

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

LA PARABOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA



MARZO 1998



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

N.º 8. Marzo 1998

LA PARABOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA

Consejo de Dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Roberto Goycoolea,
Francisco León, Eduardo Subirats.

Consejo de Administración:

Joaquín Ibáñez, Manuel Mazo, Gerardo Mingo, M.^ª Teresa Ocejo.

Traducción:

Caia Romei.

Coordinación editorial:

Angelique Trachana.

Director:

Antonio Fernández-Alba.

Diseño:

ASTRAGALO.

Portada:

Albín Brunovský.

Producción Editorial:

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.
UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), Azcapotzalco, México.
Celeste Ediciones S.A.

Administración y correspondencia:

Instituto Español de Arquitectura.
Colegio Trinitarios. Calle Trinidad, 1.
Telf.: 91 885 52 55. Fax: 91 885 52 75.
28801, Alcalá de Henares (Madrid).

Precio: ESPAÑA, 1.100 pta EUROPA, 1.500 pta AMÉRICA, 15 \$.

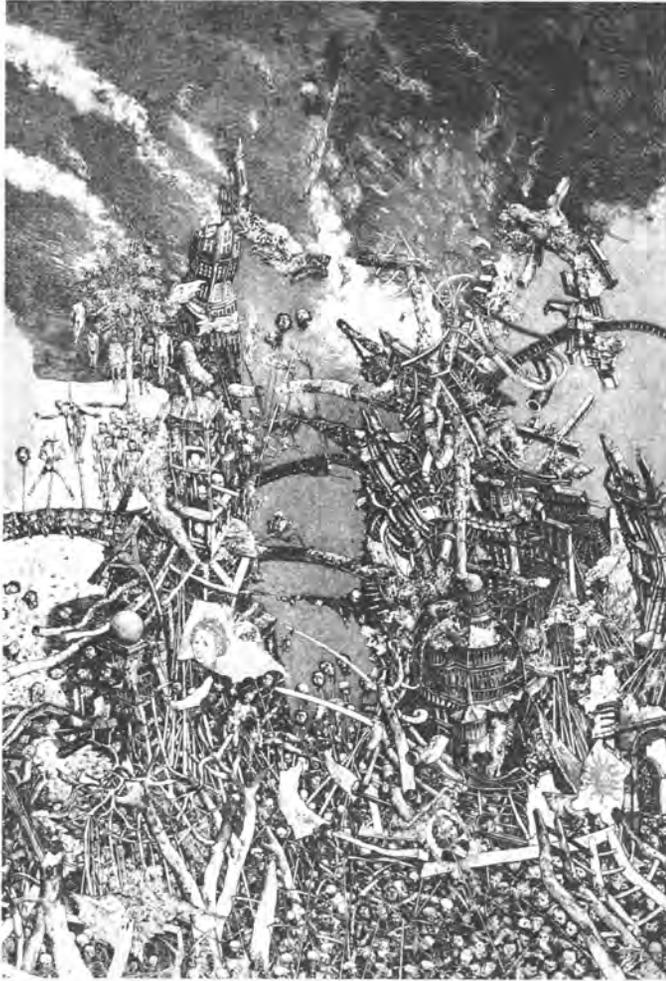
Impreso en España - Printed in Spain.

ISSN: 1134-3672

Depósito legal: M. 23.448-1994



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



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

LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA



Francisco León

La parábola de la ciudad destruida.
Renacimiento, tradición y modernidad

Pág. 9

Eduardo Subirats

Los malos días pasarán

Pág. 27

Roberto Goycoolea

La herencia moderna

Pág. 35

Germán Adell

Los nuevos paisajes. La gestión sensible y creativa del caos

Pág. 45

Angelique Trachana

La destrucción del concepto de ciudad.
Pragmatismo y el discurso del futuro

Pág. 55

FORO ABIERTO

Mario Benedetti

Irrespirable

Pág. 71

Adolfo Sánchez Vázquez ©

Utopía del fin de la utopía

Pág. 73

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Concha Fernández Martorell

La linterna mágica

Pág. 85

Roberto Fernández

Carne, cuerpo, territorio.

Notas para el uso proyectual de la estética de Deleuze-Guattari

Pág. 87

José Luis Sanz Botey

La arquitectura de Miguel Ángel

Pág. 92

RELATOS DE LO YA VISTO

Antonio Fernández-Alba

Mariposa en cenizas desatada.

El Espacio de museo en la ciudad contemporánea

Pág. 93

Roberto Goycoolea

La sublimación de la arquitectura.

Comentarios a la IV Bienal de Arquitectura Española

Pág. 98

POSTFOLIO

Éric Michaud ©

Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis

Pág. 105

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 117



Vista de Tokyo.

Ciudad

Sacralidad abstracta, surgida de la inteligencia abatida del hombre en la tarde que perdió el paraíso. Artefacto edificado para escapar del tiempo y la materia. Ágora para los diálogos con la melancolía del ser. Anfiteatro de libertades donde aún se escuchan los ecos de utopías indomables. Memoria pétrea de las miserias humanas y metáfora de la opulencia por cuyos espacios discurre la muerte programada. Territorio de poliédricas geometrías donde habitan los retores y sofistas, políticos y tecnócratas que nublan el día con palabras de sombra. Paisaje construido de alegorías, simbolismo y ensoñación, potencias heredadas de la sensibilidad herida...

Segunda naturaleza imaginada y construida por la ficción de los dioses y la razón de los hombres, en demanda de arquitecturas ultraterrenas que jamás se podrán contemplar. Campamento ilustrado donde pensar y poetizar no logran con-vivir sin violencia...

Y la ciudad se transformó en metrópoli, y el espacio se transmutó en tiempo, y el tiempo en competencia inmaterial, sin muchas luces entre lugares y personas y «nuestras almas ya son electrónicas», creadas po el idilio con la memoria cihemética. CIUDAD, hoy, es el nombre de nuestra convivencia perdida.

Antonio Fernández-Alba

LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA

 LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA es la imagen que utiliza Descartes para ilustrar el espíritu de una nueva época: la Modernidad que se fomenta sobre los principios de destrucción y renovación. La ciudad tortuosa medieval, producto de sucesivas adiciones orgánicas que la dotaban de una extrema complejidad ha de ser asolada dejando en su lugar sólo el espacio abierto extendido hasta el infinito. Sobre este suelo vacío y homogéneo hay que trazar, según un plan geométrico, la nueva ciudad proyectada metódicamente. La innovación exige la destrucción de lo construido. La nueva realidad será inventada desde el principio. El pensamiento cartesiano exige la reducción de la complejidad, la sustracción de la realidad. Las vanguardias del siglo xx entregarán su proyecto civilizatorio y político, impulsado por ese mismo espíritu de ruptura e innovación, a la instrumentalización de una organización social tecnocrática-economicista y espectacular. El dominio de racionalidad degenerará en el dominio pragmático y utilitarista que será la expresión de la megalópolis contemporánea.

5

Sobre este discurso, la octava entrega de ASTRÁGALO plantea un análisis crítico de las consecuencias de la ciudad moderna. Francisco León plantea una reflexión sobre la innovación del pensamiento desde la tradición, al Renacimiento y la Modernidad. La ciudad es comparable con el edificio del saber que avanza de la multiplicidad orgánica de doctrinas a la matematización del saber que culminará en la metodología científica moderna. El impulso científico moderno acepta la forma intelectual como realidad independiente del mundo natural. La voluntad tecnificadora del ser humano puede imponer ahora los principios a los que tendrá que ajustarse la realidad para alcanzar la existencia. Pero la tradición no será borrada. Constituirá una fuente de innovación lingüística. El uso del pasado desde el Renacimiento será puramente retórico: figuras del lenguaje sin contenido, mezcla de sistemas contradictorios, elementos irracionales, confusión doctrinal. La tecnificación del saber y el dominio de los saberes puramente lingüísticos abren un espacio caótico de intenciones sin fines.

Eduardo Subirats argumenta la destrucción como crisis y fracaso de la modernidad en los ámbitos del arte y la arquitectura. La utopía positiva de las vanguardias del siglo XX se ha extinguido. La aspiración a un orden global basado en el principio de racionalización no cumple en la construcción de la metrópolis más que una función legitimatoria conservadora. Su tarea ya no es ni la creación, ni la crítica, ni la renovación sino la reproducción mecánica indefinida de un principio de orden. Aquel impulso de ruptura e innovación que define de manera esencial la Modernidad ha expirado. Sus principios de positividad y objetividad han sido integrados a las exigencias de la productividad de la economía capitalista. El desarrollo económico y tecnológico se vive como un sentimiento general de ausencia de valores vitales objetivos.

El texto de Roberto Goycoolea trata de las condiciones de percepción y habitabilidad que la ciudad moderna destruye. Respecto a la ciudad antigua «la ciudad moderna no ponderó adecuadamente la importancia que los factores subjetivos de la percepción del espacio tienen para la forma en que se entiende y se habita la ciudad». El concepto de ciudad moderna destruye la continuidad espacial y la totalidad ambiental creando fragmentación y ambigüedad. La indefinición espacial, la expansión ilimitada y la pérdida de densidad que caracterizan la ciudad moderna producirán inconvenientes psicológicos graves. La esencia de la ciudad reducida en eficiencia técnica del funcionamiento de las infraestructuras excluye el hombre en cuanto individuo y ser social. El placer estético de la contemplación de la ciudad quedará erradicado en el espacio moderno sin cualidades ni relaciones. Las nuevas estructuras urbanas impiden la fértil interacción social que permitía la ciudad antigua. La imposición de modelos homogéneos sobre las distintas condiciones locales afectan el bienestar personal y social que depende de una adecuada relación con el medio que se habita. Nadie puede desarrollarse adecuadamente si el lugar que se realiza su vida es para él feo, hostil, indiferente o le es impuesto.

Germán Adell trae algunos ejemplos de creación de nuevos paisajes. Las nuevas formas de percibir y habitar el territorio remiten a sistemas de representación influidos por los *mass media*. Los esquemas concebidos en el ámbito de la globalidad económica y cultural se sobreponen a las estructuras locales. Las nuevas manipulaciones paisajísticas comportan un alto grado de artificialidad y artificiosidad. Erigen la tecnología en símbolo y el simulacro en función semántica. La subversión de los viejos paradigmas de ciudad, la utilización de técnicas desestructurantes, el azar y la arbitrariedad con que se lleva a cabo la operación urbana presagian para el futuro de la ciudad un espacio abierto a lo imprevisible.

Angelique Trachana realiza una lectura crítica del paradigma americano que coloniza el territorio de las nuevas áreas de expansión de las megalópolis de hoy. Un concepto de colonización infinita y desarticulada del territorio suplanta el concepto de ciudad racionalizada y jerarquizada destruyendo la cultura urbana de la tradición europea. Las conceptualizaciones del espacio ya no se fundamentan sobre un principio de verdad sino sobre una razón pragmática. Las prác-

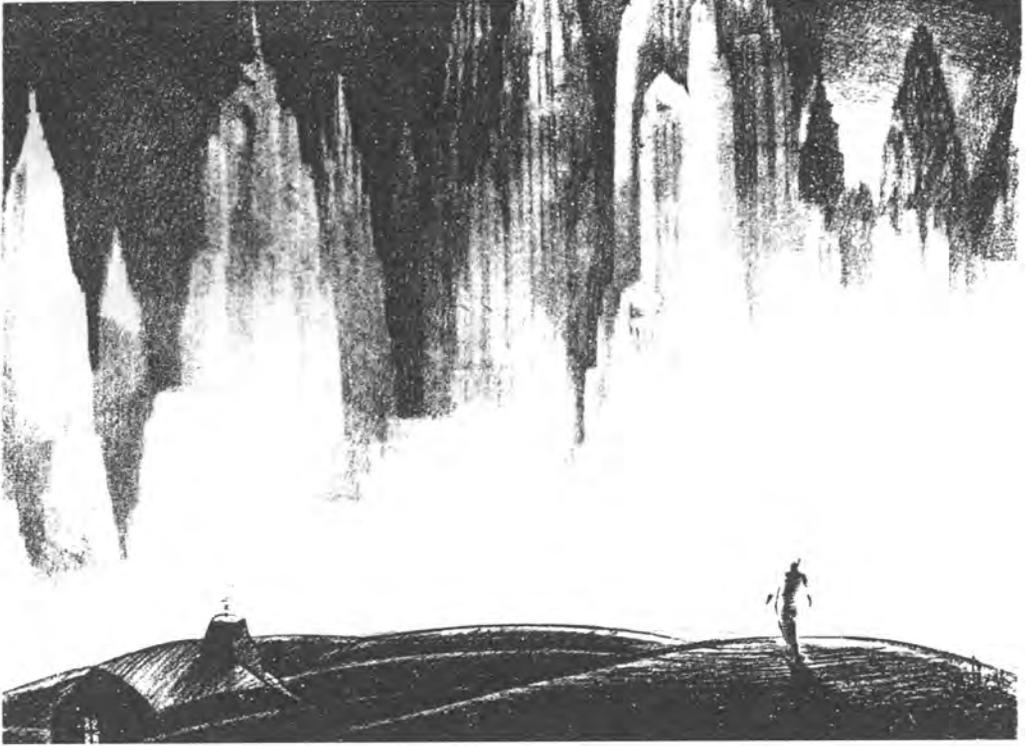
ticas de poscapitalismo tardío dotan la ciudad de un sentido meramente funcional y utilitario desplazando cualquier principio ideológico o trascendental. El pragmatismo no tiene una visión global de la realidad ni un sistema de representación de la realidad. La aceptación del principio de incertidumbre y la esperanza al futuro confiado a la técnica son sus dos grandes rasgos principales. El futuro no se realizará según un plan. Pero el propio futuro nos asombrará y nos exultará. Un anticipo del futuro ya está aquí. Los grandes sistemas técnicos nos ofrecen visiones del futuro. Sistemas viarios, infraestructuras de telecomunicaciones, de energías, nos ofrecen un nuevo paradigma estructurado en red coherente con la desjerarquización, el ideal democrático-igualitario, el desarrollo infinito y la indeterminación formal.

Adolfo Sánchez Vázquez hace un recorrido a través de las utopías para determinar este momento signado como «fin de las utopías» y afirmar que no es posible sin la presencia efectiva de la utopía en la conciencia del hombre ninguna transformación del mundo.

Esta visión de «la ciudad destruida» queda subrayada con una lectura del museo bilbaíno de Guggenheim por Antonio Fernández-Alba como una «Mariposa en cenizas desatada» en verso de Góngora. La existencia efímera, la percepción fugaz, el pensamiento sin palabras, la significación vacía de la arquitectura de la ciudad quedan marcados como los grandes rasgos de la ciudad-museo de fósiles contemporánea.

Y por último «Imágenes de los tiempos nazis» traídas al presente por Éric Michaud nos recuerdan cómo en nombre de una idea perversa y megalománfaca de una civilización superior estetizada se puede destruir sin culpa.

7



Hugh Ferriss, La atracción de la ciudad.

¿Es el hombre realmente sujeto u objeto de la moderna ciudad? –se pregunta el arquitecto–. La ciudad ha sido construida a imagen del hombre, o más bien el hombre está sujeto a través de las condiciones urbanas a una sutil transformación cuyas consecuencias ni siquiera se pueden prever?

La nueva relación del hombre con la ciudad es la del habitante de la ciudad que se pierde en la lejanía de sus calles nocturnas y el del espectador que contempla la ciudad desde la posición de la distancia. La ciudad es un espacio inmediato que determina la realidad de su vida. La ciudad es un paisaje y un escenario, algo que se encuentra en el límite de lo real y lo imaginario.

La significación del hombre, en su calidad de habitante de la ciudad, es la de lo minúsculo y degradado, es decir, propiamente de lo que carece de significado. Su realidad es reducida a la de un objeto, una partícula, una apariencia, algo desprovisto de realidad. No alberga ya este individuo humano ninguna autonomía, ninguna dignidad propia, ningún poder que le permitiera competir con la realidad de la ciudad magnificente. «¿Son estos seres minúsculos realmente conscientes de la situación? –se pregunta el arquitecto–. ¿Y estas masas de torres han sido acaso rescatadas de alguna manera maravillosa por tales hormigas? ¿O, más bien, estas masas de acero y vidrio son la escarnación de cierta fuerza ciega y mecánica que se ha impuesto por sí misma, como pensada desde el exterior para esta humanidad sin consuelo?» El arquitecto contempla el universo urbano como una realidad acabada, producida por una fuerza exterior al hombre, el cual ha perdido en ella su centro. En la metrópolis concebida como un universo cristalino, como un reino mineral, aquel no tiene mayor dignidad que la del de un residuo anorgánico.

Eduardo Subirats

LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA

Renacimiento, Tradición y Modernidad

Francisco León Florido

Los cambios filosóficos que implica la modernidad en la cultura occidental se orientan hacia un ideal práctico. La ruptura entre conocimiento y moral conduce a una tendencia de la tecnificación del saber y el dominio de los saberes puramente lingüísticos. la ciudad moderna constituye una nueva realidad inventada que arrasará la realidad construida. Buscará no obstante sus fuentes de renovación utópica en el pasado y la polis platónica. Pero el uso del pasado, desde el Renacimiento será puramente retórico: figuras del lenguaje sin contenido que se abren a un espacio de lo caótico, de intenciones sin fines.

9

A fin de ilustrar su convicción de que para llegar a la verdad hay que iniciar el camino del pensamiento desde sus orígenes, Descartes utiliza en su *Discurso del método*¹ la imagen de una ciudad que ha de ser destruida hasta sus cimientos, para levantar otra en su lugar con edificios construidos según un nuevo proyecto.

Así vemos —dice Descartes— que los edificios que un solo arquitecto ha comenzado y rematado suelen ser más hermosos y mejor ordenados que aquellos otros que varios han tratado de componer y arreglar, utilizando antiguos muros construidos para otros fines. Estas viejas ciudades, que no fueron al principio sino aldeas, y que con el transcurso del tiempo han llegado a ser grandes urbes, están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, si las comparamos con esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y aunque considerando sus edificios uno por uno encontraremos a menudo en ellos tanto más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están arreglados, aquí uno grande, allá otro pequeño, y cómo hacen las calles curvas y desiguales, diríase que más bien es la fortuna que la voluntad de unos hombres provistos de razón la que los ha dispuesto de esa suerte. Y si se considera que, sin embargo, siempre ha habido unos oficiales encargados de cuidar de que los edificios de los particulares sirvan al ornato público, bien se reconocerá cuán difícil es hacer cumplidamente las cosas cuando se trabaja sobre lo hecho por otros.

