bajo la forma de himno o de *prosa*, aunque, bien mirado, era el mismo papel que habían jugado las tragedias de Esquilo en las fiestas sacerdotales de Grecia o el Génesis en el templo de Salomón.

De esta forma, y hasta Gutenberg, la arquitectura es la escritura principal, la escritura universal. La Edad Media ha escrito la última página de este libro granítico, que había tenido su origen en Oriente y que había sido continuado por la antigüedad griega y romana. Por otra parte el fenó-

meno de una arquitectura popular sucediendo a una arquitectura de casta, como hemos visto en la Edad Media, se repite como todo movimiento análogo de la inteligencia humana, en las otras grandes épocas de la historia. Así ocurre, para no evocar aquí más que someramente una ley que exigiría ser desarrollada en varios volúmenes, en el alto Oriente, cuna de los tiempos más primitivos después de la arquitectura hindú; en la arquitectura fenicia, madre opulenta de la arquitectura árabe; en la antigüedad, después de la arquitectura egipcia, de la que el estilo etrusco y los monumentos ciclópeos no son más que una variedad; en la arquitectura griega, de la que el estilo romano no es sino una prolongación recargada de la cúpula cartaginesa; en los tiempos modernos, después de la arquitectura románica; en la arquitectura gótica; y desdoblado estas tres series, encontraremos el mismo símbolo en las tres hermanas mayores, es decir: la arquitectura hindú, la arquitectura egipcia y la arquitectura románica. El símbolo sería la teocracia, la casta, la unidad, el dogma, el mito, Dios, y para las tres hermanas menores, la arquitectura fenicia, griega y gótica, sea cual sea la diversidad de forma inherente a su naturaleza, encontraremos igual sentido, es decir: libertad, pueblo, hombre.

Llámesese brahmán, mago o papa en las construcciones hindúes, egipcias o románicas, se adivina siempre al sacerdote y nada más; sin embargo, todo es diferente en la arquitectura popular; son más ricas y menos sagradas; en la fenicia se adivina al mercader, en la griega al republicano y en la gótica al burgués.

84 Las características generales de toda arquitectura teocrática son la invariabilidad, el horror al progreso, la conservación de la línea tradicional, la consagración de los tipos primitivos, la sumisión continua de todas las formas del hombre y de la naturaleza a los caprichos incomprensibles del símbolo. Son libros tenebrosos que sólo los iniciados saben descifrar. Además cualquier forma, cualquier deformidad incluso, encierra un sentido que la hace inviolable. No pidáis a las construcciones hindúes, egipcias o romanas que reformen su proyecto o mejoren su estatutaria, pues todo perfeccionamiento les parece impiedad. Se diría que en esas arquitecturas la rigidez del dogma se haya extendido a la piedra como una segunda petrificación.

Por el contrario, los caracteres generales propios de las construcciones populares son: variedad, progreso, originalidad, opulencia y cambio continuo. Se encuentran lo suficientemente independizadas de la religión como para pensar en su belleza, para cuidarla, para modificar incessantemente los adornos de estatuas o arabescos; en una palabra, pertenecen al siglo y tienen en consecuencia algo humano que mezclan continuamente con el símbolo divino bajo el que aún se producen. De ahí esos edificios asequibles a cualquier alma, a cualquier inteligencia o a cualquier imaginación, simbólicas todavía, pero fáciles de comprender como la naturaleza misma. Entre la arquitectura teocrática y ésta existe la misma diferencia que entre una lengua sagrada y una lengua vulgar, entre el jeroglífico y el arte, entre Salomón y Fidias.

Si resumimos lo que hemos expuesto hasta aquí muy someramente, pasando por alto mil pruebas y miles de objeciones de detalle, llegamos a esto: la arquitectura ha sido hasta el siglo xv el registro principal de la humanidad; en ese intervalo no ha aparecido en todo el mundo el más mínimo pensamiento, por complicado que haya sido, que no se haya hecho piedra en un edificio; toda idea popular, como toda ley religiosa, ha tenido sus monumentos; en fin, que no ha existido pensamiento importante que no haya sido escrito en piedra. ¿Y por qué? Porque cualquier pensamiento, religioso o filosófico, tiene interés en perpetuarse, porque cualquier idea que haya sido capaz de conmover a una generación quiere arrastrar otras ideas y dejar su huella. Ahora bien, ¿no es muy precaria la inmortalidad de un manuscrito? ¿No es mucho más sólido, duradero y resistente un edificio que la expresión de un libro? Basta la simple antorcha de un turco para destruir la palabra escrita, pero para poder demoler la palabra hecha piedra se precisa de una revolución social, de una revolución terrestre. Los bárbaros han pasado sobre el Coliseo y tal vez el diluvio haya pasado también sobre las pirámides.

En el siglo xv todo cambia.

El pensamiento humano descubre un medio de perpetuarse no sólo más duradero y más resistente que la arquitectura, sino también más fácil y más sencillo. La arquitectura queda destronada. A las letras de piedra de Orfeo van a suceder las letras de plomo de Gutenberg.

El libro va a matar al edificio.

85

La invención de la imprenta es el acontecimiento más grande de la historia; es la madre de todas las revoluciones; es el modo de expresión de la humanidad que se renueva totalmente; es el pensamiento humano que se despoja de una forma para vestirse con otra; es, en una palabra, el definitivo cambio de piel de esta serpiente simbólica que desde Adán representa la inteligencia.

Bajo la forma de imprenta el pensamiento es más imperecedero que nunca; es volátil e indestructible. Se mezcla con el viento. Con la arquitectura se hacía montaña y se apoderaba con gran fuerza de una época y de un lugar; ahora se convierte en bandada de pájaros, se disemina a los cuatro vientos y ocupa al mismo tiempo todos los lugares del espacio y del aire.

Lo repetiremos una vez más. ¿Quién no es capaz de ver que de esta forma el pensamiento es mucho más indeleble? De sólido que era se ha hecho vivaz, pasa de ser duradero a ser inmortal; se puede demoler una masa, pero ¿cómo extirpar la ubicuidad? Ya puede venir un diluvio, que aunque la montaña haya desaparecido bajo las olas los pájaros seguirán volando, pues bastará con que una sola arca flote sobre el cataclismo para que se posen en ella, sobrenaden con ella, asistan con ella al reflujó de las aguas y el nuevo mundo que emerja del caos contemplará, al despertarse, volar sobre él, alado y vivo, el pensamiento del mundo sumergido.

Y cuando se llegue a la conclusión de que este modo de expresión es no sólo el más conservador, sino el más sencillo, el más cómodo, el más práctico para todos; cuando se observe que no arrastra consigo un enorme bagaje y que no necesita pasado instrumental; cuando se compare la enorme dificultad para traducir un pensamiento en piedra, utilizando para ello la asistencia de cuatro o cinco artes y toneladas de oro y montañas de piedra y bosques enteros de andamios y todo un pueblo de obreros; cuando todo esto se compara al pensamiento, que para hacerse libro no necesita más que un poco de papel y de tinta y una pluma, ¿cómo vamos a sorprendernos de que la inteligencia humana haya cambiado la arquitectura por una imprenta? Cortad brusca-mente el lecho primitivo de un río, abrid un canal a un nivel inferior, y veréis cómo el río abandona su cauce.

Igualmente puede observarse cómo a partir del descubrimiento de la imprenta la arquitectura se va desecando poco a poco, se atrofia y se desnuda. Cómo se nota que las aguas bajan, que la savia se retira y que el pensamiento de los tiempos y de los pueblos la abandona. Este enfriamiento es todavía insensible en el siglo xv, pues la prensa es demasiado joven aún y no hace sino retirar a la poderosa arquitectura un excedente de su abundancia de vida.

86 Pero, a partir del siglo xvi, la enfermedad de la arquitectura es visible; ya no es la expresión esencial de la sociedad y se convierte en un miserable arte clásico. De ser gala, europea, indígena, se hace griega y romana; de personal y moderna se hace pseudoantigua. Es a esta decadencia a la que llamamos Renacimiento. Decadencia magnífica a pesar de todo, pues el viejo genio gótico, ese sol que se pone tras la gigantesca prensa de Maguncia, ilumina aún, durante algún tiempo, con sus últimos rayos, todo el amontonamiento híbrido de arcadas latinas y columnatas corintias. A este atardecer es a lo que nosotros llamamos amanecer.

Sin embargo, desde el momento en que la arquitectura ya no es más que un arte como otro cualquiera; en cuanto deja de ser el arte total, el arte soberano, el arte tirano, carece entonces de la fuerza necesaria para retener a las demás artes y éstas se emancipan, rompen el yugo del arquitecto y cada una se va por su lado y salen ganando en este divorcio. El aislamiento lo acrecienta todo. La escultura se hace estatutaria, la imaginería se convierte en pintura y el canon en música. Algo así como un imperio que se desmorona a la muerte de su Alejandro y cuyas provincias se transforman en reinos.

De ahí Rafael, Miguel Angel, Jean Goujon, Palestrina, esos esplendores del deslumbrante siglo xvi.

Al mismo tiempo que las artes, el pensamiento se emancipa por todas partes. Los heresiarcas de la Edad Media habían mellado fuertemente el catolicismo y es en el siglo xvi cuando se rompe la unidad religiosa. Antes de la imprenta, la reforma no hubiera sido más que un cisma, pero la imprenta la convierte en revolución. Suprimid la prensa y la herejía quedará abatida. Fatal o providencial, Gutenberg es el precursor de Lutero.

Sin embargo, cuando el sol de la Edad Media se ha puesto del todo, cuando el genio gótico se ha extinguido para siempre en el horizonte del arte, la arquitectura se va desluciendo, se decolora cada vez más y hasta llega a desaparecer; el libro impreso, ese gusano roedor del edificio, la succiona y la devora. La arquitectura se despoja, se deshoja y adelgaza a ojos vista; se hace mezquina, se empobrece y hasta se anula. Ya no es capaz de expresar nada, ni siquiera el recuerdo del arte de lo que fue en otro tiempo. Reducida a ella misma, abandonada por las demás artes, porque el pensamiento humano la abandona, recurre a artesanos en lugar de a artistas y así el vidrio sustituye a las vidrieras; el picapedrero reemplaza al escultor. Adiós, pues, a toda la savia, a toda originalidad, a la vida y a la inteligencia. Se arrastra como una triste mendiga de taller, de copia en copia. Miguel Angel, que desde el siglo XVI la sentía morir, había tenido una última idea desesperada. Aquel titán del arte había amontonado el Panteón sobre el Partenón y había creado San Pedro de Roma. Gran obra que merecía ser única, última originalidad de la arquitectura, firma de un artista gigantesco al pie de un colosal registro de piedra que se cerraba. Pero muerto Miguel Angel, ¿qué puede hacer esta miserable arquitectura que se sobrevive a sí misma en estado de espectro y de sombra? Toma San Pedro de Roma y lo calca, lo parodia; es una manía lastimosa. Cada siglo tiene su San Pedro de Roma: en el XVII el Val-De-Grâce, en el XVIII, Sainte-Geneviève. Cada país tiene su San Pedro de Roma: Londres tiene el suyo y San Petersburgo también; París tiene dos o tres. Insignificante testamento, último desvarío de un gran arte decrepito que vuelve a su infancia antes de morir.

87

Si el lugar de monumentos característicos como los que acabamos de citar examinamos el aspecto general del arte de los siglos XVI al XVIII, observaremos los mismos fenómenos de decaimiento y de ruindad.

A partir de Francisco II, la forma arquitectural del edificio desaparece cada vez más y deja surgir la forma geométrica, como el esqueleto huesudo de un enfermo raquítico. Las bellas líneas del arte ceden su lugar a las frías e inexorables líneas del geómetra.

Un edificio ya no es tal, sino un poliedro. Y sin embargo la arquitectura se atormenta para ocultar esa desnudez. Así tenemos el frontón griego incrustado en el frontón romano y al revés. Siempre es lo mismo; el Panteón en el Partenón, San Pedro de Roma. Así las casas de ladrillo, enmarcadas en piedra de la época de Enrique IV, o la plaza Royale o la plaza Dauphine. Así son las iglesias en tiempos de Luis XIII, macizas, barrigudas, bajas, encogidas, cargadas con una cúpula como una joroba, o la arquitectura de los tiempos del cardenal Mazarino, el horrible pastiche italiano de las Quatre-Nations. Ahí tenemos aún los palacios de Luis XIV cual largos cuarteles hechos para artesanos, rígidos, glaciales y aburridos, o los de Luix XV con sus adornos de escarolas y todas las verrugas y todos los hongos que desfiguran esa vieja arquitectura caduca, desdentada y presuntuosa. Desde Francisco II hasta Luix XV el mal gusto ha ido creciendo en progresión geométrica. Al arte sólo le queda ya la piel cubriéndole los huesos y agoniza miserablemente.

Pero ¿qué ocurre con la imprenta? Toda esta vida que se escapa de la arquitectura se va concentrando en ella. A medida que la arquitectura va perdiéndose, la imprenta crece y se amplía. El capital de energía que el pensamiento humano gastaba en edificios lo invierte ahora en libros. Por eso en el siglo XVI la imprenta alcanza ya el nivel de la arquitectura que va declinando; lucha con ella y acaba por vencerla. En el XVII, la vemos ya soberana, triunfante, asentada en su victoria para ofrecer al mundo la fiesta de un gran siglo literario. En el XVIII, después de un prolongadísimo descanso en la corte de Luis XIV, coge de nuevo la espada de Lutero, arma con ella a Voltaire y corre tumultuosa al ataque de esta vieja Europa de la que ya ha matado la expresión arquitectural y ya en los estertores del siglo lo ha destruido todo.

Hay que esperar el XIX para comenzar una nueva reconstrucción. Sin embargo, preguntamos ahora: ¿cuál de las dos artes representa en realidad, desde hace tres siglos, al pensamiento humano?, ¿cuál de ellas lo traduce con más fidelidad?, ¿cuál de ellas consigue expresar no sólo sus manías literarias y escolásticas, sino también su enorme, su profundo y universal movimiento?, ¿cuál se superpone constantemente sin rupturas y sin lagunas al género humano que camina cual un monstruo de mil pies?, ¿la arquitectura o la imprenta?

La imprenta. No nos equivoquemos: la arquitectura está muerta, ha muerto definitivamente; muerta por el libro impreso; muerta en fin porque dura menos y es más cara que el libro. Una catedral cuesta capitales ingentes, así que imaginemos qué inversión no sería ahora necesaria para volver a escribir el libro de la arquitectura, para hacer surgir de nuevo millones de edificios, para volver a la época en que la cantidad de monumentos era tal que en boca de un testigo ocular: «Habría podido decirse que el mundo, al desperazarse, se había despojado de sus viejas ropas para cubrirse con un blanco vestido de iglesias». *Erat enim ut si mundus, ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, candidam ecclesiarum vestem indueret* (Glaber Raulphus)⁵.

¡Un libro se hace tan pronto, cuesta tan poco y puede llegar tan lejos! ¡Cómo sorprenderse de que el pensamiento se deslice por esa pendiente! No quiere esto decir que la arquitectura no produzca aún aquí o allá un bello monumento, una obra maestra aislada. Se podrá tener aún, bajo el reino de la imprenta, una columna hecha, supongo, por todo un ejército, con cañones fundidos como se tenía, bajo el reinado de la arquitectura, *Iliadas* y *Romanceros*, *Mahabahratas* y *Nibelungos*, hechos por todo un pueblo con rapsodias amontonadas y fundidas. El gran accidente de un arquitecto de ingenio podrá aparecer en el siglo XX, como el de Dante en el siglo XIII, pero nunca será ya la arquitectura el arte social y colectivo, el arte dominante. El gran poema, el gran edificio, la gran obra de la humanidad no se construirá ya, se imprimirá.

Y aunque en lo sucesivo la arquitectura pueda manifestarse accidentalmente, ya nunca será la dueña; seguirá el dictado de la literatura, a la que antes dictaba ella su ley. Se invertirán las proposiciones respectivas de ambas partes. Es verdad que en tiempos de la arquitectura los

poemas, escasos, se parecían a los monumentos. En la India, Vyasa⁶ es espeso, extraño, impenetrable como una pagoda. En el Oriente egipcio, la poesía tiene, como los edificios, grandeza y serenidad de líneas; en la Grecia antigua, la belleza, el equilibrio, la calma; en la Europa cristiana, la majestad católica, la ingenuidad popular, la rica y lujurante vegetación de una época de renovación. La Biblia se parece a las pirámides, la Ilíada al Partenón, Homero a Fidias. Ya en el siglo XIII Dante es la última iglesia románica y Shakespeare, en el XVI, la última catedral gótica.

Así, para resumir lo dicho hasta aquí de forma necesariamente incompleta y truncada, diremos que el género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: la arquitectura y la imprenta; la biblia de piedra y la biblia de papel. Sin duda alguna, al contemplar las dos biblias, tan hojeadas y consultadas a través de los siglos, nos estará permitido el añorar la majestad visible de la escritura de granito; esos gigantes alfabetos formulados en columnatas, en pilones, en obeliscos; esa especie de montañas humanas que cubren el mundo y el pasado, desde la pirámide hasta el campanario, desde Keops hasta Estrasburgo. Hay que releer el pasado en esas páginas de mármol; hay que admirar y hojear constantemente el libro escrito por la arquitectura, pero no hay que negar la grandeza del edificio que eleva, a su vez, la imprenta.

Este edificio es colosal. No sé qué hacedor de estadísticas ha calculado que colocando uno sobre otro todos los volúmenes salidos de la imprenta, desde Gutenberg, se llenaría el espacio existente entre la Tierra y la Luna. Pero no es de esta clase de grandeza de la que queremos hablar. Sin embargo, cuando se intenta abarcar con el pensamiento una imagen total del conjunto de las producciones desde la imprenta hasta nuestros días, ¿no se nos aparece este conjunto como una inmensa construcción, teniendo por base al mundo entero, en la que la humanidad trabaja sin descanso y cuya monstruosa cabeza se pierde entre las brumas profundas del futuro? Es como el hormigueo de las inteligencias, la colmena a donde todas las imaginaciones, esas abejas doradas, llegan con su miel; es la torre de los mils pisos. Por aquí y por allá se ven desembocar en sus rampas las cavernas tenebrosas de la ciencia que se cruzan en sus entrañas. En todas partes de la superficie el arte hace proliferar ante los ojos sus arabescos, sus rosetones y sus encajes. Allí cada obra individual, por caprichosa y aislada que parezca, tiene su sitio y su resalte. La armonía procede del conjunto. Desde la catedral de Shakespeare hasta la mezquita de Byron, mil campanarios se agrupan y se entremezclan en esta metrópoli del pensamiento universal. En su base se han escrito algunos antiguos títulos de la humanidad que la arquitectura no había registrado. En la entrada, a la izquierda, se ha sellado el viejo bajorrelieve en mármol blanco de Homero; a la derecha, se yerguen las siete cabezas de la Biblia políglota. Más allá se eriza la hidra del Romancero y algunas otras formas híbridas como los Vedas y los Nibelungos. Ocurre además que el prodigioso edificio se mantiene inacabado y la imprenta, esa máquina gigante que bombea sin cesar toda la savia intelectual de la sociedad, vierte incesantemente nuevos materiales para la obra. Todo el género humano está en ese andamiaje y cada inteligencia es uno de

sus obreros. El más humilde coloca una piedra o tapa un agujero y cada día se coloca una nueva hilada. Retif de la Bretonne aporta su cesto de cascotes. Independientemente de la aportación original e individual de cada escritor, existen aportaciones colectivas. El siglo XVIII concurre con su *Enciclopedia*, la revolución aporta su *Monitor*⁷. Naturalmente que se trata de una construcción que crece y se completa en espirales sin fin y en donde se produce también la confusión de lenguas; es una actividad incesante, un trabajo infatigable, un concurso entusiasta de toda la humanidad; es el refugio prometido a la inteligencia contra un nuevo diluvio o contra otra invasión de los bárbaros; es la segunda torre de Babel del género humano.



NOTAS

¹ Galgal es un amontonamiento de piedras encima de una cripta. Hoy carece de valor histórico esta definición o atribución de «palabras» a las diferentes civilizaciones.

² Templo funerario de Ramsés II en Tebas.

³ De Jacques, nombre dado a los aldeanos. Las *Jacqueries* serían, pues, el nombre dado a las revueltas aldeanas francesas, siendo la más célebre la que estalló en 1358, después de la derrota de Poitiers.

⁴ Porque me llamo león. Alude al pasaje de la fábula de Fedro en el que el león se atribuye la primera parte de las reparaciones por ser quien es, precisamente.

⁵ Tortuga: las legiones romanas hacían con sus escudos, en formación de ataque, una especie de bóveda por encima de sus cabezas.

⁶ Es el autor de una crónica en varios libros del año 900 al 1046.

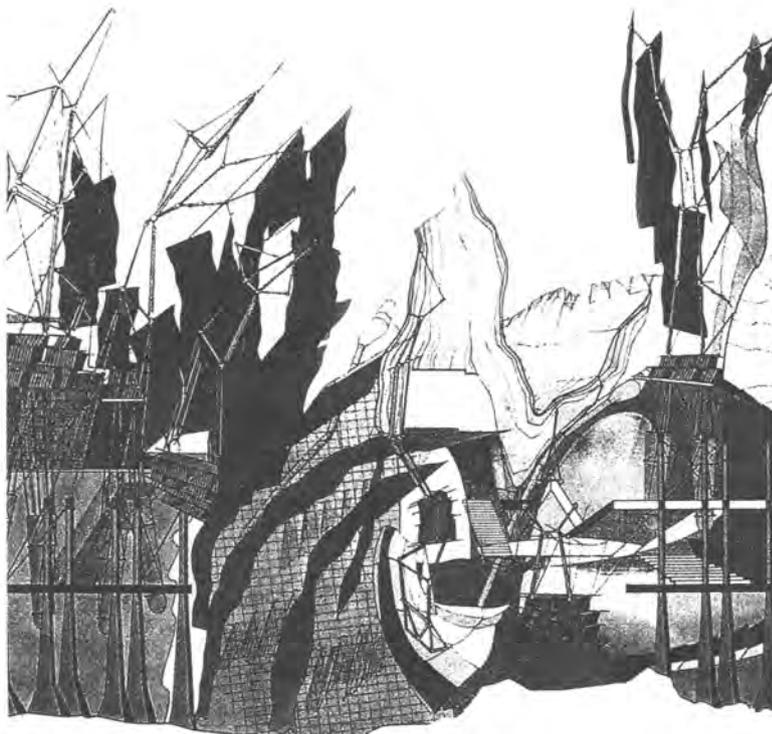
⁷ Asceta legendario considerado autor de los grandes poemas sagrados de la India.

⁸ El *Monitor Universal* apareció en 1789 y se prolongó hasta 1868, en que fue reemplazado por el Boletín oficial. No se limitaba a la publicación de los textos oficiales sino que los completaba con comentarios que eran consultados, llegado el caso, por gobiernos sucesivos para informar o incluso orientar a la opinión general.

LO EFIMERO

Proyecto, materia y tiempo

Ezio Manzini



Peter Cook, proyecto para Berlín Oeste, 1968.

91

La gran transformación de la idea del tiempo y de la materia de los objetos en nuestros días se respalda por una cultura del proyecto que trabaja sobre la idea de la continua innovación.

Tiempos, cosas, memoria

Aunque hoy sepamos que el Universo y con él la Tierra tienen una historia, el hombre inmerso en un ambiente natural no tiene posibilidad de darse cuenta de ello; la naturaleza se manifiesta a su alrededor como una gran máquina cíclica en la que todo nace, crece y muere, para renacer después igual que antes.

No es casual que las culturas más antiguas, aquellas en las cuales la experiencia del mudo era, en gran medida, la existencia del mundo natural, no poseyeran la noción de tiempo lineal orientado en una dirección: las vidas de las hombres eran series de acontecimientos situados en un tiempo cíclico que transcurría igual a sí mismo, cuyo propio inicio no se consideraba como una historia de transformaciones progresivas, sino como el acto fundacional de un dios o de un héroe. Sin embargo, el ambiente artificial no puede sino degradarse; no puede sino moverse a lo largo de la curva de la entropía creciente mostrando así una dirección concreta de la sucesión del tiempo. El hombre puede introducirse en esta línea descendiente hacia la degradación con actividades de «restauración» y de manutención, llevando nuevamente el artefacto a un punto más alto de la curva (al límite, hasta el punto de partida). Pero una vez aquí, el descenso se reanudará de nuevo inexorablemente. Lo artificial puede ser visto como un reloj analógico que indica el fluir orientado del tiempo. El tiempo subjetivo y el tiempo social están influidos, pues, por la combinación de experiencias diferentes en relación a esta doble temporalidad: la temporalidad cíclica de la naturaleza y aquella orientada hacia la degradación de lo artificial. A su vez, lo artificial presenta curvas de degradación y temporalidades que, según los materiales y las prácticas constructivas empleadas, pueden ser muy diferentes entre sí. Esto también incide profundamente en el sentido del tiempo que la sociedad y los individuos pueden desarrollar.

92

Actualmente vivimos en un ambiente tan intensa y extensamente artificial que el tiempo cíclico de la naturaleza parece casi desaparecer de la esfera de nuestra posible experiencia directa. Todo esto no puede sino dejar un signo profundo en nuestra cultura del tiempo. Además, la artificialidad de la que hoy tenemos experiencia presenta temporalidades que nunca habíamos conocido anteriormente. De la misma manera esto no puede sino incidir en el sentido de nuestra situación en el tiempo y en la historia. Por otra parte el sentido del tiempo constituye una de las raíces más profundas de la cultura material de una sociedad y no puede cambiar bruscamente. Por consiguiente, vivimos en una fase de transición en la cual estructuras culturales antiguas y sedimentadas se encuentran y enfrentan con vivencias contradictorias.

La cultura europea en particular, nacida en un ambiente caracterizado por la larga duración de las cosas, debe enfrentarse con la creciente «efimeridad» del mundo artificial. El resultado de esta confrontación es todavía incierto. Pero antes de examinar esta cuestión, vale la pena profundizar, en mayor medida, en algunos instrumentos interpretativos referentes a la relación entre la materialidad del ambiente artificial y la construcción de la idea de tiempo social y tiempo histórico. Pensemos en productos realizados con cuatro materiales diferentes como son la paja, la madera, la piedra y el oro. Cada uno de ellos define emblemáticamente una existencia diferente de las cosas en el tiempo. Esta diversidad no sólo consiste en su duración absoluta (breve para el primer material, media para el segundo, larga para el tercero y, en la escala del tiempo del hombre, prácticamente eterna para el cuarto), sino también en la forma de comportarse en el tiempo en el que la duración tiene lugar: la paja se degrada tan rápidamente que requiere tales y conti-

nias mantenimientos que hacen que, en definitiva, el producto sea «siempre nuevo». La madera tiene una «vida» y se degrada de tal forma que podemos percibir su lenta evolución. La piedra se cubre de una sutil pátina (la «pátina del tiempo»), pero su verdadera degradación se puede observar sólo a lo largo de tiempos históricos (tan largos, que a menudo quien causa su ruina es la acción destructiva del hombre y no la del ambiente). El oro, por último, parece incorruptible y es este excepcional comportamiento suyo lo que parece separarlo de la mayor parte de los demás materiales, donde radica una de las bases principales de la atribución de su valor.

Con estos materiales (y con otros cercanos a éstos en términos de comportamiento) el hombre ha configurado su ambiente artificial, utilizando los recursos disponibles de cada uno de los territorios, doblegándolos para resolver sus problemas a nivel tanto prestacional como semántico, intergrándolos, por ende, en la variedad de las culturas producidas por la evolución histórica. De este modo, progresivamente iba dándose una conexión entre las formas de vida material de los productos, las estructuras socioculturales y el sentido del tiempo que éstas iban elaborando. La duración de los objetos y las formas de degradación de los materiales de los que éstos estaban hechos han constituido una escala de referencias en la definición del transcurrir del tiempo social y en la construcción de la memoria de grupo y de los individuos.

Es evidente que entre una cultura asentada en un ambiente lacustre, donde el material principal es la paja, y una cultura asentada en un lugar con una gran y exclusiva disponibilidad de piedras, la duración de los objetos irá ligada a diferentes ideas de tiempo. Asimismo el paso de una cultura nómada, en la que la ligereza de las cosas es un hecho obligado (y por lo tanto la duración de éstas es relativamente efímera), a una cultura sedentaria, para la cual el peso no constituye un problema (y que por lo tanto puede rodearse de objetos pesados y duraderos), significa un profundo cambio en el sentido del tiempo y de la memoria con relación a las cosas.