Este texto cartesiano puede considerarse una parábola del tránsito del pensamiento tradicional a la modernidad. Aparecen en él, en efecto, los protagonistas de esta transición interactuando moralmente. La ciudad tortuosa medieval, producto de sucesivas adiciones orgánicas que la dotaban de una extrema complejidad, cerrada y separada del entorno por una muralla a modo de membrana, ha de ser asolada, dejando en su lugar sólo el espacio abierto extendido hasta el infinito. Sobre este suelo vacío y homogéneo hay que trazar, según un plan geométrico, la nueva ciudad proyectada metódicamente. El artífice de la magna obra será uno solo, un arquitecto, un ingeniero urbanista, dotado con el poder omnímodo que le otorga no tener que contar con la realidad construida. El arquitecto de la univocidad puede inventar la realidad. Y este arquitecto es el nuevo filósofo moderno, Descartes mismo, el Aristóteles de la modernidad.

10

El pensamiento de la nueva época se inicia, por tanto, con la exigencia de la destrucción de lo construido, de la esterilización del espacio, de la simplificación, de la reducción de la complejidad. Sólo así es posible que la realidad sea la imagen exacta de la estructura geométrica forjada en la mente del arquitecto y trazada sobre los planos. Las referencias de este cuadro a la teología crítica de los postescolásticos son demasiado evidentes como para ser pasadas por alto. Y, sin embargo, este paralelismo ha sido a menudo despreciado, cuando se ha considerado el cartesianismo como la fulgurante aparición de una forma nueva de pensamiento en que el hombre y la ciencia se habrían liberado por fin de las cadenas que los habían aprisionado durante los siglos de oscuridad medieval. El Barroco sería el salvador de la cultura humanística y el Renacimiento su profeta. Las reflexiones que siguen tratarán de presentar un planteamiento crítico de las relaciones entre tradición, renacimiento y modernidad, que aparecen en la parábola cartesiana de la ciudad destruida.

El Renacimiento y el ideal educativo moderno

Es durante el período que se denomina «Renacimiento» cuando comienza a hablarse de los siglos precedentes como una media *aetas*, *medium aevum*, *media tempora*, *media tempestas*, tratando de subrayar el carácter meramente transitorio del largo período medieval entre dos épocas de esplendor cultural: la antigüedad clásica –*antiquitas*, *sancta vetustas*, *sacra vetustas*, *sacrosancta vetustas*– y el renacer de la cultura de los siglos XV y XVI –*renaissance*, *rinascita*, *Wiedererwachsung*–. Es, por tanto, en este momento en el que comienza a fraguarse la valoración negativa de la edad media como una época oscura, de superstición y restricción del saber, tal como quedará reflejado en ciertos textos ilustrados, en los que se caracteriza el medievo como una época en que:

fantasías teológicas, imposturas supersticiosas constituyen el único genio de los hombres; la intolerancia religiosa su única moral; y Europa oprimida entre la tiranía sacerdotal y el despotismo militar, espera en medio de la sangre y de las lágrimas el momento en que nuevas luces le permitan renacer a la libertad, a la humanidad y a las virtudes².

Ciertamente, el humanismo renacentista se presenta como un movimiento que busca el renacer de la cultura, ahogada por la decadencia que supuso el cristianismo cuando aniquiló la gran cul-

tura antigua, justamente la perspectiva contraria a la que defienden los apologetas cristianos, que, bajo la influencia de la concepción lineal de la historia de San Agustín, consideran que el progreso histórico conduce desde el paganismo clásico al esplendor medieval³. El propio término *humanismo* se presta a falsas interpretaciones, pues puede hacer suponer que refleja el inusitado interés por los valores humanos que caracterizaría a los representantes de la cultura renacentista frente a los ideales trascendentes de la filosofía cristiana. Se olvida que el humanismo sólo es concebido con la significación actual en el siglo XIX, cuando el ser humano ocupa definitivamente el lugar vacío dejado por una divinidad que se ha convertido en una simple idea más en la mente del hombre⁴. Los humanistas de los siglos XV y XVI son cancilleres, notarios, poetas o diplomáticos, que no están en absoluto movidos por el interés de crear una nueva filosofía, lo cual no es incompatible con la viva conciencia de que ellos están alumbrando una nueva época. Los humanistas no son filósofos, no están en condiciones de producir un nuevo sistema de pensamiento alternativo a los siglos de reflexión medieval en torno a los textos de platónicos, neoplatónicos y aristotélicos. Por ello, el intento de ruptura con el pasado lo ejercen en la práctica educativa, lo que tiene indudables influencias en los campos político y religioso. El humanista no es sino el profesor en los *studia humanitatis*, el conjunto de disciplinas que había sustituido a la tradicional enseñanza de las siete artes liberales.

La enseñanza escolástica había estado basada durante siglos sobre dos grupos de disciplinas, el *trivium*, lo que hoy denominaríamos los estudios humanísticos (gramática, retórica y dialéctica), y el *quadrivium*, los estudios de carácter «científico» (geometría, aritmética, música y astrología). Este currículum medieval copiaba casi exactamente el propuesto por Platón en su República para poder situar a cada ciudadano en la función social que mejor conviniera a la comunidad. Platón había comenzado por la gimnasia y la música como disciplinas comunes a todos los ciudadanos, que deben buscar la armonía de su cuerpo tanto como la de su alma. El carácter de la enseñanza de la música es bivalente, y no alcanza las connotaciones actuales, que la situarían más arriba en la escala de los saberes, una posición que, en la jerarquía platónica estaría más bien ocupada por los estudios de las armonías astronómicas. La música en Platón es el universo cultural que constituye la raíz del pueblo griego, recordado en la sociedad tradicional por medio de la recitación de los rapsodas, que se hacían acompañar por instrumentos musicales a fin de facilitar la memorización de todos aquellos conocimientos que resultarían imprescindibles a las nuevas generaciones. Saber tañer instrumentos, el movimiento cadencioso de la danza y los catálogos de la cultura compartida por el pueblo conformaban, por tanto, un todo indiscernible de lo que Platón entendía por enseñanza musical, de ahí la profunda preocupación con que tanto él mismo como Aristóteles acogen las desviaciones que los nuevos modos musicales podían provocar en el corazón mismo de la cultura tradicional. Aparece aquí la tendencia a buscar la renovación utópica en el pasado, que repetirán los renacentistas al buscar su inspiración en la vieja cultura pagana del politeísmo, que se traslada a la pluralidad de verdades, de

libros y de autores, del mismo modo que Platón buscó en los antiguos ideales de la polis unida bajo una cultura compartida tradicional, el modo de hacer frente a la crisis de la ciudad democrática dolorosamente manifiesta en las luchas fratricidas durante los años de la guerra del Peloponeso. El resto de las enseñanzas platónicas estaban ya reservadas a los guerreros, el grupo determinante de la polis, de entre los que saldrían los futuros gobernantes y filósofos. Se trata de saberes eminentemente prácticos, tales como las disciplinas matemáticas, que tienen su aplicación en la estrategia guerrera. Aunque la matemática ocupa un importante papel en la enseñanza de la Academia, los intentos por hallar en Platón una cristalización de los números y las figuras geométricas como representación paradigmática de las ideas, no pasan de ser especulaciones más o menos fundadas⁵, pues lo cierto es que en los escritos platónicos el saber puramente teórico, que alcanza la pura contemplación de las ideas, se limita a la dialéctica.

12

Es la dialéctica platónica el origen tanto del *trivium* medieval como de las enseñanzas retóricas que constituyen el núcleo del saber humanista, de modo que los avatares de los estudios dialécticos siguen casi exactamente la renovación que sufre el saber hasta el nacimiento de la cultura moderna. La dialéctica platónica se escurre fácilmente entre los dedos cuando se intenta encuadrarla en categorías procedentes de otras épocas y circunstancias. El dialéctico, en efecto, tan pronto puede ser el experto en efectuar divisiones en géneros para alcanzar la definición exacta de una cosa, como el hábil en pronunciar discursos en la asamblea o ante el jurado, o identificarse sin más con el sabio, con el filósofo capaz de alcanzar la contemplación de la verdad. Sólo en Aristóteles encontramos ya una clara distinción entre los estudios retóricos y la dialéctica, cada una con un método y unos objetivos muy definidos. La dialéctica aristotélica es ahora la ciencia de la búsqueda de la verdad, el equivalente a la sabiduría platónica del camino hacia la contemplación de las ideas. Sin embargo, el realismo aristotélico no admite la presencia de un saber sabido, de una ideas previas al acto de conocer que constituirían su objeto *a priori*, y la dialéctica pasa a ser el debate ciudadano entre las creencias del común de los ciudadanos de la polis o de los más sabios de entre ellos⁶. Es en este debate en el que se establecen los principios de las ciencias, se determinan las condiciones de verdad y de validación de cualquier saber. El camino hacia la verdad es entonces inseparable de los modos en que se desarrolla la existencia en el ámbito de la comunidad, pues es en el transcurso de la vida cotidiana orientada hacia el saber en el que nace el conocimiento.

A pesar de este carácter marcadamente tradicional, ya en Aristóteles apuntan elementos que permitirán la transformación, esencial para comprender el nacimiento de la ciencia moderna, desde los modos de existencia a la metodología científica. Así, aparecen dos disciplinas, la lógica y la retórica, cuyo fin es sustituir la indeterminada relación del sabio con el objeto del saber, implícita en la noción platónica de contemplación, por una forma de saber democrático, que, en principio, esté al alcance de todos los ciudadanos, pues a todo ser humano, por el hecho de serlo, le apetece saber. Se trata, por tanto, de fabricar un manual del conocimiento, que compendie los

efectos, las conclusiones de los razonamientos dialécticos, sintetizando las aportaciones de los sabios. La sabiduría (*sophia*) se define como el conocimiento tanto de los efectos como de las causas⁷, de las conclusiones como de las premisas mayores de los silogismos, de los argumentos convincentes como de los argumentos verdaderos. Pero esta sabiduría sólo está al alcance de unos pocos, y, por ello, puede bastar con recoger efectos, conclusiones y argumentos con capacidad de convicción en tratados accesibles para cualquier persona culta.

No habrá que esperar, pues, a la modernidad para hallar los orígenes de la concepción del saber al alcance de todo ser humano, pero sí para ver la definitiva separación entre conocimiento y moral, que aún constituyen un todo indiscernible en los escritos aristotélicos, estando absolutamente separados en los autores modernos que, siguiendo la senda averroísta, distinguen una doble verdad científica y religiosa. La ruptura entre conocimiento y moral implica una tendencia a la tecnificación del saber, que alcanza su máxima expresión durante el medievo, período en que los estudios dialécticos y retóricos son dos disciplinas distintas, identificándose la dialéctica con la filosofía, mientras que la retórica engloba los estudios del uso del lenguaje y la argumentación formal. Justamente aquí hallamos una de las claves para localizar el punto en que el pensamiento renacentista enlaza, y, al mismo tiempo, corta con el pasado. Pues los humanistas, en su deseo de romper con las enseñanzas escolásticas, tienden a considerar que las investigaciones filosóficas de las universidades son huesos recetarios silogísticos que han perdido cualquier contacto con la realidad para transformarse en meros juegos lógicos, lo que se materializa en el género de la *disputatio*, que repite siempre el mismo esquema: planteamiento del problema, propuesta de solución, objeciones a la propuesta, solución del maestro y respuesta a eventuales objeciones. Teniendo como antecedente al estoico Zenón, quien preguntado por la diferencia entre la dialéctica y la retórica se limitó a mostrar un puño cerrado como representación de la concisión de la primera, mientras que enseñaba una mano abierta para figurar la abierta expresividad de la retórica, en el Renacimiento se agudiza la tendencia a aproximar la dialéctica y la retórica como saberes puramente lingüísticos. Se abre, así, una nueva perspectiva en la cultura occidental.

El humanismo renacentista sustituye las siete artes medievales por un nuevo programa de enseñanzas: gramática, poética, retórica u oratoria, historia y filosofía moral. Enseguida se aprecia la orientación práctica de estos estudios con lo que se pretende corregir la excesiva tendencia especulativa del medievo. Todas las disciplinas se consideran útiles para la vida de los hombres inmersos en la actividad ciudadana. Los cancilleres, los notarios, los diplomáticos deben poseer un buen conocimiento del latín más elegante de la tradición ciceroniana, que contrasta con el frío y tecnificado, incluso «bárbaro», latín de los filósofos escolásticos. La obsesión por la belleza expresiva llevará, sin embargo, a muchos humanistas a dejarse arrastrar por las figuras del lenguaje y del pensamiento en detrimento del contenido. Sucede, en efecto, que el latín clásico se presta más a su uso poético —«humanista» en un principio, era sinónimo de poeta— que a su

uso especulativo, lo cual dificultó sobremanera la aparición de una filosofía renacentista con rasgos definidos, de modo que la reflexión de los humanistas se orientó hacia aquella parte de la filosofía que más se adaptaba a sus intereses eminentemente prácticos: la filosofía moral. Retórica, historia y filosofía se complementan en un mismo objetivo, que no es otro que dotar a los hombres que deben dirigir los asuntos ciudadanos de las destrezas y conocimientos necesarios para cumplir con sus obligaciones.

La retórica se ocupa, principalmente, de desarrollar el arte de la escritura de cartas y del discurso público, tan necesario para cancilleres y diplomáticos, para lo cual se contaba con un antecedente inmediato en el *ars dictaminis* medieval, que se enseñó en las escuelas monacales a partir del siglo xi. Este arte epistolar contaba con precedentes venerables, que también los renacentistas supieron apreciar, pues sus orígenes se remontan a los mensajeros orales de la época de Homero, las cartas de San Pablo a las comunidades cristianas, las plantillas que usaban los notarios romanos para sus cartas, o las epístolas de Casiodoro a Teodorico. La pérdida de las letras en el período más oscuro de la Edad Media sólo conoció un hilo de luz gracias al intercambio epistolar del papado, lo que exigía la producción de formulae o modelos estereotipados para cada tipo de documento, cuyo uso se extendió a las casas reales y sus funcionarios. También la historia se enseña en el Renacimiento por su utilidad inmediata, pues permite rastrear en el pasado el ejemplo que puede servir de modelo en la construcción del nuevo orden político. Los humanistas sienten una extraordinaria atracción por los discursos inventados que aparecen en las obras de los grandes historiadores griegos y romanos, discursos que imitan y enseñan a imitar. El uso del pasado es, pues, puramente retórico, copiando los escritos más bien que los comportamientos. Sólo con Maquiavelo y Guicciardini comienza a entenderse que el pasado puede suministrar ejemplos prácticos útiles para alcanzar los objetivos políticos deseados.

14

Su extraordinaria difusión no autoriza a pensar que el pensamiento político moderno haya nacido del impulso maquiavélico que concibe la política como el arte del poder. Antes bien, Maquiavelo ofrece una imagen privilegiada de lo que significó la defensa a ultranza del ideal retórico en el Renacimiento, lo que hace, precisamente, que la línea marcada por su influencia se pierda sin continuidad en los albores del mundo moderno. La confusión en torno al verdadero papel del maquiavealismo se debe, en buena medida, a la sublimación de su tesis de la justificación de los medios por el fin de la consecución y mantenimiento del poder, un lema que, desde ese momento, harán suyo todos los príncipes y gobernantes de tiempos posteriores. Poco es, sin embargo, lo que Maquiavelo habría podido enseñar sobre el uso de todos los medios, por inmorales que pudieran ser, a los príncipes de su época⁸, y, de entre todos, menos aún al que toma como modelo, César Borgia, que ya era, en todo caso, un consumado maestro de la crueldad, el engaño y la traición, actitud, que, por lo demás compartía con muchos otros príncipes de su época. No es adecuado leer *El príncipe* o el resto de sus obras como manuales teóricos del nuevo modo de hacer política, una vez superados los límites impuestos por la teorización cristiana de

la política encaminada hacia el bien común. Ciertamente, encontramos en Maquiavelo, como en general en el período renacentista, esa exaltación del carácter individual que define la mayor de las influencias que el Renacimiento transmitirá a la modernidad, pero su reflexión tiene como objetivo la búsqueda de modelos históricos, siguiendo la tradición del *ars praedicandi* medieval, que se encargaba de ofrecer ejemplos históricos para uso de los predicadores en sus homilías. No es singular la combinación de retórica, historia y filosofía moral que apreciamos en Maquiavelo, pues responde perfectamente lo que era común en la enseñanza humanista. Un interés en los ejemplos moralizadores del pasado que demuestran, por ejemplo, que el uso de la moderación suele ser el mejor medio para mantenerse en el poder. Como afirma expresamente Guicciardini, los príncipes han de utilizar todos los medios que estén a su alcance para lograr sus objetivos —cosa que, por lo demás, ya hacían—, pero siempre han de tratar de disimular ante sus súbditos su perversidad para evitar posibles rebeliones, por lo cual sería incluso mejor para sus intereses si el príncipe fuera realmente moderado, pues así nadie podría descubrir el engaño, lo que de otro modo sucedería tarde o temprano, ya que no es posible engañar a todos siempre. En pocas palabras, el maquiavelismo político podría resumirse en la consigna: ser moderado y bueno es la mejor política⁹.