93

En síntesis, se puede decir que en las culturas históricas la producción y el consumo han estado siempre ligados a ideas y valores de larga duración. Pero en las culturas que usaban materiales más efímeros, aquello que duraba era una especie de arquetipo cultural: una idea del producto que se regeneraba continuamente en los materiales que lo constituían.

Sin embargo, en aquellas culturas que usaban productos más duraderos, las ideas y los valores se sedimentaban principalmente en la materialidad individual de un producto específico. La cultura occidental, y en especial la europea, ha nacido en este segundo ámbito cultural. Nuestros valores, en relación al tiempo y a los materiales, son valores que se han sedimentado sobre las cosas y que de su duración (y de su lenta transformación) han hecho la expresión de su propia capacidad de durar y vivir en el tiempo.

Sin embargo, este ambiente artificial duradero, este sistema de objetos que en gran medida se convertía en soporte de la memoria se ha visto afectado, desde tiempos remotos, por una pro-

funda y continua tendencia en la evolución tecnológica, que ha tenido como efecto un lento y continuo desplazamiento de los productos hacia vidas más breves. En esta tendencia histórica de largo alcance se ha introducido recientemente aquel proceso de aceleración del tiempo que ha generado una brusca aceleración de los ciclos de producción y consumo de los objetos y del ambiente artificial en su conjunto. Una transformación que, como ya se ha señalado, implica la necesidad de un profundo cambio cultural.

Pero tal cambio no significa necesariamente una completa adaptación a lo efímero de las cosas. Aunque el sistema de los objetos se nos presente hoy en caída libre hacia la reducción continua de los tiempos de vida, la fuerza de las raíces culturales que llevan a atribuir valor a las cosas que duran no se ha agotado. La demanda de duración se manifiesta como una exigencia que tiene todavía una gran actualidad, pero que debe encontrar su camino en este nuevo ambiente artificial que tiende al rápido consumo.

El ambiente urbano y la «pátina del tiempo»

Al considerar al ambiente artificial en su conjunto, resulta claro que el nacimiento y el consolidarse de la idea de historia, tal y como se ha consolidado en Europa durante los últimos siglos, enlaza con la imagen de los productos artificiales que llevaban consigo el signo del tiempo.

94

Resultaría complejo debatir si este segundo aspecto ha influido en el primero y de qué manera lo ha hecho. Sin embargo, es cierto que en nuestra cultura europea, tanto el tiempo como la historia que se le superpone, se nos presentan como congelados dentro de formas físicas que han acabado convirtiéndose en su imagen, cuando no en su sinónimo. La quintaesencia de esta identificación es el ambiente urbano. Este se presenta como una sedimentación casi geológica de estratos que representan la materialización de la cultura de épocas sucesivas. El proponerse la imagen de un tiempo y una historia fijados en la materialidad de las cosas y testimonios de nuestro presente es el resultado de la acción concomitante de factores que tienen raíces muy lejanas, que se remontan al nacimiento de las ciudades, y que se han mantenido esencialmente válidos casi hasta la actualidad. Estos factores son, por un lado, los tiempos de crecimiento del ambiente urbano, y por otro los materiales y las técnicas empleados.

En cuanto al primer aspecto, es evidente que la estratificación «casi geológica» sólo puede darse si los diferentes estratos tienen tiempo suficiente para consolidarse y si, a su vez, cada estrato es dimensionalmente del mismo orden de grandeza que el precedente. En la historia de las ciudades europeas estas condiciones se verificaron antes de las grandes urbanizaciones surgidas con la culminación de la era industrial.

Por otro lado, en relación al segundo aspecto, dentro del área geográfica que estamos considerando parece igualmente evidente que las dinámicas sociales y económicas que determinaron la historia de las ciudades no habrían dejado rastros materiales si no se hubieran desarrollado técnicas cons-

tructivas basadas en el uso de una gama de materiales duraderos y con una lenta curva de degradación. Al margen de toda polémica acerca de cuál ha sido la relación entre aspectos culturales, técnicos y ambientales en la determinación de este hecho, en cualquier caso sigue siendo cierto que la percepción del tiempo y de la historia en la cultura urbana europea está ligada a la convivencia con un mundo de formas en el que se transparentan signos de épocas lejanas y, más particular y extensamente, a aquella calidad especial que podemos denominar «pátina del tiempo». Esta «pátina del tiempo» no es otra cosa que la atribución de un valor cultural a esa particular y específica forma de degradación de los materiales —piedra, madera y barro— con los cuales desde el neolítico y casi hasta nuestros días ha sido creado en las regiones de clima templado gran parte del ambiente artificial.

La revolución industrial, al imponer una velocidad mucho más rápida a las urbanizaciones, al multiplicar el número de los productos en circulación y al sustituir los materiales tradicionales por los nuevos materiales, ha preparado casi durante dos siglos, dándose una fase explosiva en los últimos cincuenta años, una completa transformación de esa imagen del tiempo y de la historia que el ambiente urbano tradicional producía. De hecho, las nuevas extensiones urbanas o las recientes «extensas metrópolis», por un lado, tienen tales dimensiones que hacen insignificantes las eventuales sedimentaciones procedentes y, por otro lado, han generado un espacio saturado de presencias efímeras, sin historia ni memoria.

En este nuevo ambiente metropolitano hasta el más pequeño y difundido fluir del tiempo ya no es perceptible como en el pasado, ya que los nuevos materiales, así como los productos realizados con éstos, presentan curvas de envejecimiento totalmente diferentes de aquellas tradicionales, debido, principalmente, a que sus ciclos de producción y consumo se han visto afectados por aquella excepcional aceleración del tiempo a la que ya nos hemos referido.

95

Los objetos y la obsolencia

La desviación de los objetos hacia lo efímero se da en el ámbito de los procesos innovadores a medida que la innovación tecnológica los hace posibles, si bien estos procesos son condiciones necesarias aunque no suficientes. Sin embargo, lo que ha hecho que las diferentes tipologías de productos se movieran con diferentes velocidades tendiendo hacia la reducción de la duración ha sido la combinación de una variedad de factores técnicos y socioeconómicos.

Una tela hilada y tejida a mano era el resultado de una gran inversión de energía, de atención y de tiempo. Era, por lo tanto, un producto costoso y raro, un bien precioso que debía conservarse el mayor tiempo posible.

Con el advenimiento de la fase industrial, con la puesta en marcha de rápidas y relativamente económicas operaciones mecanizadas y con la ampliación de la producción, el producto ha sido «democratizado» y, al mismo tiempo, banalizado: una tela realizada industrialmente ya no es un

bienpreciado, puede ser fácilmente sustituida, se puede tirar y, en definitiva, es admisible que su propia consistencia física sea poco duradera.

Podría ser útil detenernos en este último aspecto, que vale para cualquier producto en el momento en el que pasa de una producción arcaica a una producción industrial. El tiempo, la energía y la atención necesarios para realizar un producto artesanal son tales que por poco que sea valorado el trabajo de quien lo produce, éste corresponde a una cuota importante de la valoración total del bien (que será elevado, al menos en relación a los recursos de la sociedad que lo ha producido). A consecuencia de ello, se trata de un bien en el cual el peso del componente trabajo incide en mayor medida que aquel relativo a los materiales empleados. Es evidente la conveniencia de que tanto estos últimos como el producto al que dan lugar sean lo más duraderos posible: en efecto, un ahorro sobre los materiales no reduciría el trabajo necesario para la producción del bien final y por lo tanto se obtendrían productos comparables en cuanto al precio pero que deberían adquirirse (o auto-producirse) más frecuentemente.

La mecanización y la automatización sucesiva de la producción, y tras ellos el surgimiento de las economías de escala, han llevado a modificar los pesos relativos al capítulo «trabajo» y al capítulo «materiales» con una tendencial preeminencia del segundo sobre el primero, y con la consecuente conveniencia de ahorrar en este último. De ahí los intentos de economizar el proceso, incluso a pesar de la sucesiva duración de los productos. De ahí la tendencia a ofrecer bienes que se impongan más por su economía en el momento de la adquisición que por su capacidad de durar en el tiempo. De ahí, finalmente, la tendencia a acelerar los ciclos de vida de los productos para sustentar una demanda suficientemente alta y continua. Es decir, una demanda capaz de responder a una oferta cada vez mayor, debida a la creciente eficacia productiva de las instalaciones.

Lo que se ha puesto en marcha es un ciclo «virtuoso» y «vicioso» al mismo tiempo. Es un ciclo «virtuoso» porque lleva a producir bienes en gran cantidad y a bajo coste (y no hay crítica al consumismo que pueda sostener que sea mejor producir cosas caras para pocos que cosas económicas para muchos: toda crítica, que puede —y debe— ser hecha, hay que situarla en la base de esta primera banal constatación). Pero también es un ciclo «vicioso» no sólo porque contemporáneamente disminuye la calidad de estos bienes, sino también (y éste es hoy el aspecto más preocupante) porque se configura como una grande y costosa máquina disipadora de preciosos recursos y productora de desequilibrios ambientales.

En este contexto, en los países de capitalismo avanzado la duración de vida de los productos está cada vez menos ligada a la duración física del producto en sí, y cada vez más ligada a otros factores que hacen que su obsolescencia sea más rápida. Uno de estos factores es la obsolescencia funcional. Esta se da cuando en el área de aplicación y de mercado en la que se situaba un producto determinado se ofrece otro con prestaciones más interesantes. Cuando esto se verifica, el pri-

mer producto tiende a ser sustituido no porque ya no funcione, sino porque no funciona igual que el nuevo.

Otro tipo de obsolescencia es la que se da a nivel de la imagen. Esta viene generada por la oferta de un producto similar al precedente en cuanto a sus prestaciones, pero con una imagen distinta, a la cual se le atribuye un valor de actualidad. El resultado es que el producto existente tiende a pasar al ámbito de las «cosas superadas», y por lo tanto es sustituible.

Obviamente, el primero de los dos casos está directamente vinculado a la velocidad de la innovación tecnológica. Sin embargo, en última instancia también el segundo resulta posible gracias a un factor técnico (necesario, aunque no suficiente): dada una cierta disponibilidad económica por parte de los potenciales compradores, el proceso productivo debe evolucionar hasta el punto de reducir los costes de producción, y consecuentemente los precios de venta, hasta el nivel por debajo del cual el «efecto moda» pueda tener esperanzas de éxito.

Esta temática ampliamente debatida en el pasado condujo a que la cultura del proyecto adoptara una postura caracterizada por una neta polarización entre obsolescencia «buena», ya que estaba guiada por la innovación técnica y justificada en el plano prestacional, y una obsolescencia «mala», ya que carecía de serias razones funcionales y era impulsora de consumos inmotivados. Hoy en día, a pesar de ser todavía válidas (mejor aún, todavía *más* válidas) las motivaciones éticas que precedían a aquellas posturas, la situación se presenta aún menos clara. En primer lugar, el *restyling* formal ligado a las modas ha dejado de tener la ingenuidad de antes y se ha convertido en un fenómeno más complejo, paralelamente a la evolución sociocultural del público y paralelamente a la transformación sufrida en estos años por el propio concepto de moda. Por un lado, en ciertas áreas de mercancías más que proponerse el mismo modelo de producto renovado cada año, introduciendo subrepticamente el «efecto moda» en su tradicional forma de variabilidad estacional, sucede que familias enteras de objetos entran explícitamente a formar parte del «sistema de la moda» o, si preferimos, del mundo del *look* con sus dinámicas y sus segmentaciones (sobra decir que esto es válido para las prendas de vestir, pero también puede serlo para otras «prótesis» corporales como los relojes o el *walkman*, o para otros objetos de uso común). En cambio, en otras áreas de mercancías se proponen variantes en paralelo, como hipotéticas respuestas a nuevas necesidades expresadas por nuevos *target* de mercado (considérese, por ejemplo, la variedad tipológica de las motocicletas). Con estas variantes en paralelo se ofrece la posibilidad de nuevas adquisiciones que se presentan como un «desplazamiento lateral» de un *target* a otro por parte del potencial comprador.

Por otro lado, la propia obsolescencia funcional no parece tan fácilmente definible. Al articularse y hacerse más sofisticadas las prestaciones resulta difícil, pues, juzgar el valor efectivo de aquel «algo más» funcional propuesto: el juicio acerca de la efectiva utilidad de la innovación propuesta, al alejarse de las prestaciones más elementales, ya no es tan neto. Se abre de este modo el espa-

cio para un *restyling* prestacional que se acerca y a menudo supera a aquel puramente formal (como, por ejemplo, la «ornamentación electrónica» de muchos aparatos domésticos).

Objetos eternos, objetos transitorios, objetos imagen

A lo largo de la historia la tendencia a la reducción de la duración de los productos se ha articulado como una curva que intersecciona ciertos umbrales: unos puntos en los que se da una neta modificación en la vivencia social y subjetiva de los productos.

En el mundo preindustrial europeo buena parte de los objetos eran objetos duraderos. Mejor dicho, éstos eran prácticamente «eternos» en la vivencia subjetiva, ya que su vida útil sobrepasaba la vida de los hombres. En la Edad Media tanto los campesinos pobres como los ricos señores heredaban generación tras generación no sólo las casas, sino también los enseres y hasta ciertas prendas de vestir. La vida del hombre transcurría a través de un sistema de objetos relativamente estable.

98

A medida que nos encaminamos hacia la reducción de la duración, encontramos un primer umbral cualitativo: el que separa los productos cuyo final no está previsto de aquellos que se adquieren siendo conscientes de su transitoriedad. Todos los productos nacidos en la fase industrial (de los automóviles a los electrodomésticos) son productos cuyo limitado tiempo de vida se da por descontado: se adquieren sabiendo que antes o después deberán ser sustituidos. Cuando nos referimos a productos dotados de raíces históricas más antiguas, esta nueva actitud en relación a los límites de duración de las cosas no entra sin embargo tan fácilmente en el uso común. Aunque algunos de ellos desde hace tiempo hayan cruzado el umbral que separa los «objetos eternos» de los «objetos transitorios» (desde piezas de vestuario a ciertos muebles, así como ciertos elementos de interiorismo), otros han resistido y todavía resisten. En Europa la casa es sin duda el más emblemático de los bienes que permanecen al otro lado del umbral: hoy en día todavía es bastante improbable que alguien compre una cosa pensando en cuándo será demolida. Una casa no sólo se compra para uno mismo, sino también para los propios hijos. Esta, en definitiva, es todavía considerada como un bien «eterno» (o al menos esto nos gustaría creer). El hecho de que su consistencia física real permita una larga duración efectiva está todavía por demostrar: las actuales construcciones europeas se han hecho de tal manera que, a menudo, aluden a la solidez y a la duración más que garantizar efectivamente estas características.

El segundo umbral cualitativo es el que va de los objetos transitorios, pero que mantienen un «peso cultural» y una identidad integrada en su materialidad, a objetos para los cuales tanto la imagen como la función parecen estar sostenidas por un sustrato matérico insignificante. El reloj es el caso paradigmático de una familia más amplia de productos que han sufrido la misma evolución. En efecto, los relojes han sido hasta hace poco tiempo objetos duraderos: objetos que podían heredarse o que en cualquier caso podían acompañar durante toda una vida. En tiempos recientes la

innovación técnica ha permitido una extraordinaria caída de los costes de producción, determinando un cambio neto en lo que a su situación dentro del universo de las mercancías se refiere.

Por un lado ciertos –pocos– relojes mantienen un alto precio y se acercan al mundo de la joyería; por otro lado se producen objetos mutantes, en los cuales el reloj es un pretexto en torno al cual agregar diferentes funciones a menudo poco plausibles, y por otro por fin su consistencia material y sus mecanismos se convierten en un puro pretexto para producir una imagen. Nos detendremos en este último caso, del cual es emblemático el «reloj de plástico», ya que representa más claramente la superación del umbral al que nos referimos. El aspecto más significativo del reloj de plástico es el predominio de la imagen y de su transitoriedad sobre la materialidad del objeto. La «presencia material» pasa a un segundo orden: se trata de un soporte insignificante sobre el cual se encuentra impresa una imagen. La duración del reloj no corresponderá, pues, a aquella inscrita en las características técnicas de los materiales y de los mecanismos que lo constituyen, sino a la «duración de la imagen» dentro del mundo de los signos.

Análogas consideraciones valen, por ejemplo, para la *camiseta* estampada con inscripciones o dibujos. Pero un número mucho más amplio de productos se encuentran en la misma línea, aunque no siempre de manera igualmente evidente. Una línea que por un lado se enlaza con la extensión del campo de influencia de las modas y, por otro, con el vasto y prolífico mundo de los *gadget*.

El *gadget* y la extensa tendencia al *gadget*

99

El mundo de los *gadget* tiene su centro en una línea bien definida de productos para los cuales la única razón de existir es la de crear estupor de rápido consumo. Pero no obstante la evidencia de este núcleo relativamente bien delineado de productos diseñados, realizados y vendidos explícitamente con esta finalidad, es muy difícil definir hasta dónde se extiende su territorio. Hasta dónde llega, pues, el fenómeno de la extensa tendencia al *gadget* de la producción.

En realidad, una vez superado el umbral tras el cual el objeto es pura imagen, la posibilidad de su transformación en *gadget* es inmediata. El hecho de ser o no ser un *gadget* dependerá de la calidad cultural de esta imagen, de su profundidad y del contexto en el que ésta se propone (por ejemplo: la misma calculadora de bolsillo puede o no ser percibida como un *gadget* según la tienda donde se venda).

Y, además, una vez superado un cierto umbral prestacional, el producto puede difuminarse con facilidad directamente en el *gadget* o en un producto contaminado por la tendencia al *gadget* (los relojes electrónicos multifuncionales pueden pertenecer al primer caso y los electrodomésticos con componentes electrónicos al segundo).

Ante la imposibilidad de definir con precisión los límites del mundo de los *gadget* (podríamos decir, ante la dificultad de denotar el término *gadget*), se añade incluso la contrariedad de los juicios de valor que a él se aplican (podríamos decir que tampoco su connotación está clara).

En general, al usar el *gadget* prevalece una componente negativa derivada de la reprobación social por lo superfluo (en el caso de los *gadget* evidentes) o de la irritación frente a aquello que se ve como un intento de asedio por parte de los fabricantes (en el caso de los *gadget* ocultos, es decir, de los objetos que proponen prestaciones poco plausibles o hasta incluso ridículas).

Pero a menudo las actitudes subjetivas frente a ellos son mucho más tolerantes y la difusión de los *gadget* no es sólo una sumisa condescendencia frente a la oferta, sino también el reflejo de una genuina disponibilidad hacia la diversión y el estupor. Si lo lúdico es una componente importante de la naturaleza humana, no se sabe por qué debería reprimirse lo lúdico en nuestra relación con los objetos.

Pero aunque no haya razón alguna para sostener un moralismo maniqueo que sitúe a todos los *gadget* en la categoría de lo malo (cosa que, además, quizá no sería ni siquiera materialmente posible consideradas las dificultades para definir lo que es un *gadget* y lo que no lo es), es necesario ser muy críticos con la incontrolada tendencia al *gadget* de los productos. En efecto, a este nivel entran en juego importantes problemáticas industriales así como un más profundo y global argumento sobre la calidad del ambiente artificial. El tema de los *gadget* no puede ser afrontado de forma esquemática o restrictiva.

100 Mirándolo bien, en la historia de los objetos y su relación con los sujetos se descubre que siempre ha existido algo parecido a los *gadget*: lo eran muchos de los inventos chinos (al menos mientras no salieron de China); desde las máquinas de Herón de Alejandría, en el siglo I después de Cristo, hasta los autómatas del siglo XVIII, toda la línea de desarrollo técnico ha estado ligada a la producción de «artificios» cuya finalidad era más el estupor y la diversión que su efectiva utilidad práctica. La novedad no consiste tanto en la existencia de estos artificios contemporáneos que son los *gadget* como en su proliferación (cuyo resultado es el de minar las bases de su propia razón de ser: el estupor hacia algo está, pues, intrínsecamente ligado a su excepcionalidad), así como en su capacidad para introducirse en los productos funcionales (cuyo resultado es conducir al usuario ante el valor de aquello que se le ofrece).

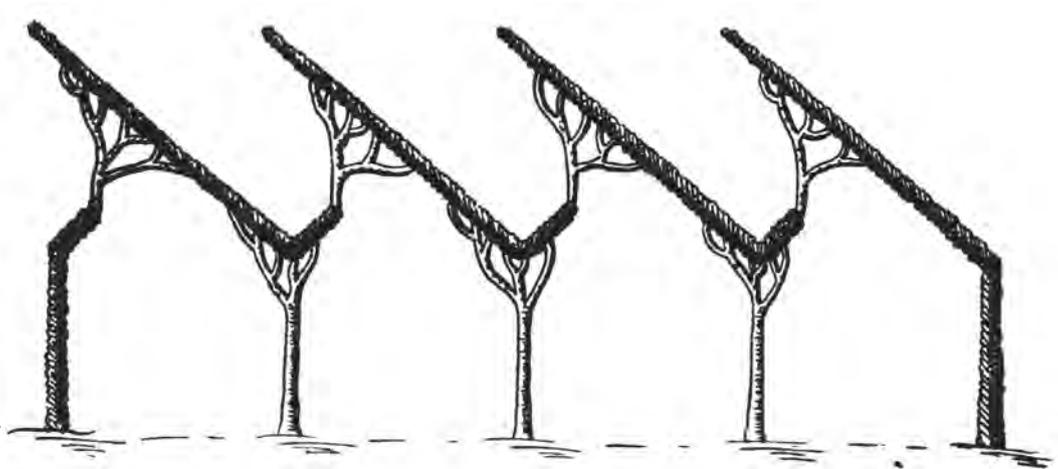
Lo significativo de estos años es, por ejemplo, una especie de tendencia al *gadget* de la innovación tecnológica. En efecto, son más que frecuentes los casos de soluciones innovadoras que, tras haber absorbido importantes estudios e investigaciones científicas y tras haber encontrado empleos técnicos más que justificados en determinados campos de aplicación tratando de buscar el camino de las aplicaciones más próximas al ambiente cotidiano, conducen a la producción de los *gadget*: desde la investigación avanzada en el campo de la óptica a los hologramas sobre los quesitos en porciones, desde la investigación sobre los materiales fotosensibles a las sandalias de playa que cambian de color cuando se exponen al sol.

Pero, sin necesidad de llegar a estos extremos, la tendencia al *gadget* de la innovación técnica se presenta como un fenómeno más extendido que nunca, y que a menudo se da de forma inconsciente, y por lo tanto incontrolada, por parte de quien la pone en marcha.

En efecto, el entusiasmo por la innovación técnica lleva a menudo a proponer soluciones en las que la única calidad ofrecida es una amplia innovación y el único resultado que se puede obtener es el estupor por lo nuevo. Pero ni siquiera esto sucede siempre: en un ambiente en el que lo nuevo se ha convertido casi siempre en norma, también el estupor se debilita y llega rápidamente a apagarse. Por citar un solo caso entre tantos, quizá el más conocido sea aquel que en su desarrollo indica ya una posible salida: las imágenes de síntesis producidas por el ordenador han sido durante un cierto período el terreno de acción de técnicos de indiscutible habilidad en su campo, pero en general igualmente pobres en el plano artístico y creativo. Como resultado hemos conseguido un abanico de «maravillas tecnológicas» que se consumían rápidamente para dejar sitio a la llana banalidad de aquello que se veía. Los mismos instrumentos, más recientemente, han sido utilizados de forma diferente, dando por descontado lo novedoso del medio, pero tratando sin embargo de elaborar un lenguaje artístico específico que lo valorizara. De este modo nacía una nueva forma de arte.

Este acontecimiento puede generalizarse: la innovación técnica, para no caer en el *gadget*, necesita de una cultura del proyecto capaz de convertirla en instrumento de nuevas calidades. ©

101





RESEÑAS DE LO PUBLICADO

UN TRATADO VIRTUAL. *SMLXL*

Angelique Trachana

102

No es frecuente, es excepcional hacer un comentario sobre un libro centrándose en el soporte, el libro medio, de un contenido que aquí trataremos sólo colateralmente.

Si algo es llamativo, provocador, del libro de Rem Koolhaas es en sí la presencia y materia del libro-objeto.

Su formato de libro semánticamente remite al concepto de libro. Evitando el formato grande, de revista, sistemáticamente adoptado para libros de un contenido mayoritariamente gráfico como éste, quiere ser un libro con sus connotaciones, y de hecho lo parece.

Su tamaño es de 1.350 páginas abigarradas con varios sustratos de información super-

puestos: fotografías, dibujos, textos, varias tipografías, titulares, mensajes, páginas en pleno color, blanco y negro, arquitectura, otros sucesos...

Su composición corresponde a la técnica de montaje de producto visual evocando la estética de la imagen sintética; cada plano mantiene su autonomía y la sucesión de planos no necesariamente tiene que mantener una estructura narrativa.

Obra biográfica y retrospectiva de obra, la coherencia de su exposición se justifica así por Rem Koolhaas: «La coherencia impuesta en la obra de un arquitecto es pura cosmética o el resultado de la autocensura. *SMLXL*, organiza el material arquitectónico según

tamaño; no existe tejido ligante. Los escritos están incrustados entre los proyectos no como comentarios sino como episodios autónomos». Los conceptos se catalogan como simples palabras en un diccionario.

La ausencia de estructura, vemos, no imposibilita un discurso bastante retórico que se disuelve como *flashes* en una atmósfera creada que sugiere actualidad, moda, forma de pensar novedosa, comunicación fluida y reconfortante.

Koolhaas es conocido como el arquitecto que, a partir de los inciertos años 70, más se ha dedicado a la hermenéutica de los fenómenos contemporáneos y a intelectualizar los procesos del hacer arquitectónico. Gran comunicador, ideológicamente representa el excepticismo ante la idea de la posibilidad de la arquitectura para crear el mundo artificial. Sus proyectos para la ciudad han de verse como «una estrategia de retirada, el cese de la resistencia ideológica a los desarrollos de la civilización contemporánea». Su ambigüedad ideológica sólo es comparable al desprecio por la coherencia sintáctica y lingüística que caracteriza a sus proyectos dando lugar a la articulación de multiplicidades con «fines performativos».

La integración ideológica neoliberal apoyada teóricamente en el principio de indeterminación o desarticulación, denominador común de todos los procesos de producción de la era informática, la aceptación de la incertidumbre en que el fenómeno urbano se produce y la renuncia del control formal sobre tales desarrollos confieren a sus proyectos un sentido predominantemente operativo-pragmático más que significativo.

Para Koolhaas, la contaminación por la fenomenología del contexto y la resolución programática hacen de la producción arquitectónica un acontecimiento significativo. No obstante, en el resultado formal subyace una intencionalidad lúdico-estética de objeto que proporciona placer visual e incita al pensamiento a disfrutar. La reproducción gráfica, en el caso del libro, de esos objetos revelando la verdad de la cosa que promueve además de tener un valor de testimonio establece el conocimiento del proceso específico de su producción. Esa es la aportación al conocimiento, en un sentido didáctico, del libro.

El libro que como principio renuncia el sentido y la lectura lineal se abre en varias lecturas. La información velada no es la que responde a la pregunta. Las imágenes muestran predilección por la evocación y la sugerencia. En la exposición de un proyecto se neutraliza la jerarquía dando el mismo valor tanto al plano explícito como a la fotografía del detalle que sugiere una textura o un reflejo o una sombra o un determinado ambiente. El efecto es estético. Pertenece al campo de lo visual. Movilizados todos los componentes de lo visible: el cromatismo, la organización del espacio bidimensional, el criterio de luz, de línea, de masa, el juego de escalas, todo un desencadenamiento de un potencial inagotable de acontecimientos sensibles con que el artista responsable, Bruce Mau, consigue excitar la emoción y acelerar la comunicación.

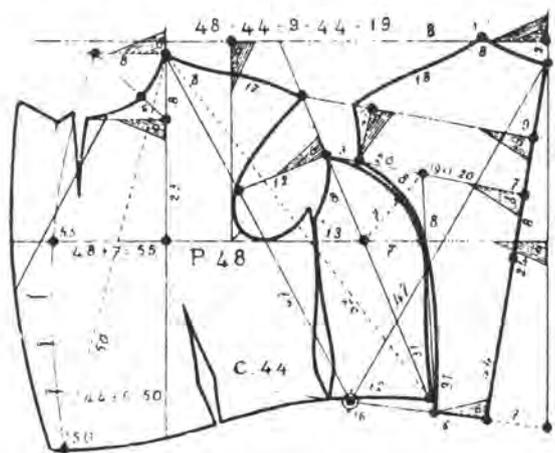
En este tipo de comunicación que describe el objeto gráfico-publicitario se hace tan importante el medio como el mensaje. Lo que se diferencia del tradicional concepto de libro es

por tanto el procedimiento de transmisión y de difusión de la información. Desde el momento en que la cultura forma parte del mercado el objeto gráfico, no sólo es bueno para informar y promocionar ideas sino también para vender.