Como nos muestra la obra de Maquiavelo, en la teorización política renacentista ha desaparecido la trascendencia teológica, que había significado en el período medieval la continuidad con el pensamiento político clásico, basado en el carácter natural de la comunidad humana. Pero, será precisamente esa fundamentación teológica lo que reclamarán los pensadores modernos para recuperar la política como ciencia, después de su consideración como arte a que la había limitado el humanismo renacentista. A esto se debe que la auténtica influencia de lo fraguado en los siglos del Renacimiento para la teoría política moderna se encuentre, más que la teoría de Maquiavelo, en la obra de los filósofos de la reforma religiosa, cuyas reflexiones se conectan con los grandes cambios teológicos que habían tenido lugar durante la primera mitad del siglo XIV, alterando fundamentalmente la jerarquía de los atributos divinos. No es este el lugar adecuado para profundizar en esta doctrina decisiva por su influencia en el nacimiento del pensamiento político moderno, por lo que bastará con esbozar las líneas maestras de este cambio fundamental¹⁰. La escolástica clásica, representada por el tomismo, había tratado el problema político desde la perspectiva naturalista del bien común y del amor, de tal modo que la relación entre los gobernantes y los súbditos, se consideraba el trasunto analógico de la comunidad natural entre el cuerpo y el alma en el individuo, o de la materia y la forma en los seres naturales en general. El gobernante es la forma, el alma social, que no puede menos que dirigir ordenadamente el cuerpo, a los súbditos, del mismo modo que Dios ordena con amor toda la creación. Cuando tienen lugar los cambios teológicos del criticismo nominalista, se produce la separación ontológica de la materia y la forma, del alma y del cuerpo, cada uno de ellos dotados de entidad por sí, lo que significa que el amor ya no cumple una

función intencional de vinculación natural entre ellos. De este modo, la unión ha de efectuarse desde el exterior, por la voluntad, que es el atributo divino por excelencia. Dios es ante todo poder, cualidad que transmite al soberano, que puede gobernar sin tener que someterse a límite alguno. Esta concepción será recogida por Lutero y con él por la teoría política del xvi, de modo que el establecimiento de los límites del poder será uno de los principales problemas que deberán abordar los filósofos de la época. Sólo desde este «desencantamiento» de lo político, fruto de los cambios teológicos tardomedievales es posible entender la actitud distante hacia la teorización política que mostrarán un Descartes o un Spinoza, como representantes del espíritu moderno. El espacio de lo político ha quedado vacío y sólo se llenará de nuevo a fines del xviii cuando la economía venga a ocuparlo.

La filosofía del nuevo hombre

La crítica humanista trató de ejercerse tanto sobre el plano filosófico, como sobre el plano práctico, pero sólo tuvo efectos en el segundo, por lo cual, cuando en el xviii Descartes habla de la destrucción de la ciudad antigua, no considera su antecedente la producción filosófica de los dos siglos anteriores. Será, pues, la simbiosis entre pensamiento y acción la gran aportación humanista a la modernidad. Nos hemos referido a una enseñanza escolástica esclerotizada por la imposición de un modelo dialéctico basado en las recetas retóricas repetitivas, que se limitaba a usar la silogística como instrumento universal de la argumentación abstracta. Algunas de las cuestiones disputadas que se debatían en las escuelas de la tardoescolástica, tales como el número de ángeles que caben en la cabeza de un alfiler, si Dios pudo tomar forma de mujer, o si una calabaza hubiera podido predicar, al margen de ser casos exagerados, sirven a los humanistas para hacer patente la necesidad de un nuevo pensamiento, que tuviera en cuenta las necesidades humanas prácticas de quienes vivían inmersos en el mundo de los negocios, de los asuntos políticos, o las de los artistas que debían saber relacionarse tanto con la materia con la que trabajaban como con sus potenciales clientes.

Siguiendo la tradición mística, en el medievo se privilegiaba la *vita contemplativa* frente a la *vita activa*, aunque la penetración del aristotelismo en su interpretación averroísta y tomista tendió a equilibrar el papel de la contemplación con el de la acción. El fundamento filosófico del papel predominante de la contemplación se remonta a ciertos textos platónicos y aristotélicos. Platón es el primero que establece una forma superior de conocimiento de las ideas, que no puede inmiscuir a los sentidos ni puede ser discursivo, sino que requiere una intuición inmediata, la contemplación. Este acto cognoscitivo se compara en muchas ocasiones con el acto de la visión, que también proporciona un conocimiento inmediato de los objetos visibles. En uno y otro caso tiene lugar una aprehensión del objeto –sensible en la visión corpórea, inteligible en la contemplación intelectual–, que es fundamental en sentido ontológico, pues no es posible encontrar un modo de conocimiento más primitivo. El término *eide*, que Platón utiliza para

designar la idea se refiere precisamente a la forma visible del objeto, incluso aunque esta forma no coincida con la mera configuración corpórea o *morphe*. También Aristóteles subraya el predominio de la forma visual cuando utiliza el término *eidenai*¹¹ para expresar el saber al que todos los hombres aspiran.

En esta tradición contemplativa es donde hay que enmarcar el nuevo concepto que se tiene del artista del Renacimiento, liberado supuestamente de su condición artesanal, transformado en genio creador, a imagen y semejanza del Dios medieval, iluminando con la luz de sus ideas ejemplares la oscura materia. En un sentido muy próximo al originario griego, la concepción medieval del arte imponía el arduo trabajo con la materia, en una interacción entre el artista-artesano, a modo de causa eficiente, y la materia como causa material. Esta interacción era, por tanto, casi puramente material, aunque la finalidad de la obra, la causa final, abriera cierta perspectiva espiritual. Las catedrales góticas se elevan hacia el cielo porque es allí donde culminan las aspiraciones del cristiano, pero las bóvedas no tienen un valor en sí mismas, en cuanto apertura de un espacio que exhibe la destreza técnica del arquitecto. En este aspecto tiene lugar un importante cambio en el período renacentista, pues la causa final tiende a confundirse con la causa ejemplar, y los fines son impuestos por el proyecto del artista que anida en su alma. Es ésta una clara influencia neoplatónica, en cuyo esquema las ideas eran ejemplares en el Intelecto divino, modelos conforme a los cuales se producía la creación. El genio, el nuevo Dios, es capaz de expresar sus fines por medio de la materia. Esta fuerte irrupción de la genialidad artística es compatible, sin embargo, con la continuidad del viejo modelo medieval del artesano. Alberti es buena muestra de las exigencias que se le hacen al artista. Aquel que tiene el valor de llamarse arquitecto —dice Alberti— ha de poseer un espíritu elevado, una inagotable capacidad de trabajo, la más rica erudición y un máximo de experiencia, pero sobre todo ha de contar con una seria y bien fundada capacidad de juicio¹². Contra lo que pudiera pensarse la «capacidad de juicio» del arquitecto no reside en su potencia puramente intelectual, sino que consiste en una especie de sagacidad práctica para ser capaz de construir de manera que guste a la gente distinguida sin que repulse a los humildes. El arquitecto, como uno de los modelos del hombre renacentista, debe ser ante todo un hombre práctico, ajeno a las tentaciones contemplativas de lo que se tiene por ideal medieval de la sabiduría. Según Alberti son principalmente las relaciones humanas, y no las ideas contenidas en libros tenidos por la verdad única, lo que nos hace más sabios cada día. El ocio, que era la aspiración del filósofo, no es más que un remedo de la muerte¹³. El hombre ha sido creado por Dios, pero ha sido creado libre, lo que significa responsable de sí mismo. Por ello, el ser humano no puede limitarse a esperar lo que la voluntad divina le ha destinado, pues, precisamente, el destino del hombre es hacerse, y ello sólo es posible mediante el trabajo. Es el mismo tema de la célebre *Oratio de dignitate hominis* de Pico de la Mirandola, que se ha consagrado como la expresión más característica del nuevo espíritu filosófico humanista. Pico trata de conciliar el modelo jerárquico neoplatónico, que situaba a los seres en una escala determina-

17

da por su proximidad o lejanía respecto de la materia o el espíritu, con la libertad que otorga al hombre la posibilidad de hacerse a sí mismo. El ser humano se caracteriza por su forma cambiante, al contrario del resto de los seres que han nacido de las manos del Creador con unas determinaciones esenciales perfectamente definidas. Ha de ser el trabajo, la práctica lo que permita al hombre transformarse en un ser prometeico y camaleónico¹⁴, un ser que está destinado a grandes trabajos con los que superar su condición finita y mortal, un ser capaz de cambiar de forma, de situarse tan pronto en la escala de los brutos como en la de los ángeles. También Manetti, en su conocida alabanza del hombre renacentista, un ejemplo del arte de la elocuencia de los humanistas, ensalza las cualidades del nuevo dios que ha nacido de las tinieblas medievales: Nuestras, vale decir humanas, son todas las casas, los castillos, las ciudades, los edificios de la tierra... Nuestras las pinturas, nuestras las esculturas, nuestras las artes, nuestras las ciencias, nuestra la sabiduría. Nuestros,... en su número casi infinito, todos los inventos, nuestros todos los géneros de lenguas y literaturas..., nuestros finalmente todos los mecanismos admirables y casi increíbles que la energía y el esfuerzo del ingenio humano (o diríase más bien divino) han logrado producir y construir por su singular y extraordinaria industria¹⁵.

18

Hay un desconocido afán por destacar el valor del individuo, una inmodestia generalizada en los hombres de letras –cuyo eco se percibe claramente en el tono autobiográfico de los escritos cartesianos– que contrasta vivamente con el *sermo humilis* que impregna todo el saber medieval, concluyendo en la desaparición del autor, pues el verdadero autor de las grandes obras del pensamiento cristiano es la *auctoritas*, cuyas palabras es preciso conservar, y en cuyo espíritu hay que indagar, sin buscar novedades que sólo podrían corromper la verdad ya hallada. Los filósofos medievales practicaban una especie de orgullo al revés, a menudo incomprendido, que acaba por producir grandes novedades bajo la capa de una expresión repetitiva de lo anterior, aparentemente tanto en el método como en el contenido. El texto renacentista, en cambio, estalla en una multiplicidad de formas de escritura que se corresponden con la personalidad del escritor. En este período aparece la figura del ensayista, del intelectual que no se considera atado por ninguna convención formal. Al menos no por las convenciones escolásticas contra las que se lucha denodadamente, pues, por paradójicamente, la copia de los modelos clásicos es una constante en los humanistas, que buscan manuscritos, estudian a los poetas, indagan en los ejemplos históricos, interpretan a filósofos antiguos ignorados por los escolásticos, para copiarlos según el método de la enseñanza erasmiana, la *copia verbarum et rerum*, que permite la sola originalidad de las variaciones sobre los temas clásicos. Han cambiado los modelos, que ya no son los grandes manuales que durante siglos habían regido la enseñanza medieval, el comentario a las *Sententiae* de Pedro Lombardo, la *Summa theologica* de Tomás de Aquino, o el *De partibus orationis* de Donato. En el siglo xv los nuevos modelos son a menudo de un sincretismo disparatado. Se descubren escritos que se atribuyen al sabio egipcio Hermes Trismegisto, fruto, en realidad de una pluma neoplatónica, que, en concordancia con los libros bíblicos en los que apare-

ce la figura de Moisés, se utilizan como justificación de la tesis de una teología común universal. Los modelos cristianos no desaparecen, simplemente se juzgan de otra manera, y así se descubre el valor de la Vulgata de S. Jerónimo por su esfuerzo filológico, se alaba el epistolario de San Pablo o el Evangelio de San Juan, tan superiores al bárbaro estilo de la mayoría de los escritos del Nuevo Testamento, y sobre todo se admira a San Agustín, padre de la Iglesia y maestro de retórica, que escribía sobre filosofía haciéndolo sobre sí mismo, como gustan de hacer los humanistas. La inspiración se busca en nuevos temas, según el lema horaciano *ut pictura poesis*¹⁶, la religiosidad cristiana es sustituida por la religiosidad de los dioses paganos, pues, según Petrarca la época de esplendor del paganismo se vio truncada a partir de Constantino con la imposición del cristianismo en el Imperio. Se encuentran nuevas referencias filosóficas en Sócrates, Platón, Plotino, Séneca, Cicerón, San Agustín, pero junto a ellos se reivindicaban personajes tan dudosos como Orfeo, el ya mencionado Hermes Trismegisto, Zoroastro o Pitágoras, haciendo patente que la crítica antirreligiosa y antiuniversitaria de los humanistas busca sus valedores en un esquema filosófico alternativo al aristotelismo oficial.

El modelo neoplatónico: la expresión y la luz

El rechazo renacentista del aristotelismo tiene varios motivos. En primer lugar, Aristóteles era para la escolástica la autoridad, el paradigma de la verdad, que ha de ser única para ser verdad, por lo que la rebelión renacentista contra la institución eclesial y su representación universitaria ha de cargar necesariamente contra los escritos del Filósofo, no porque los pensadores renacentistas puedan plantear una alternativa a la enciclopedia aristotélica, pues las ideas contenidas en ella se consideran como el resultado de un esfuerzo común de todos los grandes sabios de la historia, sino por el bárbaro estilo seco y entrecortado del Estagirita, tan opuesto a la belleza poética de los escritos platónicos. Platón es, pues, el elegido para representar la lucha frente a la tradición escolástica, aunque poco se comprenda de la verdadera naturaleza de su pensamiento, de su oposición o coincidencia con el aristotelismo, lo que explica que tan pronto se dé la confrontación como se busque la *concordia philosophica* entre Platón, Aristóteles, los representantes de la sabiduría común. La imaginería renacentista fija la oposición entre el idealismo platónico y el realismo aristotélico en el fresco La escuela de Atenas de Rafael en la vaticana Sala de la *Segnatura*. Platón está en el centro, con el índice levantado hacia la pureza del cielo empíreo, sosteniendo el Timeo, su obra cosmológica —que ahora se toma como el libro del ascenso hacia Dios—, mientras que Aristóteles se mantiene con la palma extendida hacia el suelo, resistiéndose a abandonar este mundo, mientras sostiene la Ética Nicomaquea. La oposición entre las dos figuras nos dice mucho del espíritu renacentista, reflejando algunos de los caracteres que hemos destacado en la cultura filosófica de la época: el intento por recuperar el platonismo frente al dominio casi absoluto ejercido por Aristóteles en las escuelas a partir del triunfo del tomismo, la búsqueda posterior de una concordia filosófica entre ambos pensadores, y la mezcla de doc-

trinas, que es el sello distintivo de la filosofía renacentista. Es con Marsilio Ficino y el culto a Platón en su Academia florentina con quien se inicia un movimiento que identifica al platonismo con el pensamiento de los nuevos tiempos. Los humanistas, tan alejados a menudo de cualquier profundidad filosófica, proporcionan argumentos que justifican este giro platónico. No es admisible la imposición de un solo libro, la Sagrada Escritura o de un solo autor, el Filósofo, sobre todos los demás, pues la cultura es plural, y son muy diversos los filósofos que han contribuido a la formación del nuevo espíritu que se extiende por Europa entre el xv y el xvi. Las referencias a las influencias filosóficas reflejan agudamente esta pluralidad, que hoy definiríamos, sin duda alguna, como confusa. Los maestros de la cultura renacentista son Sócrates y Jesús, Platón y Virgilio, Prometeo y Séneca, Bruto y Tito Livio, Alcibíades y Cicerón, según los diversos autores. Lo azaroso de la lista de los maestros filosóficos del humanismo y la falta de una clarificación en el sistema de ideas que se pretendía impulsar, hacen que sólo se pueda interpretar la recuperación de Platón contra Aristóteles como una bandera contra la escolástica universitaria y como un arma de los príncipes renacentistas contra el poder eclesial, pues no se trata de una oposición teórica entre dos modelos filosóficos contradictorios, ya que el platonismo y el aristotelismo eran prácticamente indiscernibles en el conglomerado neoplatónico que los filósofos renacentistas defendían como la *philosophia perennis*¹⁷, la *prisca theologia*, la unidad primigenia del saber, de la que deriva todo conocimiento y toda fe religiosa.

- 20 Así pues, la revolución que tiene lugar en el Renacimiento en el modo de leer no va acompañada de un cambio similar en el contenido, en el sistema de ideas, pues la creencia en la *philosophia perennis* garantiza la unidad de fondo de todo saber, sea filosófico o teológico, bajo un esquema que es, en realidad, neoplatónico. Doctrinalmente, el neoplatonismo es ya de por sí una síntesis de algunos de los principales elementos metafísicos y cosmológicos del platonismo y del aristotelismo, aunque en el propio Plotino se aprecia sobre todo la influencia del *Timeo* platónico. El neoplatonismo destaca la búsqueda de la unidad, que constituye una de las más intrincadas cuestiones cuando se trata de discernir lo que corresponde a cada una de las dos grandes doctrinas griegas. La definición única para la pluralidad de ejemplos, que constituye el intento socrático, fue hipostasiada por Platón al rango de noción metafísica, en la idea que trasciende, desde la unidad, a la pluralidad de las cosas que participan o imitan su perfección. Esta dialéctica unidad-pluralidad se entiende, desde ese momento, como una oposición radical entre dos mundos, el de la perfección lógico-matemática, en que cada entidad tiene una sola significación, y el de la imperfección física, en la que se da una multiplicidad de significados, de situaciones y de circunstancias para cada cosa, que resulta, de este modo, incognoscible por la infinidad de particularidades que habría que considerar en ella. Ciertos tratamientos aristotélicos de la cuestión de la unidad parecen abonar la hipótesis de una continuidad con el platonismo, que culmina con los dos unos que cierran el sistema de Aristóteles: la última esfera del cosmos y el intelecto agente. La esfera exterior, en efecto, da sentido a todos los movimientos de las esferas infe-

riores, que sin ella carecerían de una referencia última, de un límite, por lo que el cosmos se abriría al caos de lo ilimitado, del infinito. El intelecto agente, por otro lado, proporciona la unidad a los conceptos, que, estando atados a los componentes materiales de los que proceden, carecen por sí de la pureza intelectual que era el resultado más apreciable de las ideas platónicas. Al insistir en estos elementos de la metafísica aristotélica se consigue superponer a Platón sobre Aristóteles, encontrando en la cosmología aristotélica una confirmación de la convicción renacentista de que Platón era un Aristóteles desordenado y Aristoteles un Platón ordenado, cuando, en realidad, la doctrina que los autores del Renacimiento tenían ante los ojos era el neoplatonismo, que había construido una de las filosofías sincréticas más complejas de la historia del pensamiento.