Las aportaciones teóricas de Koolhaas se cristalizan aquí, se puede decir, en la conceptualización del acontecimiento, donde lo casual como lo trascendental también se convierte en categoría sobre que reflexionar. Su idea de cultura dinámica abarca de lo utilitario a lo conceptual. El «internacionalismo» (en que se despliega el trabajo de OMA), la idea de «globalización» y de «diferencia» forman parte de su repertorio conceptual que potencia la idea según la cual es sólo una pretensión la habilidad de la arquitectura para intervenir directamente en la formación de cultura y resolver a través de su cristalización espezanzadamente demandas contradictorias.

Así que, a través de sus distintos textos, Koolhaas atiende diversos aspectos que trascienden de lo arquitectónico y lo urbano. Emocionado por la realidad, atento siempre a la fenomenología, sensible a estímulos del entorno y de las circunstancias cualesquiera, observa, comenta, opina, critica, profetiza. El libro polifacético no trata de articular el discurso global. El nuevo concepto de libro tiene otros mecanismos. El libro estructurado queda sustituido por un sistema abierto y portador de significados variables continuamente. La racionalización mecanizada de su contenido proporciona la lectura fragmentada a que ya nos están habituando todos los medios de comunicación de masas.

■ O.M.A., Rem Koolhaas and Bruce Mau, *SMLXL*, Ed. The Monatheli Press, USA, 1995. ■



Patrón de corte y confección.

EL GRAN PADRE TIPOLOGICO

Cuando todo parecía perdido para la «moda tipologista» de la arquitectura y la ciudad —hegemonizada por el dogmatismo operativista de A. Rossi—, se edita en España el texto que en 1979 registró los aportes pedagógicos que en la Escuela de Florencia dictara G. F. Caniggia. Se trata de uno de los estudiosos de la articulación entre «estructuralismo» y tejidos urbano-arquitectónicos que, junto al magisterio veneciano de S. Muratori, supuso la fundación del «análisis tipológico», despojado de una inmediata voluntad de construcción de un método de proyecto.

La novedad sustancial del enfoque de Caniggia estriba en la remisión del tipo edificio urbano al de «huella territorial» o tipo territorial básico, con el que se indaga la compleja conformación histórico-antropológica de la colonización antrópica de los territorios, a través de la investigación secuencial de procesos de larga duración que, como los de trayecto, asentamiento e instalación productiva, finalmente decantan en la organización de los organismos protourbanos y urbanos. El enfoque, de mayor alcance científico puesto que se conecta con las investigaciones de la geografía histórica (Braudel, Bloch, Sauer), permite analizar diversas escalas (territorial, urbana y edilicia) como momentos de consolidación de diferentes fases de desarrollo histórico territorial.

Así, se exhibe la búsqueda, más que de invariantes morfológicos, de las diversas variaciones, adaptaciones y fricciones entre las estrategias de instalación antrópica y las formas territoriales, por ejemplo, investigando el cambio

formal consecuente de los procesos de densificación y concentración urbana. Si bien se estudian fragmentos urbanos viejos y nuevos —como San Frediano y Rifredi, en Florencia— como problemática analítica pre-proyectual, el interés fundamental de estos trabajos debe situarse en sus aportaciones a las escalas territoriales y urbanas. En esta última instancia, no es casual el prólogo de un urbanista que, como G. Campos Venuti, inusualmente reconoce el valor de la investigación histórico-tipológica para la toma de decisiones del proceso urbanístico.

Sin embargo, quizás la contribución más significativa de este enfoque —que exhibe la «moda» setentista del estructuralismo y sus posibilidades lingüísticas— es la que contiene el método para una lectura de la «antropización territorial», con una indagación de las causas antropológico-históricas de organización de las regiones europeas que recuerda el empeño de los grandes geógrafos italianos —como Carlo Cattaneo— y que confluye en un tratamiento cercano a la óptica ambiental.

El «ambientalismo» de Caniggia, despojado de la jerga ecologista, y con voluntad de resituar las características progresivas de «humanización» de los territorios naturales, resulta oportuno a la hora de elaborar los discursos ambientalistas con centro en la «subjektividad» de lo social en lugar del creciente reduccionismo cientificista de una «objetividad» de lo natural. **R. F.**

■ GIAN FRANCO CANIGGIA-GIAN LUIGI MAFELI, *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, Celeste Ediciones, Madrid, 1995, 192 pp. ■

ENTUSIASMOS COMPARTIDOS Y BATALLAS SIN CUARTEL

José Luis Sanz Botey

El arquitecto, ensayista y polémico Oriol Bohigas, al escribir sus memorias, eligió la forma de un diario. Esta fórmula le permite alternar con habilidad dos tiempos en la narración, la actualidad y la reconstrucción autobiográfica. La segunda entrega, *Dit o fet* en el original catalán, ha sido recientemente traducida al español con el título *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*.

106

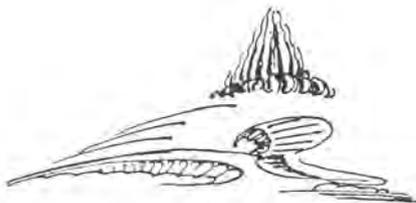
La redacción de este nuevo «diario de recuerdos», elaborado entre el 4 de diciembre de 1988 y el 13 de abril de 1990, coincide, no por casualidad, con una etapa de euforia de la política cultural y urbanística del gobierno socialista destinada a celebrar los grandes acontecimientos del 92. Estos se presentaron al público como una victoria definitiva en la batalla por la modernidad, entendida en un sentido más banal y escenográfico.

Las memorias de Oriol Bohigas son en este sentido, y desde un punto de vista sociológico, muy interesantes, pues nos permiten reconstruir a través de su fuerte personalidad dos eta-

pas de la Cataluña y la España reciente bajo una misma mirada. A través del relato de Bohigas podemos observar cómo cierta oposición evoluciona desde la semiclandestinidad hacia la toma de posiciones cómodamente atrincheradas en el poder y cómo desde una situación de prepotencia institucional se divulgará el descrédito de toda crítica que es, ahora, vista bajo el descalificativo «síndrome del no».

Es, pues, bajo esta perspectiva más que oportuna la lectura de estas memorias, escritas con gracia, vitalidad y hasta un cierto sentido del humor, que deleitarán tanto a quien las lea como un observador distante como a quienes se sientan de alguna manera implicados en los acontecimientos; así como para quienes, desde una pequeña afinidad profesional, se acerquen a ellas atraídos por la relevancia de su figura.

■ ORIOL BOHIGAS, *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996. ■



MIGUEL FISAC

José Laborda Yneva

El conocimiento de la obra de los arquitectos españoles de nuestra posguerra permanece circunscrito a no mucho más de media docena de nombres que supieron afrontar con soltura la tarea de avanzar sobre unos criterios no siempre bien definidos en su tiempo. Los primeros años cuarenta, cuando ellos consiguieron su titulación, supusieron un período de precariedad conceptual y material en el que tan sólo el ejercicio de la ilusión pudo lograr la evolución de una arquitectura condicionada por los efectos inmediatos de la escasez y por la incertidumbre natural del caos de la guerra europea. Las fuentes de información habían de buscarse lejos de sus cauces habituales, y sólo la inquietud personal por descubrir nuevos caminos permitirá el encuentro de nuevas opciones capaces de señalar el futuro.

Junto a Fisac, Sota, Cabrero y Coderch formarán parte de una generación de arquitectos tan diferente en su formación intelectual como en los resultados de su arquitectura. Todos ellos fueron profesionales partícipes de experimentar por su cuenta sus propias reflexiones, sin necesitar adscribirse a la equívoca fascinación de la moda. Por el contrario, fueron ellos quienes, a través de la diversidad de su concepción formal y técnica, señalaron a otros muchos cuáles eran las actitudes a tener en cuenta. Algunos, como Coderch y Sota, pudieron comprobar a lo largo de su trayectoria el reconocimiento explícito de su condición

de maestros. Y ello, pese a que no cabe mayor disparidad en sus obras; arquitectura orgánica, inmersa en las formas y la luz del mediterráneo la de Coderch contrapuesta a la contención meditada de Sota y a la actitud esmerada y cúbica de Cabrero.

Ahora es el tiempo de Fisac. Parece haber llegado el momento en que su arquitectura, solitaria, indisciplinada, sea reconocida en España como lo ha sido desde hace tiempo en Europa. Y es que ese talante suyo, que no siempre se ocupa de atender la turbación que su talento causa en los mediocres, no ha favorecido su proyección pública en un país tan peculiar como el nuestro. Es ahora, cuando su largo paso por la vida ha matizado la incompreensión, el momento en que su arquitectura va a ser recuperada para la historia reciente. Una arquitectura que arranca de experiencias clasicistas, que pronto desechará por inservibles, de la misma forma que su actitud independiente no entrará siquiera en considerar las pautas descontextualizadas del movimiento moderno.

Fisac avanza por su cuenta y encuentra en Asplund las sensaciones que mejor se adaptan a su inquietud. Su trabajo va a definirse por el estricto análisis de los programas de sus edificios, ofreciendo siempre una respuesta singular. Cada obra suya aparece sometida a su especial concepción de la forma y a ese diálo-

107

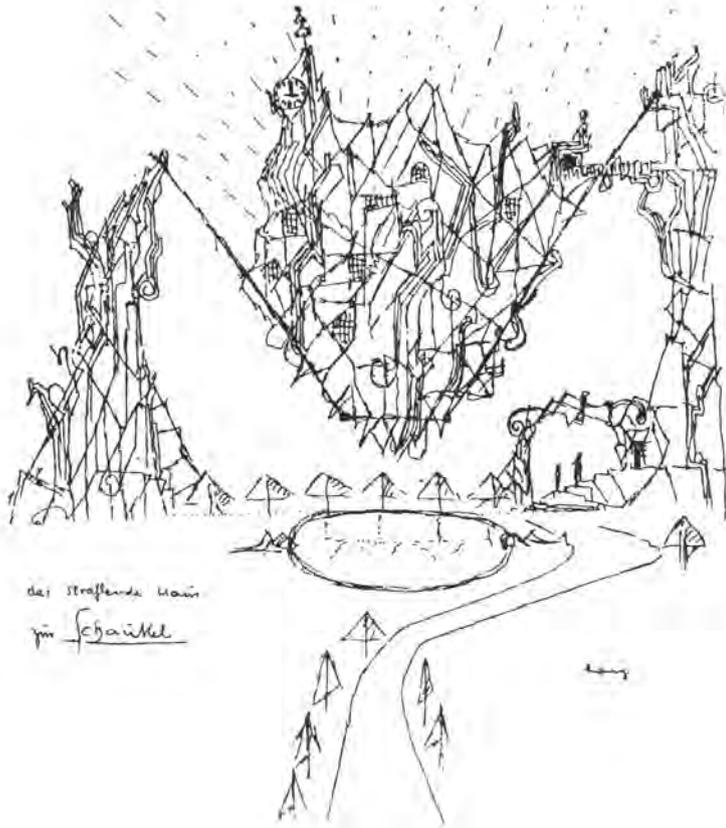
go constante con la investigación que define su placer por buscar y encontrar la novedad dentro de fórmulas aparentemente sencillas.

Gusto por la textura, por forzar hasta el límite las posibilidades de los materiales. Arquitecturas repletas de sugerencias, peculiares en sus efectos, al margen de fórmulas habituales, hacen de su obra una notable sinfonía de sin-

gularidad y de ingenio. Por eso ahora, aunque tarde, muchos han percibido el alcance real de su trayectoria y han decidido añadirse a un reconocimiento que, al menos, sirve para denunciar olvidos interesados precedentes.

■ FRANCISCO ARQUES SOLER, *Miguel Fisac*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1996, 319 pp. ■

108



Carl Krayl, casa suspendida, 1920.



RELATOS DE LO YA VISTO

DISPARIDAD Y SEMEJANZA

Alberto Portera Sánchez

A propósito de la exposición dedicada a los pintores Antonio López, Luis Gordillo, Antonio Saura, Eduardo Arroyo y Lucio Muñoz, celebrada en Cyprus Art en Sant Felú de Buada.

En esta exposición, cinco artistas, que parten de un impulso creador inicial independiente, toman caminos diferentes o claramente divergentes para adentrarse en el espacio extra-real sin normas, parcelas, señales o caminos en el que se aloja la Pintura. Si en las salas, visitables como un pequeño museo, fuese posible encontrar una verdadera estética unificadora o una homogénea finalidad percible por todos, tendrían sentido los comentarios, escritos o hablados, que intentasen definir ambas condiciones. Opuestamente, si tal verdad no existe, sólo son

válidos los puntos de vista que expresen una personal sensación de placer, rechazo o indiferencia, según el caso. Muchos piensan que es esta diversidad de respuestas emocionales la que adjudica a cada obra de arte su más elevada condición.

Aunque el artista se siente libre durante la concepción y ejecución de sus cuadros, las obras de arte necesitan integrarse en la universal compleja red estética, tejida desde hace milenios, que permanece adherida o colgada en las paredes del mundo, y así contri-

buir a engrosar el inmenso caudal estético constituido por los millones de obras ya pintadas. Todas, aun siendo diferentes y únicas, están unidas por la fuerza integradora que debe emanar de cada una de ellas, superando su contenido anecdótico o, incluso, cultural. En la intensidad de esta singular fuerza es donde reside el valor de la obra de arte y es al espectador a quien corresponde adjudicar este valor en cada momento en que se enfrente ante un cuadro o cuando, alejado de él, lo evoque mentalmente. Si el observador acepta lo escrito por otros, está «viendo», indirectamente, a través de otros ojos y otra mente, una versión que puede enturbiar la propia.

110

El observador de la Pintura debe dejar que su mente, intencionadamente, penetre en la obra con todo su bagaje cultural o emocional por escaso que sea. Dejándose llevar, se sumerge en un viaje total integrando su espíritu en la obra, poseyéndola y siendo poseído por ella.

Así se crean desequilibrios intrapersonales únicos que producen una felicidad pura, tras un extraño salto de lo físico a lo subjetivo. Es ahí, en ese misterioso y venturoso instante, cuando se inicia la apreciación mental de la belleza que existe en el Arte. De lo físicamente visto o, más tarde, recordado, se pasa a algo nuevo sorprendentemente percibido, que se transforma en un nuevo orden mental de significado o contenido estético.

Esta construcción mental implica una verdadera revitalización del contenido, aparente u oculto, que el pintor incluyó en la obra artística. Para conseguirla el observador no actúa como sujeto pasivo. Por el contrario, su cons-

trucción conceptual consiste en añadir nuevos elementos, todos los que su visión o su mente, incluso en ausencia del cuadro, evocan. Necesariamente, todo este proceso, cuando se inicia, se desarrolla sin interrupción en el cerebro de quien analiza la obra, y por lo tanto es infinitamente variable, puesto que, sobre él, actúan, en cada instante, innumerables factores externos (ambientales, culturales, económicos, políticos, etc.) e internos (subjetivos o emocionales).

El sensible observador del Arte ha alcanzado una privilegiada y merecida categoría en el mundo de la creación artística: sin él el Arte no perduraría ni se enriquecería. Es indudable que quien tiene la fortuna de experimentar sensaciones placenteras durante un encuentro con una obra de arte, está dotado de un instrumento enormemente eficaz para que su vida se enriquezca, tenga más sentido y sea más disfrutable. Esta envidiable sensibilidad debe considerarse equivalente en su calidad e intensidad a la capacidad de crear de los artistas. Desde la perspectiva actual, es posible afirmar que la facultá que los humanos poseen de percibir estímulos estéticos y disfrutarlos ha facilitado el gigantesco enriquecimiento y la constante renovación de la cultura, una mejor identificación y comprensión del significado de la vida y ha añadido una positiva dimensión al comportamiento humano.

Es indudable que las obras de los cinco artistas tan distintos que hoy exponen, aunque sean cuadros únicos por haber sido pintados en total libertad, están sometidos a la fuerza integradora que ha unificado a cada uno de los millones de cuadros existentes. Estos, sin

guardar relación alguna entre sí, coexisten en un espacio pictórico único y universal en el que no transcurre el tiempo.

Los cinco han iniciado aventuras diversas en el interior de sus mentes dispares con intensidad y pasión semejantes. Han descubierto o inventado hasta sorprenderse y sorprender. Es la propia Pintura la que, a lo largo del tiempo, les ha exigido amplias transformaciones intensamente conceptuales. Aun perseverantemente distintos no han logrado liberarse o independizarse del ámbito intemporal de la Pintura hacia donde las claras diferencias estilísticas, viajando hacia un mismo fin, convergen en un espacio homogéneo sin fronteras donde se sirve un soberbio menú cuya degustación pertenece al espectador sensible con capacidad de percepción.

El cuadro terminado nunca es una obra estática, enmarcada. Inmediatamente inicia un punto de partida sin que el pintor pueda impedir nuevas supervaloraciones o infravaloraciones. Aceptando que tanto el artista transformado en espectador como el observador pueden modificar o añadir elementos a la obra, se puede deducir que las artes visuales están constituidas de obras inacabadas.

La libertad de creación de los cinco culmina en obras desprovistas de guías o criterios aclaratorios que faciliten la interpretación de quienes las observen, admiren o disfruten. ¿Es necesaria la descripción gramatical de un cuadro, esa especie de «retrato literario» que componen ciertos analistas? ¿Ven los cuadros de forma más completa, más emocional o

más valiosa los historiadores que el observador sensible, no profesional, o que el propio pintor cuando lo pintó? Para que la relación o intercambio entre obra y espectador produzca la delicada atracción, la indiferencia o el rechazo, es necesario que el observador se enfrente a ella con idéntica libertad a la que existía en la mente y la mano del pintor durante su realización. En ese momento es cuando la obra de arte puede alcanzar su máximo significado y valor sin que esta manera de percibir el arte excluya el análisis histórico, la categorización estilística o la relación estética entre pintores.

La soledad es el ambiente en el que el artista actual crea y sólo dialoga consigo mismo, con su cultura, sus recuerdos, sus contradicciones, sus sentimientos o sus dotes interpretativas. Es iluminado por el conocimiento que tiene de su entorno físico, cultural o espiritual y por las ideas propias que a lo largo de su vida surgen en su mente. Así, la Pintura total nace cuando alguien se da cuenta de que todo es representable, incluso lo puramente mental e inexistente.

Cada cuadro de los expuestos, ya terminados, se independiza del pintor y adquiere el carácter de estructura viva y autónoma transformada en una inagotable fuente de emociones. Se convierte en una ventana abierta hacia el ávido espacio mental de los espectadores sensibles actuales y futuros, lugar en el que, en último término, la Pintura reside. No podría ofertarse un mejor destino para una obra de arte: su integración en la mente humana para enriquecerla y, así, conceder a la obra una envidiable finalidad y, aún más deseable, su justificación.

La interpretación de todos los elementos que se integran en una obra de arte ya no la puede hacer el cerebro «tradicional». Los cerebros modernos deben conseguir, tanto del artista creador como del observador contemporáneo, una resonancia de todos los datos que intervinieren en la percepción visual y, apoyándose en todos ellos, crear un impulso mental totalmente nuevo y construir un éxtasis o emoción también contemporáneos.

Los cinco artistas obligan al cerebro del espectador a desarrollar nuevos sistemas de percepción para participar directamente en la obra y examinar lo que hay de oculto en ella. El cerebro, así educado, se convierte en un instrumento creador, tan potente como el del propio pintor.

112 Conseguida esta capacidad, incluso las pinturas clásica, figurativa o ilustrativa, son objeto de análisis más profundos. La observación visual inicial aprecia rápidamente lo que un cuadro contiene de representativo o anecdótico y, a partir de este momento, se inicia el profundo estudio de lo estrictamente pictórico, de la abstracción pura que existe en cada cuadro. Esta percepción no se adquiere fácilmente. Es consecuencia de un ejercicio mental continuo que se pone en marcha, prácticamente de modo automático, al observar cada cuadro sin que, necesariamente, se tengan en cuenta los diferentes estilos pictóricos que, a lo largo de la historia, se han descrito.

En algunos de los cuadros hoy expuestos, casi monocromáticos, domina el gesto intuitivo violentamente expresivo y cristalizado que conduce al apresurado y brutal encuentro entre la tensión, la contradicción y la complejidad. En

este atezado desorden se genera una emocionante solución estética captable instantáneamente como un golpe, sin que la admiración o el ensimismamiento sean necesarios para percibirla. De estos lienzos nace una agitada brusquedad que, sin disimulos ni concesiones, agrede al espectador. El artista adjudica a esta brusquedad o aspereza un carácter constitutivo tan esencial como el color o la línea y, así, con sorprendente claridad, renueva el estruendoso modo de hacer ver, sentir y completar el encuentro estético: crueldad, divinidad, sexualidad, vejez, religiosidad, denuncia, pasión. Todo lo cual integra una personalísima y «monstrualizada» estética pictórica.

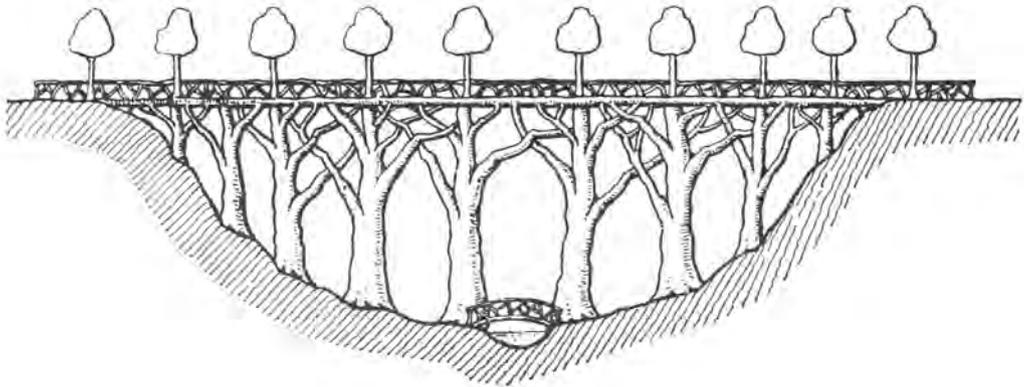
En otros, este ritmo desenfadado que traduce una aventurada anticipación del resultado contrasta con la sosegada atmósfera que emana de la realidad, pintada y recubierta del misterio mental del artista. La humedad «extra-real» brilla en la profundidad creada por las sombras de las ramas del arbusto, del perfil de la ciudad vacía o de la carne. El silencio y la calma ocupan las sombras irreales de lo real. El tiempo no ha existido en los lienzos. El silencio, las sombras, la humedad, la calma, verdaderos ingredientes plásticos, han sido depositados sobre el blanco para presentar la experiencia personal de lo real y no la realidad misma.

Durante la visita el mismo observador, u otro, se sentirá atraído por el lenguaje esquemático o, mejor, simplificado; atributos cargados de simbolismo con el que otro de los cinco artistas logra que su personal manera de entender lo humano quede sugerentemente expresada como una lejana música de baile que otorga ritmo a la blanda geometría de las formas.

Los colores pálidos, en otros lienzos, engrandecen lo microscópico para retratar células atraídas entre sí. Después, acopladas, forman tejidos en fase de convertirse en organismos. Extraño ciclo vital en el que gradualmente se generan e imponen formas orgánicas y organizadas. En los cuadros se adivina un determinismo biológico expresado en forma de proceso estético, también inevitable. Desde el espectáculo de la iniciación de la creación biológica, se llega a la creación artística visible en ventanas rectangulares.

Uno de los cinco artistas descubre cómo las formas de la naturaleza también pueden perci-

birse como bellas o sorprendentes y atractivas cuando se deforman o, en grado más extremo, cuando se desgarran formando complejas estructuras desprovistas de un directo significado o una fiel semejanza con la realidad. El armazón grande o pequeño y la materia dura o blanda son Pintura. Destruyendo, el artista construye. Horadando, genera plasticidad y cicatrices estéticas cargadas de futuro. Geografía y Geología, desplazadas de las costas, de los montes y los libros, se nos muestran enmarcadas y aligeradas como bellas arquitecturas liberadas del cemento. El pintor hace y sigue nuevas sendas o agujeros y camina renovándose.



Arthur Wiechula (1868-1941). Puente de árboles.



POSFOLIO

FABRICA DE EXPERTOS

Eduardo Subirats

Los expertos en todas las disciplinas forman la autoridad social que ejerce el control de las masas introduciendo estereotipos, mecanización y uniformidad en la opinión.

Para que la palabra entelequia signifique algo en castellano ha sido preciso que la empleen los que no saben griego ni han leído a Aristóteles. De este modo, la ignorancia, o, si queréis, la pedantería de los ignorantes, puede ser fecunda. Y lo sería mucho más sin la pedantería de los sabios, que frecuentemente le sale al paso.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*

114

La posibilidad de pensar por uno mismo es desalentada en nuestra sociedad con tanta naturalidad que ya ni siquiera nos sorprende. Mediante el empleo de normas de limitación, escisión, condena o aprobación de la expresividad y la sensibilidad, las sociedades se autoesterilizan a la par que alcanzan su uniformidad. En este sentido, las dogmáticas poéticas de las vanguardias de nuestro siglo han hecho un pobre favor al arte. El compositor Arnold Schoenberg ofrece un ejemplo paradigmático.

Schoenberg nos habla (en *Criteria for the evaluation of music*, 1946) de la existencia de dos tipos de música, a saber, una popular y una alta, para la que sólo el experto puede dar los criterios de evaluación y comprensión. Esta música alta, tan perfecta en su cielo empíreo, necesita los servicios especiales de un experto, pero no de un experto cualquiera, sino de uno altamente competente, un sacerdote sagrado que interprete la voz de la divinidad. Esto es un absurdo nihilista se mire por donde se mire.

Tomemos por ejemplo su *Serenade* opus 24. La pieza es para siete instrumentos y una voz de bajo que en uno de los números canta un soneto de Petrarca traducido al alemán. O no necesitamos

expertos, o bien, para comprender y juzgar la obra, necesitaríamos el siguiente regimiento: para empezar, siete especialistas instrumentistas (todos los instrumentos de la obra son distintos) que nos explicasen las excelencias o torpezas de la interpretación individual y colectiva; un experto en canto que hiciese lo mismo para la voz; uno en poesía renacentista que también lo fuese en traducción poética del italiano antiguo al alemán moderno, capaz de desentrañar todo el universo de significados del poema; un analista musical que desmenuzase el complejo sistema contrapuntístico serial y los formalismos del autor; un historiador de la música que nos encuadrase la obra dentro de su escuela y dentro de la producción propia del autor, así como el lugar que ocupa con relación a su siglo y a los siglos precedentes; un sociólogo del arte que nos explicase las dimensiones sociales de la pieza schoenbergiana; un físico que destacase las particularidades de las ondas sonoras que hacen que esta pieza suene como suena; un neurobiólogo que aclarase los tipos de conexiones neuronales que la música en general, y esta pieza en concreto, desencadena en nuestro cerebro; un psicoanalista que nos ayudase a comprender las relaciones inconscientes que hicieron a Schoenberg elegir el soneto de Petrarca y no un poema de Blake, y que de paso vigilase nuestra salud mental para no enloquecer entre tanto docto... El superexperto que demanda Schoenberg habría de serlo en todas estas cosas, y quizá en alguna más –composición, por ejemplo–, lo que le convierte en una figura cuya existencia es tan poco probable como innecesaria.

Nadie duda del interés que tiene el análisis de las partes del fenómeno sonoro para una comprensión más detallada de éste, pero sustituir la experiencia musical por el análisis o, si se prefiere, definir la música como medio de expresión de la inteligencia humana por medios sonoros –tal como ha hecho Iannis Xenakis (Formalized Music)– es poner el carro delante del caballo, y *no a todos nos gusta viajar de esa manera*. Conocer la mecánica compositiva es algo secundario con respecto a la experiencia musical. Si fuese imprescindible tal conocimiento para la comprensión de una obra, nadie sería capaz de conocer una pieza de música sin el apoyo mínimo de una partitura y, probablemente, sin la ayuda adicional de explicaciones formales de todo tipo por parte del compositor. Esto sería tan absurdo como sostener que sólo podemos entender el discurso de otro si nos viene dado por escrito. Por añadidura, la relación de la partitura con el sonido que a partir de ella se genera se ha complicado extraordinariamente en los últimos cuarenta años con la introducción de la aleatoriedad en diferentes niveles de la composición.