La influencia del esquema neoplatónico se basa en la conjunción de tres referencias doctrinales básicas: la unidad intelectual de la idea que garantiza la máxima simplicidad en el conocimiento, la función ordenadora del primer motor que da movimiento y vida a todo el cosmos según la medida de la eternidad y la perfección esférica, y la trascendencia de Dios que se encuentra fuera del universo, aunque puede ejercer su acción iluminadora sobre él. El neoplatonismo soluciona el problema de la relación entre el principio único trascendente y la realidad física, que la interpretación más radical del platonismo hacía imposible, ya que la pureza de la unidad espiritual no toleraba la mezcla con la materia, que así carecía de ser en absoluto. La solución plotiniana abre la senda de la filosofía de la expresión. El problema tal como se encontraba planteado en Aristóteles consistía en hacer compatible la autopotencia generativa o automovimiento de los seres naturales dotados de un principio autónomo de movimiento y reposo con la precisión de que el inicio de un movimiento requiere la presencia de un motor exterior, pues todo ente movido ha de ser movido por otro, salvo el primer motor que mueve sin ser movido. Este segundo principio es el que define la necesidad del sistema de las esferas para garantizar el movimiento en el cosmos¹⁸. El complejo sistema de las inteligencias situadas entre las esferas es suficiente para dotar de movimiento a todo el conjunto, siguiendo el orden de los movimientos aparentes de los astros que la observación proporciona. Un motor exterior a la cosa movida debe estar en contacto con ella, pero lo que puede moverse a sí mismo y mover sin ser movido, como es el alma en el animal o el primer motor en el cosmos ha de ser sin partes, ya que en lo que tiene partes hay una primera de ellas que se pone en movimiento y una segunda parte que es movida, con lo cual la cuestión sigue siendo qué es lo que pone en movimiento a esa primera parte movida. Sólo en el caso de los seres simples, puramente espirituales, que, por tanto, no tienen partes, el motor y lo movido coinciden. Esto significa que los motores no movidos han de ser espirituales, pero, entonces, nace una nueva dificultad, ya que un ser espiritual no puede entrar en contacto con un ser material para ponerlo en movimiento. Aristóteles habla de un modo de mover, que identifica con el deseo que incita el objeto deseado sobre la voluntad deseante, permitiendo al objeto actuar a distancia sobre la voluntad. Esto será interpretado como una variación de la acción intermediaria del amor entre el mundo sensible y el mundo inteligible de la que

había hablado Platón. En cualquier caso, el esquema neoplatónico trata de encontrar la solución al problema de la relación vivificadora del Uno sobre el mundo, que era la principal fuente de perplejidades de la doctrina. Pues, el interrogante es cómo sería posible que el Uno absolutamente trascendente, que no es siquiera forma, por ausencia de materia, entrara en contacto con el no-ser material sin perder su condición trascendente, sin corromperse de algún modo. De la solución que se pudiera dar a esta cuestión dependía también la posibilidad de adaptar este esquema filosófico a la fe religiosa en un Dios creador, absolutamente lejano al mundo, pero, a la vez, causa y principio de su generación. Lo que hace el neoplatonismo es retomar el papel mediador que Platón otorgaba al amor, transformado en el alma del mundo, un principio del movimiento que nace del Intelecto que contempla al Uno en cuanto que es, es decir, en cuanto que es ser. La transmisión del movimiento se efectúa siguiendo el símil de la luz, en concordancia con la vieja imagen platónica que situaba el sol en lo más alto de la región inteligible, y como también Aristóteles había hablado del sol como causa de toda la existencia en el mundo sublunar que habitamos, identificar sol y vida era relativamente sencillo en ambas tradiciones. Así es como Plotino encuentra en la luz el único medio de hacer compatible la inducción del movimiento y la ausencia de contacto corpóreo, pues la luz es causa de generación y de conocimiento, y, no obstante, no se ve afectada por la cosa generada ni conocida. Se trata de una producción por difusividad, por expresión, que elimina la preeminencia del contacto físico mecánico en la transmisión de cualquier tipo de movimiento. Dios, como el genio de la imagen romántica del Renacimiento, se expresaría directamente por medio de ideas, sin precisar del trabajo sobre la materia.

22

El amor y la luz son los medios que utiliza el espíritu para ponerse en contacto con el cuerpo. Es esa misma identificación la que se expresa en la noción de Marsilio Ficino del amor platónico. Ficino concede privilegio a la vista sobre los demás sentidos en cuanto que a través de ella el amante se consume en el fuego amoroso, sin por ello padecer el dolor y las afecciones negativas que van asociadas a la práctica del amor por medio del resto de los sentidos, en los que interviene un contacto material. El oído es el órgano del sentido más cercano a la pureza de la vista, siendo el tacto el más lejano, y, en consecuencia, el más grosero, utilizado por quienes se entregan a placeres indignos. La vista, por el contrario, transmite lo más puro del amor, el fuego que consume a los amantes sin mancharlos, como la luz del Uno vivifica a las cosas corporales sin verse afectado por ellas, razón por la cual Ficino recomienda al amante que quiera desligarse de una pasión amorosa evitar ante todo la mirada del amado¹⁹. Un amor a distancia, tal es la esencia del amor platónico bajo la forma que se le da en el Renacimiento, y no tanto la derivación romántica del amor imposible, que quizá pudiera enlazar mejor con el ideal caballeresco de la retención de la pasión. Es de este modo que el esquema neoplatónico de la transmisión del movimiento mediante la difusividad de la luz-amor se impone sobre la noción aristotélica del acto intencional de la voluntad que engloba a la voluntad deseante y a la cosa material deseada en un mismo acto volitivo, compuesto de material-

dad y espiritualidad sin separación, en correspondencia con la unidad ontológica trascendental de materia y forma.

La nueva ciudad científica construida con viejos muros

Al inicio de estas reflexiones, señalábamos que la parábola de la ciudad destruida sirve para hacer visible el tránsito desde la sabiduría tradicional al pensamiento moderno. En ella se refleja el espíritu de simplificación que caracteriza este movimiento de las ideas, desde la complejidad antigua hasta la homogeneización del espacio vacío moderno. En este sentido, Descartes habría realizado, respecto de las doctrinas tradicionales, la labor de suprimirlas, para sustituirlas luego por otras mejores o por las mismas, cuando las hubiere ajustado al nivel de la razón²⁰. Derribar el edificio del saber, la ciudad compuesta de una multiplicidad orgánica de doctrinas, extendida sin método al ritmo del aliento de la vida de sus habitantes, como era la ciudad medieval, para construir en su lugar otra ciudad metódicamente diseñada sobre el plano vacío de los principios geométricos; ése es el objetivo cartesiano, que coincide con el inicio del proyecto moderno. La aparente transparencia de este proyecto no puede ocultar, sin embargo, sus claros-curos. En principio, el pensamiento renacentista, que se suele interpretar como una primera ruptura con el pasado para preparar el advenimiento moderno, es más bien un período de enorme confusión doctrinal, que mezcla sistemas contradictorios, elementos irracionales, y supuestas influencias de figuras mediocres o simplemente inexistentes, y ello tanto en autores marginales como en los de primer orden. El trabajo de construcción del Renacimiento se realiza en la dirección de utilizar los viejos muros de la ciudad antigua como cimiento de los nuevos edificios, sin reparar en su procedencia, griega o romana, bizantina o escolástica, misteriosa o cristiana. No se da, por tanto, una suave transición desde la complejidad a la simplicidad moderna, sino que el Renacimiento abre un espacio a lo caótico de intenciones sin fines, caminos abiertos que no conducen a lugar alguno, o si lo hacen no es en la dirección inicialmente prevista.

Así, uno de los principales argumentos cartesianos para justificar la necesidad de una destrucción de la ciudad medieval es la evidencia de los errores en materia científica del viejo saber, entre los cuales destacan los que propiciaron la sustitución del modelo geocéntrico por el heliocéntrico. El derrumbamiento del cuadro cosmológico aristotélico de los lugares naturales y las esferas cristalinas con el centro en la tierra, y el auge del matematismo platónico parecen ser las claves para entender cómo fue posible desembarazarse de las arraigadas creencias que durante siglos mantuvieron estática la imagen del universo. Kepler, Copérnico o Galileo se presentan a menudo como los artífices de la construcción de una línea científica racional tendente a la matematización, que culminará en la metodología científica moderna. Probablemente, el caso más nítido de este esfuerzo racionalizador sea el de Kepler, quien se inclinó decididamente hacia la búsqueda de un modelo matemático que salvara los fenómenos observados, ante la disonancia entre los sistemas cosmológicos establecidos y las recientes observaciones de su maestro Tycho

Brahe. Pero, incluso en la obra de este decidido partidario de la geometrización encontramos las consabidas mezclas renacentistas, en este caso un fuerte componente mágico astrológico, desde luego no meramente marginal, pues atraviesan la mayor parte de la obra de Kepler. De un modo similar, la revolución copernicana sería incomprensible sin la influencia hermética que se trasluce en el papel central del Sol, lo que permite a Copérnico establecer un fundamento metafísico para su sistema heliocéntrico. Se comprende así que se negara a aceptar la explicación que su editor Osiander había dado de la imagen copernicana del universo como un simple artificio matemático que permitía salvar los fenómenos observados, pues, para Copérnico, el Sol está realmente en el centro, como corresponde a la superior jerarquía del Dios-Sol sobre el ser humano terrestre. El tercer caso es el de Galileo, al que se suele considerar como un científico renacentista abusando un tanto de la cronología, pues la parte más productiva de su obra ve la luz en los mismo años en que Descartes iniciaba su reflexión desde la matemática, y mientras Cremonini anunciaba en Padua el ocaso del aristotelismo. Galileo representa, en realidad, la transición estructural hacia la ciencia moderna, pues resume las dos grandes tendencias metodológicas de la tradición que serán adoptadas conjuntamente en la modernidad. En primer lugar, Galileo recibe del aristotelismo el gusto por la experimentación, pues, para él, sólo la verificación regulada de las hipótesis permite hacer avanzar la ciencia. En segundo lugar, el pisano avanza decididamente en la línea de la matematización de la realidad, eliminando gran parte de los elementos místicos que aún se hallaban en la obra de Copérnico, y sobre todo integrando la dinámica arquimedea en su sistema, para hacer avanzar la mecánica justo hasta los pies de Newton, cuya obra da sentido a todo el desarrollo científico desde el final del medievo hasta la Ilustración.

La persistencia de esta combinación de elementos heterogéneos que caracteriza a la ciencia renacentista hacen que la ciencia moderna no pueda arrasar la ciudad científica antigua. Así, la confusión renacentista reaparece en la ciencia barroca, a través de los elementos herméticos, místicos, cabalísticos o mágicos²¹. Pero en el XVII surge un nuevo modo de leer, que recoge algunas de las propuestas de los humanistas, pues como lo expresa Galileo, como lo hará poco tiempo después también Descartes, los libros que recogen la sabiduría del pasado contienen errores, y no son el objeto de la verdad única. Hay que leer otro libro, el libro del universo, pero sobre todo hay que leerlo de otra manera, pues ese libro está escrito en lengua matemática, y sus caracteres son los triángulos, círculos y restantes figuras geométricas sin recurso a las cuales es imposible entender ni una sola palabra²². Galileo y Descartes son, por tanto, los hermeneutas del nuevo texto que se abre ante sus ojos, pero ellos no habrían podido hacer avanzar la ciencia sin haber integrado el inmenso legado lógico-ontológico de la tradición filosófica, que pertenecía a la escolástica, pues sin él, la matemática figuraría como un mero pasatiempo con que demostrar la agudeza del ingenio. Habremos de buscar la clave del cambio científico, por tanto, en el filósofo al que debemos la transición desde el sistema ontológico neoplatónico a la formalización

matemática: Nicolás de Cusa, quien empieza a construir la nueva ciudad con los materiales de la ciudad antigua. Es el Cusano, en *De docta ignorantia* quien logra aplicar la geometría al modelo neoplatónico que establecía las relaciones entre el Uno y la materia. Para ello identifica el Uno con una circunferencia de radio infinito, esto es con una línea recta, o con un punto en el que se hallan complicadas todas las cosas, sólo a la espera de su *explicatio* o desarrollo geométrico. Sin este paso gigantesco no hubiera sido posible integrar en un solo sistema, como hacen Galileo o Descartes, el matematismo, el copernicanismo y la pretensión de estar describiendo la realidad tal como es efectivamente.

La destrucción cartesiana de la ciudad del saber no es, pues, la consecuencia necesaria de un devenir histórico, a partir de los avances renacentistas sobre la oscuridad medieval, sino, en todo caso, la expresión del ideal humanista de la necesidad de leer sobre nuevos libros, distintos de los tradicionales escolásticos. Pero ni siquiera esto lo hallamos en Descartes más que como declaración de intenciones. Pues, para fundamentar los nuevos cimientos del primer edificio del saber, el *cogito*, la verdad que reside en el yo humano, Descartes tiene que dar por supuesta la tradición del criticismo escolástico, que él había estudiado en los manuales suarecianos, y que ya había establecido dos principios que, éstos sí, abrían un abismo con el pasado: la posibilidad de que materia y forma se den separadas, y la hipótesis que el poder es superior al intelecto. La matematización de lo real que caracteriza al impulso científico moderno no tiene otro fundamento que la aceptación de las formas intelectuales como realidad separada, diminuta respecto del mundo natural exterior, pero más cercana, y por ello objeto de una certeza superior. La voluntad tecnificadora del ser humano puede imponer ahora los principios a los que habrá de ajustarse la realidad para alcanzar la existencia. Pero, como un eco de los antiguos discursos escolásticos, un Dios de atributos profundamente religiosos aparece al final, en Descartes, como garante de esa certeza matemática, no como concesión a una Inquisición emergente, sino como única solución a los dilemas del escepticismo radical. Así, finalmente, el saber moderno no se levanta sobre las ruinas aplanadas de la tradición, no transita sobre rectas vías geoméricamente trazadas, sino sobre caminos como los que serpentean por las montañas que se hacen poco a poco tan llanos y cómodos por el mucho tránsito que es muy preferible seguirlos que no meterse en acortar, saltando por encima de las rocas y bajando hasta el fondo de las simas²³.

25

NOTAS

¹ *Discurso del método*; II. Tr. de Manuel Morente; Espasa-Calpe, Madrid 1979; pp. 43-4.

² Condorcet: *Bosquejo de un cuadro histórico sobre los progresos del espíritu humano*; Editora Nacional, Madrid 1980, p. 145.

³ En realidad, la idea del renacer proviene de la mitología medieval, que había visto en la *eversio Romae* la destrucción de una cultura a la que sigue el esplendor del cristianismo, pues a un siglo oscuro le sucede otro de luz. No en vano el

propio cristianismo se presenta como una religión del renacer a la nueva vida, pues *quien no renazca no puede ver el reino de Dios* (San Juan, III, 3), y los cristianos son los *renacidos*, *no por la virtud de un germen corruptible, sino incorruptible: la palabra de Dios vivo que eternamente permanece* (San Pedro, *epíst.* I, I, 23).

⁴ De hecho el término «humanismo» fue acuñado en su significado actual por el educador Niethammer en 1808.

⁵ Cfr. Harold Cherniss: *El enigma de la primera Academia*; UNAM, México 1993.

⁶ *Tópicos*; I 1, 100 a 25 y ss.

⁷ *Ética a Nicómano*; VI 7, 1141 a 17.

⁸ Cfr.: J. Buckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia*; Iberia, Barcelona 1971; pp. 85 y ss.

⁹ *Ricordi*; I, 45.

¹⁰ Para un análisis más extenso de la cuestión: A. de Muralt: *La structure de la philosophie moderne d'Occam à Rousseau*. En *Souveraineté et pouvoir*, «Cahiers de la Revue de théologie et philosophie»; Vrin, París 1978; pp. 3-84.

¹¹ El término griego *eidenai* podría traducirse por «saber de vista» (J. D. García Bacca: *Filosofía en metáforas y parábolas*; ECSA, México 1945; p. 53).

¹² Cfr.: Hanno-Walter Kruft: *Historia de la teoría de la arquitectura I*; Alianza, Madrid 1990; p. 58.

¹³ Cfr. Rodolfo Mondolfo: *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*; Icaria, Barcelona 1980; pp. 215 y ss.

¹⁴ *De la dignidad del hombre*; Ed. nacional, Madrid 1984; p. 106.

¹⁵ *De dignitate et excellentia hominis* (1452). Cfr. R. Mondolfo: *op. cit.*; pp. 9 y ss.

¹⁶ Cfr: Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*; Cátedra, Madrid 1982.

26 ¹⁷ La expresión «*philosophia perennis*» la utilizó por vez primera, el teólogo del siglo XVI Agostino Esteuco, y más tarde la retomará Leibniz.

¹⁸ El problema del movimiento continuo y las esferas es el tema de *Física* VIII, 250 b-267b.

¹⁹ *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*; VII, 11. Tecnos, Madrid 1989, p. 217.

²⁰ *Discurso del método*; II; de cit., p. 45.

²¹ El paracelsismo es sumamente infuyente en los círculos modernos, incluso en el propio Descartes. El pensamiento de Paracelso tiene su origen en la creencia arisototélica en la unidad fundamental de la naturaleza, de lo que se deduce la posibilidad de acciones simpáticas a distancia, es decir, de una magia natural. De la proposición escolástica de la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios deriva Paracelso la analogía de los cuerpos astrales, del todo del universo con el cuerpo humano que es parte de ese todo. Se tardará mucho tiempo en deslindar todos los factores que el Renacimiento había anudado para definir la operación científica.

²² *El ensayador*; VI. Madrid 1984, p. 61.

²³ *Discurso del método*; ed. cit., p. 46.

LOS MALOS DÍAS PASARÁN

Eduardo Subirats

La crisis de la modernidad en cuanto cultura crítica y la integración de sus valores a una civilización tecnocrática, vitalmente vacía, se reflejará en las prácticas de la arquitectura de la ciudad como un ejercicio de administración tecnológica del espacio, de control burocrático de los símbolos y de gestión académica de las formas.

La utopía de la modernidad protagonizada por las vanguardias históricas del siglo xx ha muerto. De sus concepciones teóricas y estilísticas, de sus categorías estéticas y sus postulados éticos, de su perspectiva civilizatoria y política ya no emerge ninguna energía, ni creatividad, ni tampoco una capacidad crítica frente al mundo de hoy. Por el contrario, sus actitudes se han convertido hace mucho en un espectáculo ritualizado, en un gesto representativo y narcisista, en una afirmación vacía de poder. No hay por eso razón alguna para oponerse a los juicios negativos y hasta derrotistas que a este respecto ya han formulado pensadores como Arnold Gehlen, Peter Berger, Daniel Bell, Frank Kemrode u Octavio Paz, entre muchos otros. La utopía moderna de las vanguardias artísticas ha muerto porque sus valores no cumplen, en las metrópolis industriales o en las metrópolis del tercer mundo, más que una función legitimatoria, conservadora. Su tarea ya no es ni la creación, ni la crí-

tica, ni la renovación, sino la reproducción indefinida de un principio de orden. De las vanguardias históricas han desaparecido sus momentos escatológicos, revolucionarios y subversivos; sólo conocemos ya la positividad objetiva de un mundo administrado con arreglo a sus leyes, sometido a un principio de racionalización constructiva cuya legitimidad estética sólo ellos garantizan. No existen motivos de escándalo en la aceptación del fracaso histórico del proyecto artístico de las vanguardias, como el que ha puesto en escena el sociólogo Habermas. Ni siquiera se justifica, a la luz de un análisis más preciso, aquel juicio de descargo que se limita a señalar la absorción de los objetivos de la vanguardia o de sus pioneros bajo los imperativos de una economía de mercado, de una organización social tecnocrática o de formas de poder burocrático. Por supuesto que las burocracias, las tecnocracias y las bolsas han puesto fin a las ilusiones utópicas que abrigaron los artistas de brecha, pero eso no quiere decir que

27

sus concepciones programáticas trascendiesen realmente el orden cultural bajo el que sus elementos críticos fueron disueltos. La utopía artística de la modernidad ha sido integrada a las exigencias de la producción industrial o la economía capitalista, ciertamente. Pero semejante integración fue precisamente el objetivo práctico de todas las tendencias constructivas de las vanguardias históricas. El problema no reside en la integración misma. La cuestión consiste más bien en que esta integración tenía un valor decididamente innovador, revolucionario y esperanzador en el contexto europeo de entre-guerras, y no posee más que una significación estrictamente económica en el mundo de hoy. La Werkbund y la Bauhaus, o mejor dicho, sus estudiantes y maestros, trataron por todos los medios de conseguir un contacto con la industria. Confiaban en el sentido renovador de su nueva concepción del diseño y otorgaron con ello un auténtico impulso reformador al desarrollo industrial. Si hoy esos mismos diseños tan sólo representan la desilusión generalizada o la fealdad triunfante no es, precisamente, por culpa del desarrollo industrial, sino por culpa de la cualidad intrínseca del diseño. El problema reside en la forma, no en los medios de su reproducción o difusión. Se trata, una vez más, de una cuestión de índole artística, no política, ni económica, ni tecnológica. Y es la intrascendencia, la irreflexión, la burocratización de la actividad artística misma la que hoy soporta esta constelación de decaimiento de la modernidad. La práctica arquitectónica en particular se ha convertido netamente en un ejercicio de administración tecnológica del espacio, de control burocrático de los símbolos y de gestión académica de las formas. El espíritu de innova-

ción y ruptura se ha perdido por entero precisamente en manos de una burocracia académica, con aspiraciones ridículas de elite, que ha pervertido su sentido profundo en los gestos más banales de la reproducción de lo-siempre-igual bajo el último grito de moda. Pero es preciso tener en cuenta, además, que esta constelación en que el pedantismo académico se conjuga con una concepción tecnocrática del espacio, está íntimamente trabada con la vieja postulación de una estética cartesiana, de una concepción racionalista del espacio, la idea del arquitecto como ingeniero constructor y el objetivo último de una síntesis cumplida entre forma artística y maquinismo, que constituyó el ya obsoleto panorama cultural de principios de siglo.

Por otra parte, ha cambiado la constelación histórica general con la que se confrontan los valores de lo que ayer fue la utopía de mañana. La conciencia moderna de comienzos de siglo partía de tres presupuestos que el mundo de hoy no puede suscribir en modo alguno: la idea de una ruptura radical con la historia y el comienzo de una nueva era, la concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón en el tiempo y el espacio y, con ella, de los ideales de justicia social y de paz, y, por último, la fe en un progreso indefinido fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los saberes científicos. De hecho, hablar de cambio en cuanto a estas prespectivas históricas constituye más bien una manera delicada de expresarse. El sentido de tales objetivos ha sido directamente convertido en lo opuesto a lo que en ellos se había esperado. Para los pioneros de la vanguardia artística la ruptura con el pasa-

do, el orden racional de la cultura y la idea del progreso estaban asociados con la libertad individual y la paz social. Para la conciencia de la modernidad postrimera lo están con la angustia, la inseguridad y el sentimiento de la no-libertad. Hoy nos sentimos a este propósito más cerca de aquella concepción de la civilización imperialista, desarrollada por pensadores y artistas como Spengler, Artaud o Gauguine, que asociaba su expansión destructiva al tiempo que su vaciamiento vital, precisamente con su racionalización, su separación de la historia y su progreso tecnológico.

Demasiadas veces se ha vinculado retóricamente el concepto de imperialismo a los fenómenos de expansión económica, cuando en realidad sus aspectos más fundamentales están relacionados con la idea misma de civilización. Lo que desde una perspectiva subjetiva los pueblos sienten como imperialismo está en cambio más cerca de este aspecto civilizatorio. Se trata de avasallamiento de las identidades regionales o nacionales, que ligan el territorio a una historicidad específica y establecen a través de su conjunción la continuidad de una compleja conciencia histórica. A través de esta identidad cultural, profundamente enraizada en lo histórico y en sus manifestaciones culturales, como también en la naturaleza, las sociedades industriales cumplen aquella integración del individuo que el mundo desarrollado sólo lleva a cabo de una manera mecánica como miembro de una organización colectiva. Para la perspectiva cultural de estas sociedades pre-industriales el imperialismo significó y significa todavía la privación de la identidad histórica en beneficio de

una nueva identidad homogénea, de signos universalistas o cosmopolitas en la que la integración ya no corre de parte de la memoria histórica o la relación humana con la naturaleza, y de las formas del pensamiento ligados a las tradiciones, por ejemplo en el arte, sino en el principio racionalizador de la nueva tecnología y sus legitimaciones éticas o estéticas.

Nada muestra de manera más gráfica este nexo de civilización e imposición heterónoma de una identidad nueva, ajena a cualquier experiencia, a cualquier realidad individual e histórica, que las cartas y diarios de viaje de Le Corbusier, a su paso por España o por Brasil. Con mirada fascinada y melancólica el arquitecto se extasía de emoción ante el inesperado espectáculo de los ondulados movimientos de las sambistas cariocas, y se sorprende íntimamente cuando observa la proporción interior y la armonía con la naturaleza de las viejas casas de campo en las tierras de Valencia. Ello no le impide, sin embargo, postular en las conferencias que pronunciara en ambos países el *dictat* de una estética anti-sensualista y agresivamente cartesiana, una concepción de la arquitectura radicalmente separada de la naturaleza y el sacrificio de la historia en nombre de la hegemonía universal de la técnica. Su actitud fue, en efecto, pionera, mas no tanto en un sentido artístico, como en un sentido político-económico. Le Corbusier se adelantó espiritualmente a la mentalidad del hombre internacional de negocios que consume a título de exótica nostalgia el objeto que él mismo destruye bajo el rigor de los poderes que representa. Con ello no pretendo en modo alguno rebajar la altura de la

perspectiva histórica y artística del arquitecto europeo. Su visión era probablemente mucho más amplia que la de sus colegas provincianos, del mismo modo que siempre el verdugo sabe más que la víctima si tiene el coraje de mirarle a los ojos, reconocer su dolor y comprender que, de todos modos, no hay salvación para ella.

El ejemplo de Le Corbusier todavía muestra otros aspectos. Su papel como portador artístico de la civilización moderna posee, además, las connotaciones específicas que le otorga su vinculación a las vanguardias. En el contexto de aquellas culturas pre-modernas y pre-industriales, a comienzos de siglo, los tres elementos antes señalados y que la obra de Le Corbusier encarna —la ruptura con el pasado, la concepción racionalista de la cultura, la creencia en el progreso tecnológico como valor en sí mismo— tenían una significación completamente diferente de la que pensaron, por ejemplo, los expresionistas alemanes, los futuristas italianos o los neoplasticistas de Holanda. Para éstos la ruptura con el pasado, el abandono de la tradición y la negación general del arte significaba poner fin a un estado de cosas falso y oprimente; era un acto subversivo contra el poder y una llamada a la libertad y a la capacidad artística de configurar el mundo a partir de cero.

Sin embargo, los valores estéticos y sociales de las vanguardias se difundieron internacionalmente y en los nuevos territorios político-geográficos los mismos contenidos adoptaron funciones diferentes. En zonas preindustriales como la cultura española o los países de Latinoamérica no se daban precisamente

las condiciones de una crisis cultural provocada por la industrialización y el desarrollo tecnológico; tampoco allí se conocían los efectos moralmente devastadores de la Guerra Mundial y las subsiguientes crisis revolucionarias. El espíritu de las vanguardias no se deslizó en aquellos nuevos contextos como el gran salto revolucionario hacia adelante, como el grito revolucionario clamando por la libertad y el futuro. Más bien se impuso bajo el aspecto positivo de un dogma acabado que en el sentido subversivo de una crítica radical de la cultura y el poder. Los elementos revolucionarios, escatológicos y críticos faltaron en las manifestaciones epigónicas de la expansión internacional de la vanguardia por entero. Por el contrario, a través de los exponentes del racionalismo y el purismo, la utopía de la modernidad artística llegó a las zonas no-industriales como el fenómeno acabado y definido *a priori* de la civilización tecnológica a secas. No se trata en modo alguno de que, considerada como tal, la civilización tecnológica entrañe un mal en sí. Sin embargo, estaba llamada a cumplir una función empobrecedora precisamente allí donde sus portadores artísticos no respetaran la autonomía irreductible de culturas históricas y artísticas ligadas a identidades nacionales y geográficas bien definidas. En la absorción de este arte autónomo y de los valores culturales que como identidad colectiva afianzaba, la utopía de la modernidad artística, y principalmente a través de sus formulaciones racionalistas más dogmáticas, desempeñó un papel fundamentalmente regresivo e impositivo. Sus efectos negativos se ponen de manifiesto hoy en la ausencia o en la debilitación de aquellos ele-

mentos autónomos y autóctonos de la cultura, ligados a un sentimiento colectivo y a la naturaleza, y capaces, precisamente por ello, de ofrecer una resistencia interior y creadora frente a los fenómenos agresivos y totalitarios que indefectiblemente acompañan el desarrollo tecnológico.

Al mismo tiempo, los exponentes más sensibles del arte europeo del siglo XX sintieron la hegemonía tanto económica y política, como artística de los valores tecnológicos como una amarga victoria. Sabían que el reverso de un grado de organización tecnológico cada vez más complejo y perfeccionado era la desintegración cultural de Europa, y una cierta decadencia manifiesta en las actitudes nihilistas pero también hiper-racionalistas del nuevo arte. Resulta paradójico comprobar a este respecto cómo a la par que internacionalmente se han ido afianzando, en la primera mitad de nuestro siglo, los valores más afines a un funcionalismo tecnocrático y a un racionalismo reduccionista del cubismo, de la Bauhaus o del neoplasticismo, así como de sus fenómenos derivados en arte y arquitectura, los artistas más creadores, desde el expresionismo y Picasso hasta el surrealismo, trataban de incorporar la expresividad o el sentido de lo numinoso e irracional de las culturas tradicionalmente consideradas como primitivas. Es cierto, como señaló Karl Einstein tempranamente, en su libro *Afrikanische Plastik*, que la cultura europea apenas llegaba a comprender más que la superficie del arte primitivo. Pero indudablemente la fascinación que a la generación del expresionismo alemán y del cubismo francés ejerció el arte primitivo rebasaba

el aspecto más formal de la concentración espacial de sus esculturas o la pureza y consecuencia de sus formas y su composición. La cercanía a la naturaleza, a lo demoníaco y a lo numinoso era lo que, por el contrario, introducía un impulso nuevo a la cultura europea. Este sentido profundo ha estado muchas veces asociado con motivos utópicos y con una decidida voluntad de salvación. Tal fue, por ejemplo, el caso de Gauguin y de Artaud para quienes la confrontación con religiones y culturas primitivas tuvo el significado biográfico y artístico de una revelación profética y una esperanza histórica. Ambos reflejaron artísticamente el nihilismo, el vacío simbólico y vital, y el malestar cultural de las metrópolis europeas; ambos expresaron el fin de una cultura histórica; y ambos partieron fuera de la civilización en busca de las formas, los colores y los símbolos capaces de dar una nueva fuerza a su creación y, con ella, a la civilización moderna. La misma posición histórica e intelectual puede recorrerse en las arquitecturas más intensas de este siglo. Bruno Taut extrae de la cultura oriental los símbolos de un sentido escatológico, cósmico, mimético en la arquitectura. Otro tanto sucede en Gaudí cuando recoge de la iconografía románica catalana aquellos símbolos de lo misterioso, lo numinoso, lo sagrado en un sentido original, afín a un primitivo sentido mimético de la naturaleza, y, en fin, los motivos próximos de la naturaleza misma el impulso artístico y espiritual capaz de hacer frente a lo que él sintió como empobrecimiento de la vida humana en el mundo del maquinismo y bajo los imperativos de una cultura racionalista. En todos estos casos la

cultura moderna se asume con mayor radicalidad que los ridículos profetas del Movimiento Moderno; lo que quiere decir: se asume la modernidad como realidad conflictiva y con espíritu crítico, y se plantean sus alternativas históricas a partir de un diálogo con el pasado y con otras culturas que siempre respeta a ultranza su especificidad histórica y su autonomía.

Ciertamente, el antihistoricismo de los movimientos artísticos y arquitectónicos derivados del cubismo partió de un *ethos* revolucionario. La nueva era que explícitamente invocaba estaba ligada a una nueva clase, y el anhelado grado cero de la historia significaba, para la conciencia europea de entreguerras, la esperanza utópica de un mundo histórico realmente gobernado por la conciencia humana. Pero el antihistoricismo de los estilos epigónicos que usufructuaron el nombre de modernidad ha sido también el vehículo de destrucción de las culturas históricas y regionales. En la misma Europa muchas ciudades han conocido, bajo el poder de arquitectos y urbanistas, suertes tan devastadoras como bajo los efectos de las bombas en dos guerras consecutivas. De manera análoga, el principio racionalista en el que se fundó la estética y la utopía social de las vanguardias ha servido como legitimación y representación artística de una concepción apolítica del poder como administración técnica de cosas. Por fin, en tercer lugar, la idea del progreso suplantó la dimensión temporal de la historia como salvación, propio del expresionismo pero también de otros exponentes de la vanguardia, como Kandinsky y el mismo Mondrian, por la temporalidad abstracta de

una historia concebida como indefinida acumulación cuantitativa de medios e instrumentos tecnológicos, y de medios de medios, y de instrumentos de instrumentos. Todo ello apunta al radical carácter ambivalente que la vanguardia tuvo desde un punto de vista artístico, lo mismo que desde un punto de vista ético y social. Pero sobre todo, esta perspectiva crítica explica el carácter conservador y artísticamente estéril que la modernidad estética ha alcanzado en el día de hoy.

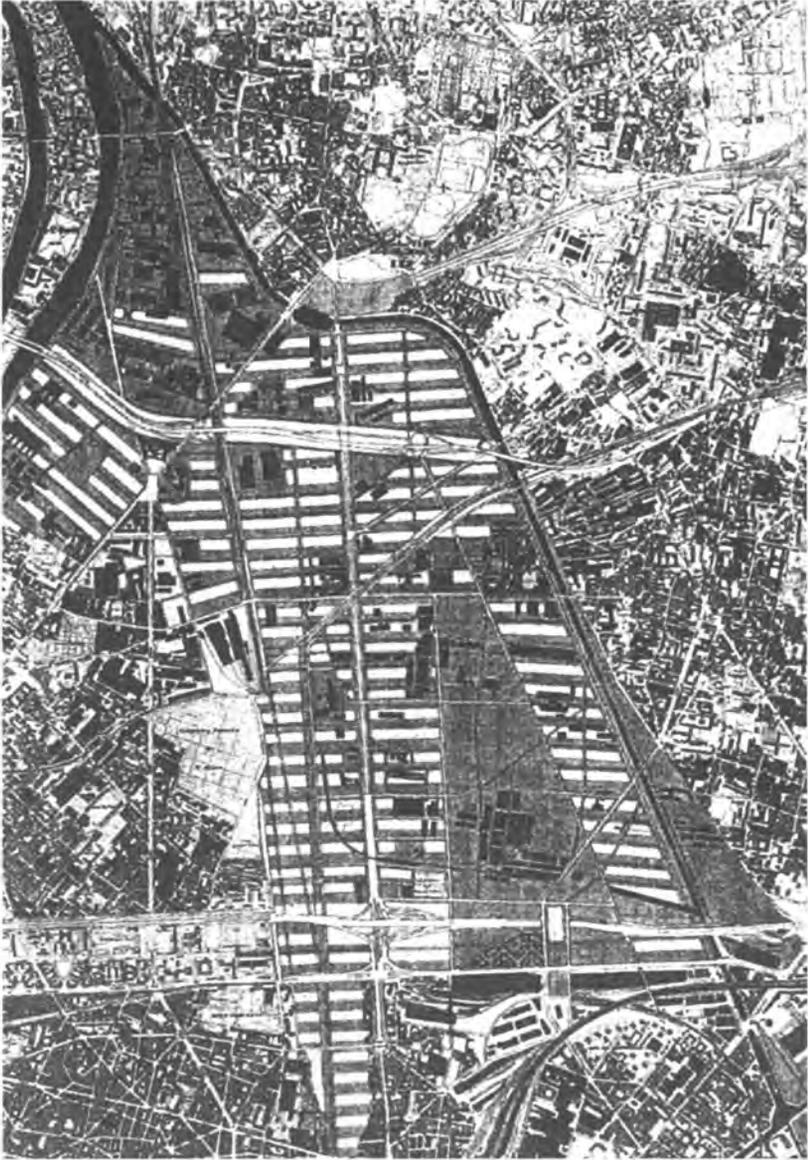
Con todo, la constatación más pesimista de una utopía artística de la modernidad históricamente agotada no se identifica en absoluto con una postura intelectual conservadora, con actitudes culturales de signo nostálgico y regresivo, con añoranzas de una moral trascendente y una espiritualidad de signo sustancialista y autoritario. Por el contrario, aceptar la crisis de la modernidad significa afrontar la radicalidad de una situación límite que el hombre moderno vive a la vez como condición existencial histórica. No existe otro camino que el de esta confrontación para retomar precisamente a través de ello el impulso crítico y renovador que caracterizó de manera esencial a las vanguardias, y superar con ello el irreflexivo dogmatismo que caracterizó siempre a sus epígonos.