El experto nos está dando siempre, de forma despersonalizada, un marco teórico sobre el que tenemos que ajustar nuestra propia experiencia, independientemente de cuáles sean nuestros intereses personales, cuáles nuestros valores existenciales. Por muy valiosas que tales manifestaciones fuesen desde el punto de vista de nuestro fetichismo cultural, la riqueza comunicativa de su experiencia sólo será efectiva si hay algo en nosotros capaz de resonar con sus palabras, si sus intereses van en nuestra propia dirección. Si yo no soy otro experto como él, nuestros intereses comunes no serán técnicos, sino que la única comunicación posible es la que lleva la experiencia del fenómeno sonoro al ámbito de la comunicación existencial más general, aquella

comunicación que liga la experiencia sonora a mi vida y a la vida del interlocutor y destaca en tal experiencia los derroteros tomados por las alteraciones de la conciencia durante la escucha. No obstante, se nos dirá, la experiencia del experto enriquece la nuestra propia en cuanto que la amplitud de las perspectivas permitirá entender los entresijos de la obra con mayor profundidad, su contexto histórico, los desarrollos posteriores de la corriente estética que representa, etc. Esto no es comprender con más profundidad, sino simplemente con un andamiaje técnico específico. Qué absurdo pensar que los músicos creen sólo para los músicos, qué pobreza la de un arte así, un ejercicio de pizarra que se autoaniquila en un narcisismo que ni tan siquiera es gozoso. Lo musical se realiza con la simple percepción de la alteración de la conciencia, con ese experimentarnos en el sonido que permite la música. No es preciso conocer todas las implicaciones porque todas las implicaciones involucran al universo entero y la expresión misma, «todas las implicaciones», cuando se aplica a un proceso vital como es una experiencia musical, no tiene ningún sentido.

116

Las apelaciones que hace el experto al arte sublime, puro, ideal, serio, culto, alto, el arte que ha sido traicionado, degradado, caricaturizado por el arte basura, o el *light*, o el popular, o el bajo, son proclamas que olvidan ingenua o malintencionadamente las relaciones de dominación que subyacen en la mayor parte del llamado alto arte y que hacen de él un ídolo de pies, piernas, torso y barro hasta la misma coronilla. Conviene recordar que la pureza de nuestro arte, erigido a sí mismo como un mundo de libertad en contraste con la bronceína pesadumbre de la vida cotidiana, fue desde el principio posible gracias a la exclusión de grandes sectores de población. Los expertos no aprueban el mismo arte ni la ciencia que la persona ordinaria, y esto se explica sobre todo por una divergencia de intereses. Primar cualquiera de los niveles de comprensión de la obra sobre los otros es tan sólo una cuestión de preferencias personales o profesionales, habla más de prejuicios sociales que de la pretendida «verdadera esencia» que la obra pueda tener. El experto es un profesional de la educación, y en cuanto que representa a una forma de autoridad social, tiene que elaborar estructuras y sistemas, además de defenderlas o consolidarlas ante la amenaza de otras estructuras nuevas. Claro que el experto que haya descubierto sus principios básicamente por intuiciones y reflexiones propias tenderá siempre a exhibirlos de forma menos tiránica y será más receptivo a opiniones adversas que aquel que los haya adoptado de otro en proceso de culto más que propiamente crítico.

El carácter acumulativo que tiene la experiencia hace que ningún individuo, en la breve extensión de su vida, controle las inmensas fuerzas heredadas a lo largo de los siglos. Por ello, por boca del experto individual habla la institución, y en ningún caso es manifestación de una experiencia propia, pues incluso tratándose de una experiencia personal ha de estar siempre traducida al lenguaje de la institución. No es casual la vinculación del experto a la industria, sino que ésta le permite la consolidación imprescindible para ejercer las labores de control en las sociedades muy masificadas. De hecho, para comprender el asunto del experto en nuestros días

hemos de comprender el sistema de expertos en el que se integra, la fábrica institucional de la experiencia. Esta fábrica proviene de la integración mediática de las academias artísticas, científicas, políticas y religiosas. Su funcionamiento institucional las iguala más que las distingue. En cuanto a su operatividad interna, se caracterizan por la comunicación especializada y la rigidez estructural necesaria para su automantenimiento. La operatividad externa es de dominación de la conciencia, con aplicación de la violencia al servicio de fines propios. En suma, la fábrica de expertos refleja la mecanización que se aplica al mantenimiento de las posiciones de poder social.

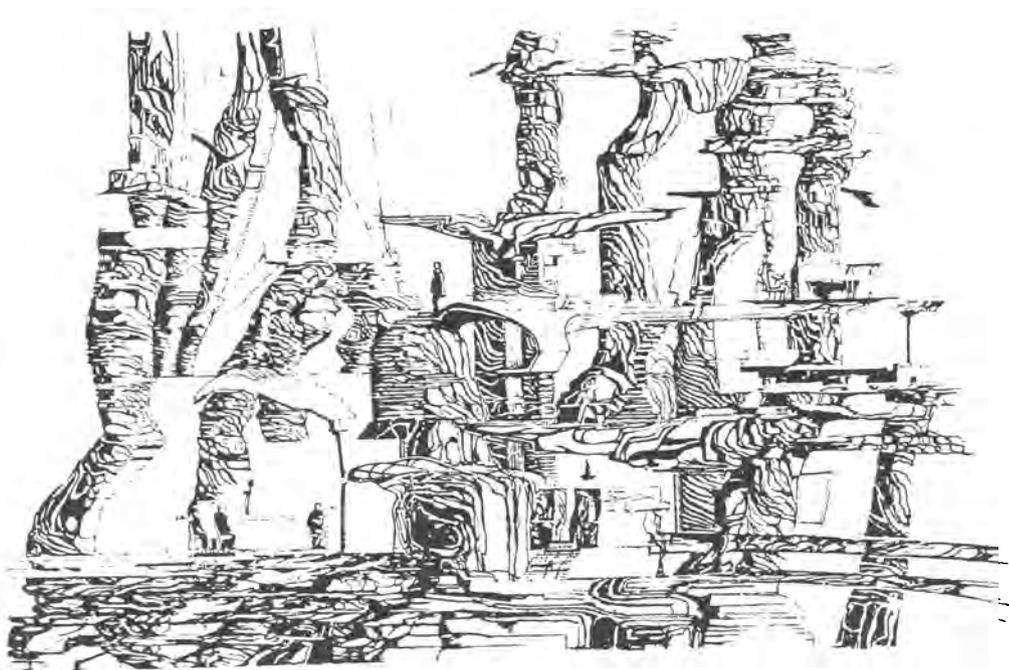
La uniformidad de creencias merma la vitalidad social y la anquilosa poco a poco en la repetitividad más esterilizante. La cohesión social actúa como coartada para las más infames formas de injerencia en los juicios, propósitos y vida privada en general de los individuos. Sin embargo, no se puede despreciar nada si no queremos correr el riesgo de dejar fuera algo que luego resulte ser imprescindible. La opinión más disparatada puede ser una brillante intuición cuyas repercusiones son apenas entrevistas en el presente. La fábrica de expertos tiende en su mecanicidad a cristalizar en estructuras sociales rígidas que se adaptan mal al carácter fluyente de la vida, a la aparición de nuevos marcos de experiencia que exigen flexibilidad so pena de inadaptación y destrucción. La uniformidad educacional propiciada por el paradigma experto sólo contribuye a crear rigidez social, levantando un muro insalvable entre los que han gozado de los privilegios de la fábrica de forma plena y los que sólo reciben de ella la producción marginal y los saldos. La cohesión social que propicia un sistema de expertos se mantiene en base a la creación-imposición de necesidades comunes, más que en base a la satisfacción de anhelos personales, innecesarias necesidades que manifiestan una perpetua huida hacia el futuro mejor que nunca llega, cohesión que se deshace en cuanto se abren los ojos al vacío de un presente así constituido.

117

La cuestión es si la experiencia vital de otros debe dirigir nuestra vida; lo que hay que aclarar es si el filósofo, el periodista, el político, el científico, el artista, el sacerdote, o cualquier otra forma de experto, en cuanto cabezas autoritativas de la sociedad, goza de algún derecho —no avalado por la violencia— sobre mis propias creencias, si sabe o no mejor que yo lo que le conviene a mi vida. Conviene recalcar que aquí no estoy tratando la cuestión del/de la maestro/a, aquella relación profunda de amistad entre dos personas en la que se da un intercambio de experiencias vitales. No, aquí hablo del experto, de la figura anónima que pretende dirigir mi propia experiencia vital, en base a criterios de autoridad, por muy impecablemente documentada o argumentada que se encuentre. Por eso, lo que cuestiono no es la habilidad del pescador que sabe dónde echar las redes, ni la pericia del médico que conoce la planta o la palabra conveniente, ni la relevancia de tantas otras técnicas que favorecen o pretenden favorecer la vida, lo que cuestiono es la legitimidad de quien pretende saber más que yo sobre mí mismo y sin conocerme, cuestiono que nadie sepa mejor que yo qué veo, oigo, siento, creo o deba creer, cuestiono que la competencia intelectual —sea cual sea la autoridad que la determine— haya de ser tenida por la vara propia para medir la convivencia humana.

El impulso, el gesto, la espontaneidad, no es más ni mejor, ni más deseable que cualquiera de las actividades intelectivas, pero tampoco lo es menos. La tesis no es nueva, pero tampoco puede ser etiquetada como simplemente romántica, pues se encuentra en la mayor parte de las literaturas de todo tiempo y lugar. Así, desde los embriagadores versos del persa Khayyam en los que se proclama que los sabios no te enseñarán nada, pasando por la jocosa máxima de Lao Tsé que afirma que mientras que aprender es una acumulación de conocimiento la tarea del sabio (el que practica el Tao) es ir reduciéndolo día a día, hasta la desbordante vitalidad de Píndaro cuando duda que sea sabiduría esa pizca de conocimiento que un hombre posee más que otro, cientos de autores han proclamado la propia experiencia como la única forma de sabiduría sin necesidad de caer en el solipsismo.

118



Marc Titman, Ciudad extensible.

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



GEOMETRIES OF THE ARTIFICIALITY

Architecture and project

THE FURTIVE PASSIONS IN TODAY'S ARCHITECTURE

Antonio Fernández-Alba

The project of the architecture and the space of the city is produced nowadays under the principles of the semantic fiction serving to the mercantilistic pragmatism. The anthropological and ethical foundation of the architectonic form of rationalism is replaced by the productivist and technocratic principles.

IN OUR HEAVENS LACKING IDEAS

Vittorio Gregotti

The homogenization of the international architectural production of our times is due to the independence of the project respect to the locality, the tradition and the reality itself. The project acquires an autonomy as an intellectual and communication process determined by the techniques of its reproduction.

119

THE AUSTRALIAN BIRD

A map of the projectual logics of modernity

Roberto Fernández

In the frame of the critical analysis around the productive processes of architecture, characteristically post-modern, the author distinguishes two autonomous levels: the one of the project and the one of the product. The different behaviours of the project dedicate themselves to search the sense of an object of consumption, creating the mechanism to stimulate the aesthetic function and the sensationalistic effect.

THE THEORY OF DESIGN AND THE DESIGN OF THE THEORY

José Luis Ramírez

The author develops a spendthrift discourse of the opposition around the conceptual pair theory-praxis. The theory of design also provides us with a product as an activity in parity with the instrumental performance. This could be the pattern that could be applied to the specific object that then will deal with a dogmatic theory or the language that expresses the sense of the action itself. We are, in this case, in view of a theory that searches knowledge and that is defined by the artistic creation.

ARCHITECTONICAL THEORY AND PRACTICE AND ITS SEMIOTIC IMPLICATIONS

Francisco Javier Sánchez Merina

The acritical use of history and the exaltation of the supposedly popular predilections in the devising of the architectural sign encourages a contemporary tendency where it is noticed the regression of the creativity and the adjusting of the architectural project to the economy of profit.

THE METAMORPHOSIS

Juan Luis Trillo de Leyva

The creative capability in the fable could be compared to the one in the project as an interpretation of the formative structures and the synthesis of reality. In the fable, the metamorphosis indicates the process between two formal conditions: initial and final. In this process it gets involved the overall knowledge that forms the experience: those that come from reality and the ones that come from the imagination.

PROJECT-RUIN: UTOPIA-ANTIUTOPIA

Luis Fores

120

The project not only implies the order and the foresight of the future but it also gets involved in the reading of ruins as the place of memory of the past. In the project of the city underlies the tension between arbitrary and utopia; the tension that Piranesi unmasks in his drawings of the *Carceri* as a premonition of the caothical and dislocated reality of the contemporary megalopolis.

OPEN FORUM

THE BOOK WILL KILL THE BUILDING

Victor Hugo

The architecture as unity of all intelligences collapses after the emergency of the mediatic spreading of every type of thought as it put itself to serve the spreading of the printed ideas.

THE EPHEMERAL THINGS. PROJECT, MATTER AND TIME

Ezio Manzini

The great transformation of the idea of time and matter of objects is backed up by a culture of project that works over the idea of the continuous innovation.

REVIEW OF PUBLICATIONS

A VIRTUAL TREATISE. *SMLXL*

Angelique Trachana

OMA, Rem Koolhaas y Bruce Mau, *SMLXL*. Ed. The Monatheli Press, USA, 1995.

THE GREAT TYPOLOGICAL FATHER

R.F.

Gian Franco Caniggia-Gian Luigi Maffei, *Topology of edification. Structure of anthropic space*. Ed. Celeste, Madrid, 1995, 199 pp.

SHARED ENTHUSIASM AND WAR WITHOUT MERCY

José Luis Sanz Botey

Oriol Bohigas, *Shared enthusiasmand and War without mercy...* Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.

MIGUEL FISAC

José Laborda Yneva

121

Francisco Arques Soler, *Miguel Fisac*, Ed. Pronaos, Madrid, 1996, 319 pp.

REPORT OF EVENTS

DISPARITY AND SIMILARITY

Alberto Portera Sánchez

A comment about the exhibition dedicated to the painters Antonio López, Luis Gordillo, Antonio Saura, Eduardo Arroyo and Lucio Muñoz, celebrated in the gallery Cyprus Art in Sant Felú de Buada.

POST-SCRIPTUM

EXPERTS FACTORY

Eduardo Subirats

The experts in every discipline form the social authority that exert the control over the masses introducing stereotypes, mechanization and uniformity in opinion.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

HA PUBLICADO LOS TEMAS

N.º 1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. JUNIO 1994

Locus Universitas. **Antonio F.-Alba**. La ciudad del saber como utopía. **Augusto Roa Bastos**. La falta de espíritu en las universidades de hoy. **Klaus Keinrich**. Entre orden y desorden. **Jean-Pierre Estrampres**. Metáforas del universo. Modelos de universidad: Institución y espacio. **Roberto Fernández**. Simulacros urbanos en América Latina. Las ciudades del CIAM. **Alberto Sato**. Fragmento e interrupción: el arcaico torso de la arquitectura. **Claudio Vekstein**. Locus Eremus. **Fernando R. de la Flor**. Vanguardia, Media, Metròpoli. **Eduardo Subirats**.

N.º 2. TERRITORIOS Y SIGNOS DE LA METROPOLI. MARZO 1995

Metròpolis de oasis oxidados. **Antonio F.-Alba**. Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad. **Françoise Choay**. Estrategias metropolitanas. **Angelique Trachana**. Nihilismo y comunidad en el espacio urbano. **Francisco León Florido**. La ciudad escrita. Fragmento sobre una arqueología de la lectura urbana. **Fernando R. de la Flor**. Geografía y lenguaje de las cosas. «La superficie y lo invisible». **Giuseppe Dematteis**. El hombre y la tierra. **Eric Dardel**. La novedad arcaica. **Roberto Fernández**.

N.º 3. HISTORIA Y PROYECTO. SEPTIEMBRE 1995

Monumento y proyecto moderno. **Roberto Fernández**. La metopa y el triglifo. **Antonio Monesteroli**. Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura. **Antonio F.-Alba**. El sentido del proyecto en la cultura moderna. **Manuel J. Martín Hernández**. Investigación histórica y proyecto de restauración. **Antoni González**. Conservación de la ciudad y de la arquitectura del Movimiento Moderno. **Javier Rivera**. La túnica de Venus. Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea. **Pancho Liernur**. Otras lecturas de las arquitecturas recientes en España. **José M.ª Lozano Velasco**.

N.º 4. PAISAJE ARTIFICIAL. MAYO 1996

La ciudad fractal. **Eduardo Subirats**. Construyendo el mundo de mañana. La Exposición Mundial de Nueva York de 1939. **Daniel Canogar**. Transmodernidad e hipermodernidad. Apuntes sobre la vida arcaica en Japón. **Roberto Fernández**. Técnica y nihilismo para una teoría urbana. **Angelique Trachana**. El paisaje artificial en Japón. **Félix Ruiz de la Puerta**. Liberación por ansia e ignorancia. **Kisho Kurokawa**. Velocidad guerra y vídeo. **Paul Virilio**. El diseño arquitectónico como medida de calidad. **Tomás Maldonado**.

N.º 5. ESPACIO Y GENERO. NOVIEMBRE 1996

El espacio del género y el género del espacio. **José Luis Ramírez González**. La construcción cultural de los dominios masculino y femenino. Espacios habitados, lugares no ocupados. **Nuria Fernández Moreno**. Elementos para una historia de las relaciones entre género y praxis ambiental. Itinerarios al paraíso. **Anna Vila y Nardi y Vicente Casals Costa**. Estereotipos femeninos en la pintura. Pálidas y esquirolas. **Carmen Pena López**. Zonificación y diferencias de género. **Constanza Tobío**. Si las mujeres hicieran las casas... **Carmen Gavira**. El carácter femenino de la arquitectura. Poesía y seducción. **Angelique Trachana**. Progreso técnico, cambio de sociedad y desarrollo de los grandes sistemas técnicos. **Renate Mayntz**.

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADES DE ALCALÁ Y VALLADOLID

CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

LAS GRANDES BOVEDAS HISPANAS

Madrid, 19 al 23 de mayo

- Organizado por:** CEHOPU, del Ministerio de Fomento
Instituto Español de Arquitectura
Universidad Politécnica de Cataluña
Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid
- Director:** Salvador Tarragó Cid. Dr. Arquitecto. Profesor de la UPC
- Objetivos:** Profundizar en el conocimiento del sistema constructivo, incidiendo también en los problemas que plantea su restauración, a través de un recorrido cronológico de algunos de los grandes hitos construidos en España y América, en el gótico, el renacimiento, barroco, hasta nuestros días con las figuras de Guastavino, Torroja y Moya.

UNA VALORACION ESTETICO MEDIOAMBIENTAL DEL PAISAJE EN EL NUEVO TERRITORIO

Alcalá de Henares, 30 de junio al 4 de julio de 1997

- Coordina:** Instituto Español de Arquitectura
Asociación Española de Estudios Canadienses
Ministerio de Medioambiente. D. General de Calidad y Evaluación Medioambiental
Comunidad de Madrid. Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte
- Director:** Daniel Zarza. Profesor Titular de Urbanismo. ETSAM-UPM
- Objetivos:** Reflexión estética del paisaje, estableciendo un marco integrado de referencia definido desde cuatro ángulos: humanístico-filosófico, técnico-científico, político-social y artístico-urbanístico.

ENCUENTROS DE MUJERES EN LA ARQUITECTURA

Alcalá de Henares, 30 de junio al 4 de julio

- Coordina:** Instituto Español de Arquitectura
- Director:** Cristina García-Rosales González-Fierro. Arquitecta Grupo la mujer que construye.
- Objetivo:** Crear un espacio abierto a la reflexión y al debate donde participen hombres y mujeres y en el que a través del conocimiento y el análisis de las obras y proyectos realizados recientemente por arquitectas españolas, se consiga avanzar en la comprensión de esta profesión tan vinculada al arte, a la técnica y a la vida.

LAS CATEDRALES GÓTICAS DEL SIGLO XVI, ENTENDIMIENTO E INTERVENCION

Alcalá de Henares, 7 al 11 de julio de 1997

- Coordina:** Instituto Español de Arquitectura
Ministerio de Fomento. D. General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo
Ministerio de Educación y Cultura. Instituto de Patrimonio Histórico Español
Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural
Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Patrimonio
- Director:** Sebastián Araújo y Jaime Nadal. Arquitectos. Prof. Asociados de Proyectos de la ETSAM
- Temas:** Catedrales góticas en el mundo renacentista. Restauración. Arquitectos constructores: Rodrigo Gil de Hontañón. Espacio Arquitectónico del siglo XVI. Las catedrales de Salamanca, Plasencia y Segovia. Esterotomía y Tracería en el siglo XVI. Espacio litúrgico. Iconografía. Futuro de las catedrales: Planes, directores.

RESTAURACION DE JARDINES HISTORICOS (I)

Alcalá de Henares, 14 al 17 de julio de 1997

- Coordina:** Instituto Español de Arquitectura. Escuela Castillo de Batres
- Director:** Consuelo Martínez Correcher. Presidenta IEJAP. Prof. de Historia del Jardín. Escuela de Batres
- Temas:** Historia del Arte de los Jardines. Antecedentes históricos, Botánica histórica, El jardín histórico, Teoría de la restauración. Legislación del Patrimonio Histórico, Restauración de elementos arquitectónicos y ornamentales, Estudio del lugar, Restauración de elementos vegetales, Legislación del suelo, Elementos vegetales, elementos singulares, Materiales de construcción, Fitopatología y restauración de especies arbóreas.

INFORMACION Y MATRICULA:

Universidad de Alcalá. Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Plaza San Diego, s/n
28801 Alcalá de Henares, Madrid. Tel.: 885 40 90. Fax: 885 44 91



Revista de Occidente

N.º 193

Junio 1997

EL VIAJE: DEL VAGABUNDO AL POST-TURISTA

Textos de

**Bernard Delvaile, Norbert von Hellingrath,
Joyce Carol Oates, Javier Reverte,
Ana Puértolas, Chris Rojek,
Manuel Rodríguez Rivero, Casto Fernández,
Luis Goytisolo, Arthur Schopenhauer**



Proyecto A Ediciones organiza y centra su argumento en el proceso social de la comunicación del conocimiento en sus diversos niveles de utilidad y verificación operativa, tanto en el ámbito académico y universitario como en el profesional. Quiere establecer un nexo continuo entre investigación, formación y ejercicio social de la profesión y ofrecer, por medio de instrumentos y materiales adecuados, una renovación permanente de la información científica y cultural.

N O V E D A D E S

Revista Anthropos
Huellas del Conocimiento

N.º 170-171

RUBÉN DARÍO

La creación, argumento poético y expresivo

N.º 172

JOSÉ BERGAMÍN

La escritura símbolo de exilio y peregrinación

N.º 173-174

NIKLAS LUHMANN

La sociología como teoría de los sistemas sociales

EXTRAORDINARIO N.º 1

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

El teatro como representación y fusión de las artes

Cuadernos A
Biblioteca Universitaria

INFESTAS, Ángel y Marta LAMBEA

Los intereses de la sociología actual

DERRIDA, Jacques

Cómo no hablar y otros textos

DERRIDA, Jacques

El tiempo de una tesis.

Desconstrucción e implicaciones conceptuales

PROYECTO A EDICIONES

Escudellers Blancs, 3, 3.º

08002 BARCELONA

Tel. y fax 412 34 91 E-mail: proyecta@sarenet.es

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

ISEGORÍA (Madrid), n.º 15, marzo 1997, ISSN: 1130-2097

15

Adiós a Aranguren

Testimonios de:

Carlos Castilla del Pino, Elías Díaz, Eusebio Fernández, Agustín García Calvo, Ernesto Garzón Valdés, Pedro Lain Entralgo, Eduardo y Felipe López-Aranguren, Amando de Miguel, José Enrique Rodríguez Ibáñez y Amelia Valcárcel.

Conversación con José Luis L. Aranguren:

Javier Muguerza.

Artículos de:

Victoria Camps, Pedro Cerezo Galán, Adela Cortina, Manuel Fraijó, José M. González García, José Antonio Marina, Ignacio Sotelo y Carlos Thiebaut.

Quintas Conferencias Aranguren:

José Gómez Caffarena.

Otras colaboraciones de:

Feliciano Blázquez, Margarita Boladeras, Enrique Bonete y Stella Wittenberg.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
CSIC INSTITUTO DE FILOSOFÍA



Universidad Nacional
de Educación a Distancia

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre (Institución) NIF:

Dirección Cod. Postal..... Población.....

Provincia País..... Teléf./Fax

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

Suscripciones

(3 números) ESPAÑA 3.000 ptas. EUROPA 4.000 ptas. AMERICA 40 \$

Forma de pago:

Talón nominativo a nombre del «INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA».

Contra reembolso (más gastos de reembolso). 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

* La Revista ASTRAGALO se distribuye prioritariamente por suscripción o a través de Celeste Ediciones.

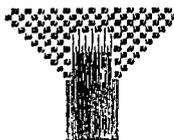
Fecha:

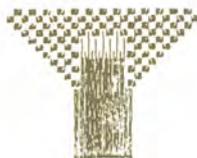
Firma:

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADES DE ALCALA Y VALLADOLID

Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo
28807 ALCALA DE HENARES (Madrid - España)





HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO 6 DE ASTRAGALO

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

Vittorio Gregotti, arquitecto y teórico de la arquitectura. Fue director de la revista *Casabella*.

Roberto Fernández, profesor-arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en Mar del Plata y Buenos Aires.

José Luis Ramírez, filósofo, profesor del Instituto Nordplan de Estocolmo.

Francisco Javier Sánchez Merina, arquitecto-profesor, Kingston University de Londres.

Juan Luis Trillo de Leyva, arquitecto-profesor, Universidad de Sevilla.

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 profana*.

Ezio Manzini, arquitecto e ingeniero, profesor del Politécnico de Milán.

Angelique Trachana, arquitecto y crítico de arquitectura.

José Luis Sanz Botey, arquitecto y crítico de arquitectura.

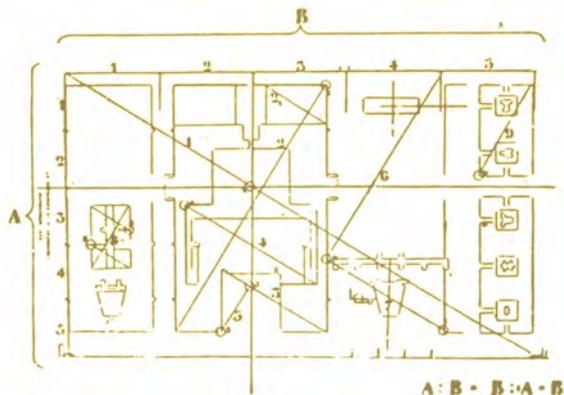
José Laborda Yneva, arquitecto, crítico de arquitectura y editor, encargado de la Sección Cultural del Colegio de Arquitectos de Aragón.

Alberto Portera Sánchez, catedrático de Neurología de la Universidad Complutense y académico de la Real Academia Nacional de Medicina.

Eduardo Subirats, profesor y escritor. Enseña actualmente en Princeton (EEUU).

 Astragalo agradece a la revista *Casabella* y al profesor Miguel Angel Muro de la Universidad de La Rioja la colaboración prestada en la edición de este número.

- 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

SUMARIO

GEOMETRIAS DE LO ARTIFICIAL

Arquitectura y proyecto

Antonio Fernández-Alba.

Las pasiones furtivas de la arquitectura de hoy

Vittorio Gregotti.

En nuestros cielos faltos de ideas

Roberto Fernández

El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad

José Luis Ramírez.

La teoría del diseño y el diseño de la teoría

Francisco Javier Sánchez Merina

Teoría y práctica arquitectónica y sus implicaciones semióticas

Juan Luis Trillo de Leyva.

Las metamorfosis

Luis Fores.

Proyecto-ruina: utopía-antiutopía

FORO ABIERTO

Víctor Hugo

El libro matará el edificio

Ezio Manzini.

Lo efímero. Proyecto, materia y tiempo

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Angelique Trachana.

Un tratado virtual. *SMLXL*

R. F.

El gran padre tipológico

José Luis Sanz Botey.

Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel

José Laborda.

Miguel Fisac

RELATOS DE LO YA VISTO

Alberto Portera Sánchez.

Disparidad y semejanza

POSFOLIO

Eduardo Subirats.

Fábrica de expertos

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



1.100 Ptas



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