El vacío simbólico y vital que ha alcanzado la civilización científico-técnica allí donde su orden organizativo y productivo racional e instrumental se ha impuesto con mayor consistencia, así como los fenómenos irracionales de la angustia y el nihilismo sociales plantean tanto al arte y la arquitectura, como a la reflexión estética y cultural exigencias nue-

vas que bajo los paradigmas políticos, estéticos y morales de las vanguardias históricas no se pueden resolver. Ciertamente, tal perspectiva asume como realidad radical la crisis de la modernidad, aunque en su sentido más profundo: el de una cultura que constantemente genera su autodisolución y su reformulación, el de una negatividad y una crisis que impulsan siempre la creación de nuevos valores y la renovación de las formas culturales. El conflicto del desarrollo económico y tecnológico, y el sentimiento general de una ausencia de valores vitales objetivos en la cultura, suscita precisamente aquel impulso de ruptura e innovación que define de manera esencial la modernidad. Pues la modernidad es la figura de una cultura crítica que constantemente tiene que cuestionarse a sí misma; la modernidad sólo existe como proyecto emancipador por aquellos que hoy la niegan en su oprimente positividad.

Desde el punto de vista específico de la teoría estética y de la creación artística, en cualesquiera formas del diseño, esta situación de disolución y exigencia interior de renovación plantea un primer objetivo: la distancia y la reflexión desde el punto de vista de las cate-

gorías teóricas, así como de las concepciones formales y estilísticas de los paradigmas de las vanguardias y la utopía artística de la modernidad. Bajo esta perspectiva general deben destacarse, sin embargo, dos momentos fundamentales. El primero de ellos consiste en la reconstrucción de la «dialéctica de las vanguardias», aquel proceso a la vez interior al desenvolvimiento de los estilos artísticos y utopías culturales del arte moderno, y exterior a él, en cuanto que movimientos que afectaron el desarrollo y la conciencia de la cultura objetiva. La reconstrucción de esta lógica de los movimientos de vanguardia cuenta a este respecto con un objetivo preciso: averiguar aquellos elementos que han llevado a sus posturas artísticas al agotamiento, o bien a la integración en el medio de una civilización tecnocrática vitalmente vacía. El segundo objetivo se desprende inmediatamente de este último programa de distanciamiento crítico y contemplación reflexiva. La crítica de la positividad opaca que las posiciones programáticas de los pioneros del arte moderno ha alcanzado supone, al menos indirectamente, un salir al encuentro de aquel núcleo radical que otorgó a las vanguardias su sentido utópico y transgresor.



Yves Lion, proyecto para el Plan Saint Denis, París, 1991.

LA HERENCIA MODERNA

Roberto Goycoolea

Ante la situación caótica de las ciudades hoy, este artículo revisa las condiciones para la percepción y la habitabilidad de la ciudad tradicional que la ciudad moderna destruye, evidenciando la importancia que los factores subjetivos de la percepción tienen para la forma que se entiende y habita la ciudad.

Navegando entre Marsella y Atenas en un barco alquilado para la ocasión, un grupo de ilusionados arquitectos vanguardistas realizaron en junio de 1933 el IV de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Fue el más largo, apasionante y fecundo de todos los CIAM. A partir del análisis de 33 proyectos de urbanismo para otras tantas ciudades, los congresistas resumieron sus conclusiones en un ambicioso documento titulado «Principios de urbanismo». Redactado sin referencia de autor (anónimo y colectivo, como se quería que fuese la arquitectura moderna), el texto se editó comercialmente ocho años después como la *Carta de Atenas*, en una versión revisada por Le Corbusier y Jeanne de Villeneuve.

La propuesta de la *Carta de Atenas* consiste en reducir la problemática urbana a la solución de cuatro funciones básicas (habitar, trabajar, descansar, circular) y romper con la ciu-

dad tradicional, tanto en sus aspectos espaciales (la ciudad se funde en la región) como temporales (ruptura con la historia). El carácter conciso y propositivo del texto contribuyó a que se transformara en el soporte teórico fundamental para la planificación de prácticamente todas las ciudades nacidas o reconstruidas en el mundo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Contadas son las ciudades actuales que no tengan una zona transformada o realizada siguiendo los principios de los CIAM (Giedion 1964).

Un documento, por sustancial que sea, no puede ser el (único) responsable de la ciudad moderna. Los conceptos plasmados en la Carta de Atenas estaban en «el aire» y no se hubiesen podido aplicar de no haber existido una predisposición positiva hacia estas ideas. La importancia del documento reside en ser el mayor intento realizado por los autoproclamados arquitectos modernos para sintetizar

su visión de la arquitectura y la ciudad, y llegar en el momento en que a nivel mundial se requerían nuevas aproximaciones a los inéditos problemas urbanos de las nacientes metrópolis.

Analizando hoy el resultado de la aplicación de las propuestas de los CIAM, el panorama es contradictorio. Por un lado, la arquitectura moderna ha realizado una serie de mejoras importantes en el hábitat urbano: desde la exigencia de infraestructuras más eficientes a la demanda de soleamiento y ventilación en las viviendas mínimas. Pero, por otro lado, la crisis social y formal de la ciudad nacida de sus principios urbanos ya no es discutida sino matizada; diariamente, tanto en periódicos como en foros académicos, se impugna desde diversos ángulos la calidad de vida de nuestras metrópolis.

36

Como profesionales preocupados por los fenómenos urbanos la controversia es significativa: ¿Qué sucedió en estos 65 años para que los principios urbanos defendidos por la *Carta de Atenas*, considerados en su momento la solución más adecuada para resolver los desafíos metropolitanos, sean hoy desechados y considerados los responsables de haber conducido a nuestras ciudades a una situación tan crítica para que la recuperación de la ciudad antigua se presente hoy como la propuesta urbanística menos discutida y más aceptada del momento?

Consciente de lo complejo del tema, nos aventuramos a sugerir que el problema de la ciudad actual no es tanto de índole técnico como de habitabilidad y percepción del espacio urbano, entendiendo por «espacio», una noción mental

que el sujeto recrea a partir de la percepción de las relaciones establecidas entre los distintos entes que coexisten en un lugar (Leibniz, *Monadología*). En consecuencia, existiría una relación necesaria entre las propiedades de los entes que coexisten en un lugar y la percepción que el sujeto obtiene de ellos; siendo esta interdependencia tan estrecha que, modificar uno de ellos altera su relativo.

Desde esta perspectiva, la actual defensa de la ciudad antigua se debería a que, por las características y propiedades de los elementos que la conforman (los coexistentes), genera en quien la percibe (vive) una experiencia espacial socialmente más apreciada (deseada) que la obtenida a partir de los coexistentes de la ciudad moderna. Para contrastar esta hipótesis se analizan a continuación lo que, a nuestro entender, son las principales consecuencias que la aplicación de los principios urbanísticos y arquitectónicos de los CIAM han tenido (tienen) para el modo de percibir y habitar (experimentar) el espacio urbano.

Con este análisis se pretende mostrar que, si las propuestas de la *Carta de Atenas* son hoy cuestionables, no es tanto por la falta de objetividad de los principios sustentados como porque al definir la ciudad como un ente objetivo y objetivable «una auténtica creación biológica con órganos claramente definidos, capaces de desempeñar a la perfección sus funciones esenciales» (*Carta de Atenas*, Art. 86)¹, no se ponderó adecuadamente la importancia que los factores subjetivos de la percepción tienen el modo de habitar la ciudad.

Edificación exenta en altura

"Las construcciones altas, situadas a gran distancia unas de otras, deben liberar el suelo en favor de grandes superficies verdes" (Carta de Atenas, Art. 29)

En la ciudad antigua la traza y los edificios, apoyándose unos en otros, generan un ente sin soluciones de continuidad que formaliza el espacio público. Plazas, calles, patios, la ciudad toda, se configura como de un *continuum* espacial donde lo individual está subsumido en la totalidad. Lo importante para la percepción del espacio no son las características formales de cada edificio, sino su situación en el contexto urbano. La Plaza del Campo en Siena, el Campo del Fiori en Roma o el Zocodover de Toledo se recuerdan por las cualidades espaciales del conjunto y no por la calidad estética de sus edificios.

La ciudad moderna, en cambio, está constituida por edificaciones exentas. La vivienda es unifamiliar, los rascacielos nacen libres de las placas comerciales, las torres de viviendas se alzan en diáfanas áreas verdes, los centros comerciales están rodeados de aparcamientos, etc. Por primera vez en la historia, la ciudad se resuelve como una suma de fragmentos individuales. El espacio no es un lugar conformado sino un territorio determinado, más por la estructura funcional planimétrica que por interconexiones espaciales entre elementos construidos. La calle y la plaza no son resultado de lo construido; son las redes de infraestructura de comunicación y servicio, no el espacio, lo que organiza la ciudad.

La continuidad de las construcciones, la adecuada proporción entre llenos (edificios y similares) y vacíos (calles, plazas...), la magnitud controlable de las distancias, la homogeneidad de los materiales y el color y otros aspectos que caracterizan a la ciudad antigua, generan espacios claramente conformados y, por lo tanto, inteligibles para el habitante. Incluso los extensos espacios barrocos, sinónimo de infinitud y eternidad, mantienen mediante fondos de perspectivas la idea de que debe haber límites claros y concretos en el espacio como condición necesaria para comprenderlo.

Lo opuesto ocurre con los espacios que quedan entre los modernos bloques de oficinas, con las perspectivas ilimitadas de las avenidas pensadas para el automóvil, con la tierra de nadie que circunda los centros comerciales y los polígonos industriales. Al no crear relaciones de continuidad entre ellos, estos elementos exentos generan espacios fraccionados e inabarcables. Exagerando, la ciudad moderna se presenta como un catálogo de objetos independientes que luchan por resolver sus problemas internos y resaltarse a sí mismos, pero que no logran configurar un espacio urbano comprensible. Basta comparar las plazas más celebradas de las ciudades antiguas (San Marcos en Venecia o la Plaza Mayor de Madrid), con alguno de los espacios públicos más emblemáticos del urbanismo moderno (la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia o el Dominion Center en Toronto), para comprender la enorme diferencia que existe en el tipo de experiencia espacial que el habitante puede obtener de la ciudad antigua y la moderna.

Prioridad de la circulación y crecimiento con extensión

«Las dimensiones de las calles, inadecuadas para el futuro, se oponen a la utilización de las nuevas velocidades mecánicas y al expansión regular de la ciudad» (Carta de Atenas, Art. 53)

La discontinuidad espacial de la ciudad moderna es paralela a una de sus características más negativas para su habitabilidad: la pérdida de densidad de población y la consecuente expansión ilimitada de la mancha urbana.

Aunque en la ciudad actual existen edificios que albergan masas de personas antes desconocidas (rascacielos de oficinas, bloques de viviendas, hoteles, estadios...) y algunos barrios superpoblados (especialmente los de la especulación inmobiliaria), en conjunto su densidad es menor que la de la ciudad antigua (el centro de Madrid, por ejemplo, a fines de los años ochenta tenía cerca de 265 habitantes por hectárea frente a 53 del área metropolitana). En gran medida, esta baja densidad se debe a la aceptación generalizada de los postulados del urbanismo moderno que planteaban compaginar la ciudad con el campo, aprovechando lo mejor de ambos, y al papel del ferrocarril, primero, y del automóvil, posteriormente, como agentes del desarrollo de esta idea.

Las servidumbres económicas, psicológicas y ecológicas derivadas del crecimiento desmesurado del área urbana y de la disminución de la densidad humana son significativas:

Económicamente, hay un menor aprovechamiento del espacio y las infraestructuras; en

consecuencia, mayor repercusión del valor del suelo en las edificaciones y un costo adicional por la construcción, mantenimiento y disfrute de los servicios urbanos.

Psicológicamente, los defensores del crecimiento urbano en extensión argumentan que el sobreprecio del suelo y los servicios se compensa con la satisfacción espiritual que proporciona disponer de más espacio personal e incorporar a la ciudad más áreas libres. Sin embargo, en la realidad estos deseables beneficios psicológicos se esfuman ante la dependencia que el habitante tiene del transporte diario (individual o colectivo) y la espeluznante cantidad de tiempo perdido en ello (idas y venidas al trabajo, acarreo de niños al colegio, compras alejadas del domicilio...).

Ecológicamente, la expansión urbana ha significado un aumento considerable de la contaminación ambiental producida por los sistemas de transporte y una irreparable destrucción de las áreas naturales y de cultivo que antes rodeaban las ciudades.

Sin entrar a discutir las nefastas consecuencias que el crecimiento en extensión ha tenido también para la conservación del patrimonio (ensanche y apertura de vías, destrucción de plazas y parques para construir aparcamientos...), cabría llamar la atención sobre cómo esta prioridad de la circulación ha transformado radicalmente el modo de comprender y vivir la ciudad:

Debido a la velocidad y al trazado de las vías de los sistemas de transporte, comprender la relación entre las partes de la ciudad y disfrutar de su arquitectura y el paisaje es imposible.

Los diferentes lugares de la ciudad se independizan hasta aparecer flotando, cual quantos de la física actual, en un espacio global, un campo, sin cualidades ni relaciones. La fragmentación perceptiva se acentúa a límites increíbles en los usuarios del metro, que reconstruyen la imagen urbana a partir de la suma de los entornos aledaños a las estaciones que utilizan y entre los cuales sólo existe una oscura dimensión temporal.

Con el fin de hacer más eficaz la circulación, lo único que interesa es que el desplazamiento sea lo más rápido y seguro posible. Con ello han desaparecido innumerables actividades paralelas que tenían los desplazamiento en la ciudad antigua. Al poseer mayor densidad y menor tamaño, la distancia entre el trabajo y la vivienda era recorrible a pie o en medio de transporte de baja velocidad y gran permeabilidad que permitían desarrollar diversas actividades paralelas enriquecedoras para el transcurrir cotidiano. Cuando el camino nocturno de vuelta al hogar permite contemplar el trajín ciudadano y detenerse en tiendas, librerías, cinematógrafos o restaurantes, se establece con el espacio recorrido una relación completamente diferente a la que obtiene el viajero que pasa rutinaria y velozmente ante los monótonos bloques de oficina e incontables viviendas unifamiliares que jalonan la periferia de la ciudad extensa. El inevitable transcurrir del nómada urbano en los sistemas de transporte es hoy algo tan monótono que se considera un lujo poder leer el periódico o conversar en el trayecto. Y qué decir de los millones de conductores de automóviles privados, que durante un par de horas al día y

durante toda su vida deben dedicarse a la poco creativa e improductiva tarea de conducirlos.

Desgraciadamente, los gestores urbanos siguen más preocupados por la eficacia del transporte que por el papel de los desplazamientos en la comprensión y habitabilidad del espacio. Controlar el costo social y personal a pagar por las servidumbres adquiridas debido a la baja densidad y a la consecuente dependencia de los sistemas de transporte, es fundamental si se desea mejorar la calidad de vida del ciudadano. Esto no significa desechar el automóvil como modo de locomoción, menos en una cultura y una economía pensada para él. Se trata de plantear una red viaria y una utilización de los medios de transporte condicionada al disfrute y aprovechamiento del desplazamiento y a la no interferencia de éstos con los habitantes.

39

Zonificación de las funciones urbanas

«La zonificación es la operación que se realiza sobre un plano urbano con el fin de asignar a cada función y a cada individuo su lugar adecuado» (Carta de Atenas, Art. 15)

Una bandera de lucha de los urbanistas modernos fue asignar lugares específicos a las diferentes funciones urbanas. En aras de la funcionalidad y la eficiencia técnica, se situaron en áreas predeterminadas las diferentes actividades que acoge la ciudad. Comercio, servicios y cultura se concentran hoy en zonas especialmente construidas para cada uno de ellos; destruyéndose así la fértil interacción social y funcional que permitía la red de servicios y equipamientos localizados en el lugar de residencia propia de la ciudad antigua. Con

la zonificación urbana, la vida se ha simplificado hasta hacerla insoportable. Pocas cosas son hoy más desoladoras y faltas de incentivos vitales que los barrios dormitorio (donde ya ni el lechero recorre sus amplias y ajardinadas calles), los conjuntos de oficinas (vacíos y peligrosos fuera de los horarios burocráticos) o, peor aún, los asépticos enclaves para jubilados pudientes (*Sun City*). Hasta tal punto se acepta el principio de zonificación, que consideramos normal que los universitarios estén recluidos en sus cuidados campus y los ancianos en sus incalificables asilos.

40 Existe una gran diferencia entre disponer de los servicios y equipamientos urbanos cerca de casa a tener que desplazarse para utilizarlos. Actividades que deberían ser espontáneas se transforman en actos acotados y planificados, hasta hacerlos rutinarios: cine el viernes por la noche, sábado de supermercado, paseo y periódico dominical. Con esta poco atractiva experiencia espacial, resultan coherentes las continuas críticas a la poca habitabilidad de las metrópolis y la creciente añoranza por la ciudad antigua. Esta última, por la densidad y espacialidad que posee, atrae a una serie de equipamientos (bares, restaurantes, teatros, escuelas...) y a personajes de todas las estirpes que hacen más atractiva la vida al permitir mayores posibilidades de intercambio social y cultural. «El opresivo ambiente de tantas ciudades residenciales o ciudades jardín se debe a su artificial y antiurbana estructura básica; es decir, a que las alternativas entre las esferas pública y privada no se pueden llevar aquí a cabo, puesto que esos lugares consisten en realidad en un apotamiento de espacios pri-

vados» (Mitscherlich). Ante esto cabe preguntarse ¿hasta qué punto la valorada posibilidad de individualidad y anonimato, destacada como atributo en la ciudad (y sobre todo de las periferias metropolitanas) es consecuencia de desafortunadas políticas urbanísticas y no de un anhelo social? ¿Hasta dónde las nuevas estructuras urbanas impiden los contactos sociales que permitía la ciudad antigua y que han sido mal sustituidos primero por la radio y más tarde por la televisión?

Demasiado a menudo se olvida que la ciudad es, ante todo, lugar de intercambio social y no una mera estructura mecánica. La ciudad antigua resulta tan atractiva y enriquecedora porque, al permitir la plurifuncionalidad, mezcla lo conocido con lo desconocido, facilitando así las relaciones sociales. Si la tendencia zonificadora actual no se revierte, llegaremos en un futuro cercano a una espeluznante ciudad de castas separadas por presupuesto y raza. No es un problema hipotético. En la mayoría de las ciudades actuales las clases económicamente privilegiadas (al igual que las marginadas) se aíslan hasta el punto que sus habitantes sólo comparten con sus iguales el entorno; terminando por ver como una amenaza a cualquiera que venga de fuera. Sin embargo, pese a las posibles consecuencias negativas de esta situación (una manifestación cada vez más frecuente es la irracional violencia racista de las pandillas metropolitanas), la tendencia a la segregación espacial y temporal de las funciones urbanas continúa, si no es que aumenta. En la especializada y compartimentada mentalidad de los planificadores y gestores urbanos esta segregación simplifica la administración y control social.

La forma sigue a la función

«Esta distribución parcial de la vivienda está sancionada por el uso y unas disposiciones municipales que se consideran justificadas» (Carta de Atenas, Art. 15)

Cualidad característica de la ciudad antigua es su adaptación al entorno. La estructura urbana y la arquitectura condensan un largo proceso de ensayo y error en el que se definían los modelos espaciales más adecuados a la topografía y el clima del lugar, a los recursos técnicos y económicos disponibles, y a las aspiraciones funcionales y estéticas de la comunidad.

En cambio, la ciudad de los rascacielos, los centros comerciales y los grandes suburbios tiende a homogeneizar tipologías. La arquitectura moderna, siguiendo en ello la disposición general a la globalización económica y cultural, ha impuesto unos pocos prototipos como únicos modelos válidos. Las estructuras urbanas y arquitectónicas presentan a nivel mundial una gran similitud formal y funcional que sólo es rota por peculiaridades étnicas, geográficas o económicas circunstanciales. Desde hace ya demasiados años, es cada vez más difícil distinguir entre los barrios habitacionales, las autopistas, los edificios de oficinas o los hoteles de Tokio, Madrid, Yakarta o Ciudad de México.

Si no se desea convertir el mundo en un gran centro comercial reconocible sólo por el nombre del aeropuerto, es imprescindible recuperar la especificidad de la trama urbana y de las tipologías constructivas ligadas al entorno. Para el arquitecto esto implica, necesariamente, romper con el protagonismo de la arquitec-

tura internacional de las revistas de moda y adentrarse en un conocimiento de las particularidades del medio físico y cultural en el que trabaja. Esto no significa añorar las, a menudo obsoletas, tipologías del pasado, sino en tener en cuenta al momento de actuar que los problemas urbanos y arquitectónicos, desde el momento que afectan a seres humanos en circunstancias específicas, son siempre particulares y requieren soluciones acordes. Por buenas que sean las intenciones, ningún planteamiento teórico ni práctico asegura que una solución coherente para un lugar lo será necesariamente para otro.

La convivencia con la naturaleza

«Estas horas libres, que el maquinismo aumentará infaliblemente, se dedicarán a un reconfortable descanso en medio de elementos naturales» (Carta de Atenas, Art. 32)

Una rápida visión de la mayoría de las ciudades históricas consideradas hermosas y agradables para vivir muestra que casi no poseen áreas verdes en el espacio urbano. A lo más, lo natural aparece en pequeños jardines o floridos balcones. Sólo en el barroco, cuando la ciudad supera las murallas medievales la vegetación entra en la urbe, pero concentrada en parques claramente acotados (Jardín de Luxemburgo, París) o en arboladas avenidas (Paseo de la Reforma, México).

Esta manera controlada de comprender la relación entre lo construido y lo vegetal, contrasta con uno de los más influyentes principios del urbanismo moderno, cuya tónica consiste en ofrecer la idílica imagen del hombre conviviendo con la naturaleza en una arquitectura de

volúmenes individuales dispersos en amplias áreas verdes². Siguiendo esta idea, la mayoría de las legislaciones urbanas actuales promueven la creación estatal de parques y jardines, y obligan a los promotores inmobiliarios a destinar porcentajes predeterminados de áreas verdes públicas. Para solaz de sus habitantes, la superficie de vegetación en la ciudad moderna es considerablemente mayor que en la antigua. Sin embargo, la realidad dista mucho de las idílicas imágenes de las propuestas originales. Al plantearse el problema de las áreas verdes de un modo cuantitativo, la ciudad se ha llenado de espacios que sólo cumplen con los porcentajes legales requeridos: torres de apartamentos rodeados de «vergeles» normalmente mal cuidados, viviendas unifamiliares con minúsculos jardincitos que nada aportan a la calidad de vida urbana, plazas verdes localizadas en los lugares más inaccesibles de las urbanizaciones.

Pero según la política de expansión de la mancha urbana, en vez de aumentar la relación del hombre con la naturaleza, la ciudad crece arrasando bosques y áreas de cultivo y otorgando a cambio una inmensa superficie de calles y aparcamientos asfaltados (normalmente mayor que la destinada a jardines).

Esto no significa que la vegetación deba ser desterrada de la ciudad. Sólo se intenta señalar que la incorporación de la naturaleza en el espacio público no implica necesariamente una *mejor calidad de vida*. La proliferación de la vegetación en la ciudad no es un fin en sí mismo. No se puede caer en el recurso fácil de ajardinar cualquier espacio público libre por el mero hecho de que existe una creciente demanda social de áreas verdes, sobre todo a raíz de

la nueva y combativa conciencia ecológica. No se debe perder de vista que la esencia de la ciudad no son las áreas verdes (como tampoco lo es la eficiencia técnica del funcionamiento de las infraestructuras), sino el hombre en cuanto individuo y ser social. «Parece creerse, comenta Mitscherlich, que el disfrute de un aire sin contaminar puede contribuir el objeto de toda una vida o, por lo menos, razón suficiente para sentirse satisfecho y de buen humor.»

La introducción de áreas verdes en el espacio urbano no debe responder a una cuestión cuantitativa (metros cuadrados por persona o por metros construidos), sino a una actuación orientada en sus parámetros funcionales y estéticos a mejorar la calidad de vida del usuario. Sólo así, las superficies pintadas de verde en los planos no se transformarán en espacios inútiles para la convivencia social o, peor aún, en las escombreras en que (demasiado) a menudo se transforman.

La arquitectura como redentora social

«Reglas inviolables garantizarán a los habitantes el bienestar del alojamiento, la facilidad del trabajo, el empleo feliz de las horas libres. El alma de la ciudad quedará vivificada por la claridad del plan» (Carta de Atenas, Art. 32)

Diferentes disciplinas sociales reconocen que una parte fundamental del bienestar personal y colectivo depende de una correcta relación con el medio en que se realiza la vida. Nadie puede desarrollarse adecuadamente si el lugar que habita es para él feo, hostil, o impuesto contra su voluntad. Desde esta perspectiva, la principal labor del arquitecto sería proporcio-

nar a los ciudadanos un entorno hermoso y afable donde desarrollar su vida.

Parece sencillo. Sin embargo, definir qué es un medio hermoso y afable es algo sumamente complejo, debido a que la percepción del espacio no es un proceso objetivable. La calidad de vida no es consecuencia directa de las condiciones materiales o de la excelencia de los servicios, ni de la cantidad de espacio disponible por persona (aunque sin duda esto puede ayudar a lograrla).

La calidad de la experiencia espacial que se obtenga de un espacio determinado, no es algo que se pueda prever ni controlar, como querían los participantes al IV CIAM (*Carta de Atenas*, Art. 32). Distintos factores psicológicos y culturales, difícilmente previsibles, hacen que las interpretaciones que los diferentes sujetos obtienen de un mismo lugar sean personales y sensiblemente distintas. La demolición a mediados de la década de los setenta del conjunto habitacional Pruitt-Igoe en San Luis, Missouri, por los problemas sociales que generaba, es uno entre tantos ejemplos de las diferentes lecturas que puede tener un mismo espacio: para los promotores el conjunto, diseñado sólo unos años antes basándose en las últimas teorías urbanas y arquitectónicas, redimiría espiritualmente a sus habitantes, pero éstos se empeñaban en opinar lo contrario.

Tratándolos adecuadamente, los factores psicológicos de la percepción del espacio pueden transformarse en importantes agentes para mejorar la habitabilidad de la ciudad. Permítanme un ejemplo cercano: en los años

setenta se intentó en Madrid derribar el Mercado de Olavide en el barrio de Malasaña, por entonces un enclave degradado social y materialmente. Se organizó una cruzada ciudadana para salvarlo, que si bien no logró su objetivo, hizo que mucha gente «descubriera el lugar»: sus pequeñas plazas, sus señoriales y decadentes edificios, las historias de las heroínas que se revelaron contra las tropas de Napoleón. Poco a poco y sin ninguna intervención oficial ni de promotores inmobiliarios, artistas, intelectuales, profesionales y otros se fueron a vivir al barrio, convirtiéndolo en uno de los focos culturales más importantes de la ciudad.

Como muestra este ejemplo, la positiva participación del ciudadano en la configuración del espacio sólo se produce si éste se identifica con el medio en que vive y considera propio el devenir de la ciudad (Bailly 1981). El modo de lograr esta identificación no es sencillo porque, como se apuntó, depende de factores subjetivos; aunque de manera general se puede afirmar que las relaciones técnicas (laborales, comerciales, transporte...) suelen ser menos interesantes y profundas que las afectivas (amistad, ideología, gusto...). Por esto, si se desea lograr una ciudad más habitable, es indispensable potenciar la calle, los lugares de encuentro y los paseos, los servicios personalizados, la oferta cultural y actividades afines, que permitan el desarrollo de la persona en una relación de simpatía con sus vecinos y la ciudad. «El haber del hombre, —comenta Ricardo Morales (1984)—, en el sentido de lo que le es propio, se forma en el habitar, así como las

actividades habituales que el habitar entraña constituyen el haber de la arquitectura: sus propiedades, en las que reconocemos para qué es hábil o apta.»

A modo de epílogo

Como se puede deducir de esta somera reflexión sobre las consecuencias del urbanismo y la arquitectura de los CIAM para la percepción y habitabilidad de la ciudad, toda política urbana que pretenda mejorar la calidad de la experiencia espacial de los ciudadanos, no puede limitarse a resolver los problemas materiales de la urbe. Los eriales tan poco estimulantes que forman la periferia de nuestras ciudades, cons-

tituyen tristes recordatorios de la facilidad con que las esperanzas puestas en soluciones técnica y económicamente correctas pueden convertirse en amargas caricaturas de las propuestas originales. La estabilidad y calidad de las relaciones del habitante con los objetos y con los conciudadanos constituyen factores humanamente más significativos y enriquecedores para la vida humana y urbana. Desde esta óptica, las cualidades espaciales y sociales de la ciudad tradicional, que el urbanismo moderno pretendió eliminar en nombre de la eficacia técnica de la ciudad, se presentan hoy como referentes de lo que debería ser el espacio urbano, en el sentido más amplio del término.

NOTAS

¹En el escrito se exageran algunas cualidades y defectos de la ciudad antigua y la moderna con el fin de hacer más patentes sus diferencias. Soy consciente de que las críticas expuestas son susceptibles de matizaciones, debido a que existen bastantes buenos ejemplos de arquitectura moderna. Sin embargo nos referimos aquí a la arquitectura media (por no decir mediocre) que ha generado la aplicación indiscriminada e irreflexiva de las propuestas de los CIAM.

²De los diferentes prototipos expuestos en la era moderna para integrar la ciudad con la naturaleza cabría destacar: (a) la *Ciudad jardín*, planteada originalmente por Ebenezer Howard (1898) viviendas unifamiliares privadas exentas con jardín particular; (b) la *Ciudad industrial* de Tony Garnier (1917); los edificios institucionales, las viviendas y las fábricas están situados en medio de una vegetación más o menos uniforme; (c) el esquema socialista defendido por la *Carta de Atenas*; viviendas plurifamiliares en altura aislada en un jardín comunitario (Art. 15).

BIBLIOGRAFÍA

Bailly, Antoine S. *La géographie du bien-être*, P.U.F., Paris, 1981.

Le Cobusier Carta de Atenas (Principios de urbanismo). *Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo* 20, Planeta Agostini, Barcelona, 1993.

Fernández Alba, Antonio *Esplendor y fragmento. Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

Giedion, Sigfried, «Les CIAM» en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 113-4, 1964.

Leibniz, G. W., *Monadología* (1714), Orbis, Barcelona, 1983.

Mitscherlich, Alexander, *Tesis sobre la ciudad del futuro* (1971), Alianza Universitaria 194, Madrid, 1977.

Morales, José Ricardo, *Arquitectónica, sobre la idea y el sentido de la arquitectura* (1966), Concepción, Chile, Universidad del BíoBío, 1984.

NUEVOS PAISAJES¹

La gestión sensible y creativa del caos

Germán Adell

Los fenómenos arquitectónicos y urbanos que se producen bajo la influencia de la globalización económica y la mundialización cultural evidencian la falta de identificación y la arbitrariedad de esas actuaciones con los paisajes histórica y socialmente constituidos. Puestos en crisis todos los paradigmas teóricos e instrumentos de planificación de la ciudad, se abre un espacio a lo imprevisible y la gestión sensible y creativa del caos.

La conciencia de la arbitrariedad última de lo real y de la finitud es una de las características más sobresalientes de nuestra cultura de fin de milenio, a la cual aplicaré con fines explicativos y expeditivos el apelativo de «posmoderna». Es en este contexto contemporáneo donde la globalización –entendida como la constitución y el funcionamiento de la economía en forma de red transnacional– y la mundialización –considerada como la difusión a nivel planetario, de los modos de vida, cultura y organización socio-política occidentales– son dos de sus características principales. Este reajuste económico, social y cultural está siendo profusamente analizado, siendo una de las vertientes teóricas más productivas aquella que reconoce y supera el olvido casi tradicional de la dimensión espacial en las descripciones «cien-

tíficas» de la realidad, incorporándoles además imaginativamente direcciones de pensamiento que hasta el momento eran patrimonio exclusivo de la filosofía.²

Respondiendo a evoluciones sociales de cada vez mayor difusión, se están produciendo cambios importantísimos a nivel geográfico: la emergencia de nuevas formas de percibir y habitar el territorio (ya no sólo la ciudad) pone en crisis las categorías tradicionales de objeto-contexto, centro-periferia, urbano-rural. Nuevas identidades locales –superpuestas a una red global virtual y relativamente indiferenciada– demandan otras formas de aproximarse al problema de los territorios de las grandes metrópolis, los cuales representan, desde este punto de vista, no sólo el lugar privilegiado de las transformaciones sociales y económicas

45

aceleradas, sino un problema epistemológico que requiere una gran atención tanto de parte de las ciencias sociales como de la arquitectura y el urbanismo.

Se trata claramente de la totalidad del territorio, ya sea urbano o rural, central o periférico, aunque es en la periferia de las ciudades donde se hacen más claros los límites de una determinada forma de crecimiento urbano, la insuficiencia de las antiguas categorías dicotómicas y la emergencia de un nuevo modo de urbanización, significativamente diferente de aquél que diera forma a la expansión de las ciudades europeas después de la segunda guerra mundial.

Podemos afirmar que nos encontramos frente a una recomposición geográfica de la forma urbana, donde las «piezas» que constituyen el territorio tienden a adquirir similar importancia funcional (y hasta simbólica, a la imagen del cada vez más apreciado paisaje «natural» o campestre frente al congestionado centro de las ciudades) y a combinarse de manera fragmentaria y con lógicas alternativas, a veces opacas y contradictorias. Si actualmente toda la población parece ser «urbana» porque los modos de vida urbanos se han difundido sin grandes oposiciones por casi todo el continente europeo, la ciudad que parece fundirse con el campo en una periferia de límites cada vez más lejanos e inciertos no es la misma que aquella en la cual los arquitectos y los planificadores urbanos estaban tradicionalmente acostumbrados a actuar³.

Esta ciudad «otra» es ciertamente más indócil que la ciudad compacta y mineral clásica que muchos consideran todavía como la «única»

ciudad. No solamente porque en general carecemos de instrumentos y hasta de categorías adecuadas para pensarla sino, como lo veremos hacia el fin de este escrito, porque es en ella donde las contradicciones del modo objetivo de pensar la arquitectura y lo urbano se hacen más evidentes.

Esta ciudad «otra» se resiste a ser objeto de proyecto porque tiene una vocación al margen de los diseños de los profesionales de lo urbano: la de ser un magma difuso y evanescente que no es ni ciudad ni campo pero que comienza a cubrir ya buena parte del continente⁴. En este sentido, la muerte anunciada de la ciudad es también la del campo, ambos entendidos como paradigmas puros e inmutables: antes que rasgarse las vestiduras para empezar el duelo, conviene, a la imagen de algunos arquitectos y de algunas obras que analizaremos a continuación⁵, observar e interiorizar los nuevos datos de esta realidad cambiante del territorio, aún actuando desde el centro de las ciudades, y hasta incluso desde la arquitectura de una pequeña casa en los suburbios de París. Lo que caracteriza estas realizaciones es la incorporación de la dimensión territorial y aun global como eje de un cambio de paradigmas que parece estar hoy en curso.

Desterritorialización

Esta hipótesis de que existen nuevas dimensiones territoriales que acompañan a la aparición de nuevos paisajes pone también en terreno de debate la cuestión de la desterritorialización contemporánea –fenómeno concomitante a la globalización– entendida como pérdida de anclaje y de identidad del espacio local-próxi-

mo en favor de un espacio global supuestamente homogéneo, indiferenciado y virtual.

Pero por otro lado, no debe olvidarse que las percepciones del territorio remiten por su parte a la constitución de registros de sentido o sistemas de representación que, aun siendo influidos por los *mass media*, se superponen a hábitos⁶ y útiles mentales que tienen mucho de local, puesto que organizan, para cada cultura y como resultado de la evolución de éstas, la manera de percibir los espacios y los modos de vida que se desarrollan en ellos.

Siguiendo esta dirección de pensamiento, podría decirse que hay algunos edificios o proyectos urbanos, que responden de manera excepcional además del plano «local» más evidente, a un plano «global»: su paisaje, su contexto, no es únicamente el inmediato, el «local», sino que es un «tele-topos» aunque virtual, más real que lo próximo. Es el mundo.

Las estrategias para lograr que una obra dialogue a la vez con lo local y lo global en el contexto actual pueden ser múltiples y variadas, como veremos a continuación. Lejos estoy sin embargo de argumentar tanto que las mismas sean deliberadas de parte de los arquitectos involucrados, como de que sean una lectura interpretativa verdadera de las arquitecturas en cuestión.

En el caso del edificio de La Fundación Cartier de Jean Nouvel, lo local-urbano o en el caso del edificio de la Biblioteca Nacional de Dominique Perrault, lo local-regional parecen, siguiendo mi argumentación, adquirir mayor importancia con respecto de lo global-universal. Pero trataré de mostrar que las

manipulaciones paisajísticas a que los dos edificios en cuestión desembocan por caminos totalmente disimétricos tienen claramente como referente un «estado de las cosas» posmoderno y absolutamente cosmopolita que sobrepasa ampliamente cualquier lectura reductora o localista.

Podría argumentarse legítimamente que ambos edificios *per se*, habida cuenta de sus funciones y comitentes, son de hecho y primariamente edificios dirigidos al mundo. En este caso cabe recordar la reversibilidad del argumento, ya que planteo que la extraordinaria calidad de estos edificios viene sobre todo de sus dobles respuestas a esas instancias en el nivel de la relación con el paisaje.

Paisaje que, veremos más adelante, se autonomiza cada vez más en relación con los proyectos que son analizados a continuación. Desde la violenta desestabilización tipológica de lo local para adherirse a lo global del proyecto de Koolhaas para la villa dall'Ava, pasando por la visión extraordinaria de Von Spreckelsen del Gran Arco de la Défense para resolver de manera inesperada un viejo problema simbólico regional agregando la dimensión universal, hasta el proyecto inconcluso de Chemetov y Huidobro para la continuidad del Eje de la Defensa. El mismo, más allá de las virtudes evidentes de su concepción, nos pone frente a la crisis de la posibilidad misma —frente a los nuevos paisajes y de parte de la arquitectura o el urbanismo— de dominarlos, proyectarlos o simplemente, pre-figurarlos (como ha sido su vocación históricamente) a medida que su complejidad aumenta.

El edificio de la Fundación Cartier ha sido unánimemente elogiado por su sensibilidad, inventiva y rigor a la hora de resolver el problema de su inserción en medio de un contexto urbano altamente complejo, incorporando la problemática del tejido urbano existente y sobre todo, de un terreno parquizado previamente, con varios árboles añejos (centenarios).

El edificio de Nouvel se posa respetuosamente a su manera, entre esos árboles, se alinea con las fachadas existentes gracias a las pantallas que restituyen la altura de edificación, refleja y transparenta el parque que lo rodea y, en fin, hace un enunciado arquitectónico concerniente a la modernidad de su materialidad y a la transparencia de su función.

48

En una segunda lectura, el edificio de la Fundación Cartier transforma el paisaje vegetal existente en artificial al posarse como aparato altamente tecnológico (metal, cristal, sensores, parasoles, ordenadores) entre los árboles en un ejercicio de hiper-contextualismo técnico-ecológico que caracteriza bien a la arquitectura de Jean Nouvel (ver su edificio del Instituto del Mundo Árabe, también en París). Las pantallas transparentes dejan ver el verde existente y lo abrazan con su artificialidad. Los árboles devienen hiperreales, es decir, más reales que lo real⁷. Tanto más que, se dice, habrían sido plantados por el mismo *Chateaubriand*.

El mismo edificio se impone en su materialidad intrínseca como «obra de arte» y en este sentido legitima su operación artificial y artificiosa con el paisaje. La perfección de la

resolución de la relación entre el edificio y su entorno –urbano y vegetal– hace en última instancia dudar de la secuencia temporal lógica de la construcción: ¿qué fue primero, los árboles de *Chateaubriand* o el edificio clásicamente «intemporal» de Nouvel?

Mise en abîme temporal que interpela el carácter de «real» del paisaje local y constituye el edificio en un hito «subversivo» en segundo grado con respecto de su inserción contextual. He aquí una virtud suplementaria del edificio de Nouvel: esta dimensión desestabilizadora añadida es un «plus» que garantiza su legitimidad en tanto que obra de arte, su capacidad de diálogo universal y su perdurabilidad, por lo tanto, dentro del conjunto de obras claves de su tiempo.

Esto, llevado al paroxismo, es lo mismo que sucede con el jardín interior de la Biblioteca Nacional de Francia de Dominique Perrault. La diferencia aquí es que, en lugar de encontrar un paisaje histórico existente –como los árboles de la Fundación Cartier– Perrault literalmente lo inventa siguiendo las necesidades de «reclusión» de su programa, consciente de la legitimidad equivalente de la operación en un mundo ganado por los simulacros. El arquitecto construye *ex-nihilo* un escenario bucólico ideal en torno del cual sus salas de lectura se sucederán, recreando exactamente, elemento por elemento, un trozo del bosque de Fontainebleau (en la región de París) con su ecosistema respetado hasta el último de sus gusanos.

Este parque hiperreal ha sido declarado «obra de arte» nacional. Obra de artificialidad extrema que da cuenta, en una pirueta de derroche

tecnológico, del lugar preponderante que ocupa Francia en el esquema de la mundialización en el cual vivimos, y sobre todo de la extrema des-territorialización que lo acompaña. ¿Un trozo del bosque de Fontainebleau en medio de París? ¿Por qué no, si podemos pagarlo?

Pero al lado de la Biblioteca está el Sena, y Perrault, con la escala de su edificio y la gigantesca plataforma-plaza que sostiene sus cuatro torres y aloja su propio bosque, no hace más que lo que era razonable hacer: alinear su edificio con su cauce, crear un gran espacio público para rendirle homenaje, al río y a toda París. En realidad podría argumentarse que salvo por la sección del edificio —que prefigura la operación urbana que un día lo seguirá, una gigantesca plataforma que cubrirá por completo las vías del tren y sobre la cual la ciudad crecerá— la Muy Grande Biblioteca es casi autónoma, ya que recrea su paisaje hiperreal en su interior. En última instancia podría también pensarse que el hecho de que el Sena esté allí no es virtud del proyecto de Perrault, sino el resultado de un legado póstumo de Mitterrand.

Pero no olvidemos que lo que Perrault ha seguramente comprendido es que el hecho de que el Sena esté allí significa un formidable contrapunto paisajístico y una justificación absoluta a la finalmente también formidable idea de recrear ese pedazo de bosque en el medio de París.

Desestructuralización

Rem Koolhaas, al contrario, no recrea al interior de su proyecto un paisaje adecuado, sino que, apelando a una tecnología que se erige en símbolo de sí misma y de la postura ideológi-

ca del arquitecto (materiales «modernos» pero baratos, estética *cheap & kitsch*, construcción ascética al límite de lo aceptable) posa su edificio en un contrapunto feroz con el contexto burgués de las «nobles» villas de piedra del más puro estilo Île-de-France que lo rodean. En este sentido, la Villa Dall'Ava hace pensar enseguida en Beaubourg: como el genial edificio de Piano y Rogers, se erige en «monumento» (llevando a sus límites el más puro sentido rossiano del término) y resemantiza todo el paisaje antitético que lo rodea con su sola presencia.

En efecto, la Villa Dall'Ava se sobrepone a toda tentación semántico-contextual con su paisaje inmediato. Si bien es cierto que este tipo de postura «liberadora» es típica de los proyectos de un Koolhaas cada vez más subversivo, cabe señalar aquí que, dado el contexto social y físico ultra-condicionante, quizás la mayor actitud liberadora en este caso esté de la parte del comitente esclarecido que no sólo se atreve a solicitar los servicios de Koolhaas, sino a vivir en una «casa manifiesto» de funcionamiento y estética desestructurados y desestructurantes.

En el plano del paisaje esta casa es efectivamente un manifiesto, en el sentido que pone en evidencia la arbitrariedad última de un paisaje histórica y socialmente constituido. Si bien los alrededores de la Villa Dall'Ava no son menos artificiales y arbitrarios que ella misma, la acumulación histórica, la reificación social y el despliegue espacial de una tipología arquitectural dada, hacen que este paisaje, que no es nada natural, sea sin embargo percibido y vivido como una «segunda naturaleza».

Lo que Koolhaas logra con una eficacia y sencillez digna de los mejores relatos de Borges, es demostrar con la sola evidencia de su obra, que el «presente» es sólo una de las configuraciones posibles, uno de los senderos del jardín chino que resulta de la suma, en cada bifurcación, de decisiones en las que el azar tiene mucho que ver. Y si el presente es arbitrario, el «aquí» también puede serlo. Éste es, a mi criterio, el verdadero alcance de la idea de desterritorialización⁸. Si Borges pensó en *El jardín de los senderos que se bifurcan*⁹ eminentemente en las infinitas posibilidades temporales, basta recordar *El Aleph*¹⁰ para comprender espacialmente cómo dialoga la Villa Dall'Ava con su paisaje «lejano»: la ciudad de París entera, telón de fondo y horizonte de sentido cosmopolita al que se accede a través de un intrincado recorrido doméstico¹¹ que tiene mucho de místico y de purificador.

Von Spreckelsen seguía seguramente esta línea de pensamiento cuando propuso su Arco como «una gran ventana abierta al mundo» sobre el eje histórico de casi 800 años que une el Louvre con La Defensa a través de las Tullerías, la Concordia, los Campos Elíseos, el Arco de Triunfo, por citar sólo los hitos más importantes. Una brevísima historia de los sucesivos proyectos para «cerrar el eje» presentaría el interés de mostrarnos cómo, por una suma de decisiones en distintos tiempos y por las propuestas retenidas en cada momento, la cuestión del remate del eje ya no se planteaba casi en otros términos que en los del cierre, cuando menos simbólico, de su camino.

Después de que con el tiempo se pasara la Porte Maillot, el puente de Neully y se llegara a la Defensa, París se había ya dotado de su propio Manhattan, sino en una isla del Sena, al menos a su lado. Lo que la Quinta República buscaría dignamente hasta la entrada en juego de Mitterrand sería en realidad controlar lo incontrolable, terminar lo infinito.

Paradigma territorial del *jardin à la française*, del control y el dominio de la naturaleza, la dimensión histórico-patrimonial y geográfica del Eje era tan evidente tanto para el comitente estatal como para casi todos los arquitectos que participaron en el concurso. ¿Cuál es entonces el plus del proyecto de Spreckelsen? Obviamente, el no cerrar el eje y en esto es no sólo el más decidido, sino el único proyecto que transforma esta cuestión en el tema de su composición.

Una vez más, ciertamente a una escala infinitamente mayor, encontramos aquí la dimensión global añadida sobre la local. Y esto es lo que hace la obra del Arco tan impresionante y la erige en un verdadero símbolo del siglo que viene. Más allá de la plaqueta que explica lo del meridiano serpenteante que pasaría por el arco y uniría algunas grandes ciudades del mundo, el visitante se ve obligado, primero, a dar la vuelta para ver el paisaje del eje-ciudad-monumento, en fin, la ciudad de París. Pero enseguida se siente compelido a atravesar la gigantesca plataforma y ver qué hay del otro lado. Indefectiblemente, el eje continúa y explota en un nuevo paisaje, que confronta a través de la rótula del Arco, en un pasaje casi iniciático, la ciudad histórica con la ciudad futura, que es aquella que comienza en la periferia.

Así, que al este del Arco queda la ciudad histórica, densa, homogénea, compacta y mineral, mientras que al oeste, la banlieue parisina desestructurada, caótica, heterogénea y compleja, se abre interpelando a la teoría y a la práctica del urbanismo y solicitando una nueva capacidad para ver su paisaje. Reclamando de la naturaleza, o por lo menos de las representaciones que nos hacemos de ella en este fin de siglo, el ser la estructuradora de las nuevas urbanidades periféricas. Si el problema de la centralidad está de ahora en adelante resuelto (y los proyectos de Nouvel y Perrault lo demuestran), el de la periferia reclama la más profunda atención.

La venganza del paisaje

En este sentido, la operación del Gran Eje de la Defensa, precisamente al oeste del Arco y que diera origen a un concurso de propuestas ganado por Chemetov y Huidobro, es ejemplar.

Por un lado, si bien el proyecto de Chemetov y Huidobro es muy rico en los dos niveles en los que venimos analizando las intervenciones, el análisis del problema ya era muy adecuado desde la llamada al concurso: las cuestiones eran las pertinentes y el centro de la consulta era la institución de la ciudad en el futuro. Los problemas que aparecen aquí conciernen los límites del proyecto de gran escala, o de los planes de urbanismo. La complejidad del hecho urbano y la multiplicidad de intereses que están en juego en cada intervención hacen cada vez más difícil la concreción de proyectos tal y como son pensados, si éstos no incorporan la dimensión temporal, no dejan márgenes de indeterminación previendo acontecimientos inesperados y si no tienen en

cuenta, en fin, las lógicas de los distintos actores involucrados en las operaciones y las relaciones de poder que existen entre ellos.

La mayoría de las respuestas a la consulta internacional incorporaban de un modo u otro la idea de la naturaleza como estructuradora del proyecto. Naturaleza «naturizada» o «naturizadora», erigida en monumento a su representación o bien invitada a través de elementos paradigmáticos como «bosques», «cursos de agua», «valles», etc. a participar de la composición uniendo territorialmente y sobre todo simbólicamente el Sena al Sena, es decir, el comienzo de la Defensa con el meandro oeste del río a dos kilómetros del Arco.

La propuesta de Chemetov y Huidobro hace entrar resueltamente esta naturaleza en la composición de su paisaje y busca en el territorio las leyes de generación de la composición a la vez que plantea in nuce la disolución del eje en el magma de los territorios periféricos. Se propone la prolongación del bosque de Nanterre hasta el Arco a través de un «valle urbano» verde y sinuoso que incorpora una axialidad no rectilínea, mientras que a sus bordes la ciudad compacta se solidifica.

La concreción inacabada de la propuesta pone en evidencia en primer lugar los límites políticos de este tipo de gran proyecto urbano. Después de un fallido intento de trabajo conjunto (por recomendación del organismo comitente) entre el equipo ganador y los dos equipos segundos, Chemetov y Huidobro se les concedió solamente la ejecución de la primera parte del Gran Eje (del cual nadie sabe a ciencia cierta su forma final) en la forma de una comisión

sobre los Jardines del Arco, sobre un terreno de 4 hectáreas entre los cementerios de Puteaux y Neuilly. Una pasarela metálica que sale desde el Arco (la *Jetée*) se lanza sobre el paisaje «naturizado» de la periferia y terminando sobre el vacío propone una instancia de reflexión sobre estos nuevos territorios. Signo quizás de la impotencia de los arquitectos para manejar el proceso complejo de gestión urbana, pero sobre todo del fin (anunciado desde hace tiempo) de una manera de proyectar la ciudad (de manera más o menos larvada o directamente explícita) que se apoya siempre sobre alguna *tabula rasa*: física, política, social, cultural o económica. Los límites del proyecto urbano se hacen aquí evidentes.

52

El paisaje está demostrando que no es un telón de fondo sobre el que vienen a posarse ciertas «piezas» arquitectónicas que le darán sentido. No es un elemento pasivo a ordenar con geometrías, por más elaboradas que éstas sean. El argumento por el cual se afirmaría que es el funcionamiento de la sociedad el que está impidiendo que los grandes proyectos se lleven a cabo según las imágenes intactas de dibujos perfectos, originarios y puros se opone a otro, más desestabilizador, que diría que son las cosas mismas las que se oponen, en una inmanencia del objeto que nuestra sociedad sólo recientemente ha comenzado a considerar como posibilidad teórica¹². El paisaje, y sobre todo los nuevos paisajes contemporáneos que surgen más allá de la ciudad central histórica, ponen en crisis tanto los viejos paradigmas teóricos como ciudad-campo y centro-periferia, como los instrumentos operatorios del estilo del Plan y aún del Proyecto.

Si el Plan es una instancia normativa y de control del territorio en función de unos objetivos más o menos (in)flexibles y el Proyecto la prefiguración de un objeto definido anticipatoriamente, ambas mecánicas, aún con las últimas *mises à jour* incorporadas (Plan estratégico, intervenciones por proyectos en oposición a planes, estrategias de actores, etc.) alcanzan a responder cada vez menos a las necesidades actuales de la intervención espacial.

El tipo de operación urbana (¿suburbana?) del futuro deberá dejar un espacio muy grande para lo imprevisible. Más aún, la lógica de lo imprevisible en un desarrollo temporal no lineal deberá indefectiblemente, si no constituirse en el *leitmotiv* de las intervenciones, al menos entrar a formar parte del arsenal conceptual cotidiano de los operadores meta-disciplinares (he evitado expresamente las palabras arquitecto, urbanista y sobre todo planificador). Una gestión sensible y creativa del caos se impondrá probablemente como la manera más eficaz de actuar en estos nuevos territorios «indóviles».

En el Gran Eje de la Defensa, después de 800 años de ser dominado, explotado, destruido, ordenado, geometrizado, es el paisaje mismo el que se toma su revancha contra una manera de actuar sobre el territorio tan caduca como la forma del *logos* que la sostiene. El territorio no es una mera abstracción inerte del plano que espera la definición de su destino a manos de los operadores económicos o de los planificadores.

Si bien es cierto que la mirada sobre el paisaje por parte de las disciplinas que actúan sobre el territorio en diversas escalas (arquitectura,

urbanismo, geografía) está cambiando aceleradamente, este movimiento no es tan rápido como las prácticas sociales que se generan día a día en el mismo. Estas prácticas reclaman y ejercen derechos sobre una «urbanidad» cada vez más alternativa con respecto de las tipologías espaciales clásicas que la albergaron durante siglos, desde el ágora griego a los Campos Elíseos: las condiciones de posibilidad de la convivencia eclosionan en una miríada de nuevas alternativas que van desde los mega-centros comerciales, los *parkings* de hipermercado o simplemente un gran terreno vacío o un campo cercano a la casa suburbana de millones de commuters en Europa o en Norteamérica, hasta los espacios virtuales del

Internet Relay Chat, los Newsgroups u otros cyber-espacios telepólitano¹⁴.

Mientras más pronto reaccionen la arquitectura y el urbanismo a estos cambios y propongan modos adecuados de integrarse a estos procesos, mejores serán los productos espaciales que constituyan el entorno en que viviremos. Parece sencillo, pero la inercia de los viejos paradigmas y los estériles debates sobre el objeto y no sobre el vacío entre los objetos, parecen por momentos ocultar el camino de una asunción desencantada de la condición periférica de la mayor parte de nuestras sociedades. Única vía quizás, para lograr hacer de la venganza del paisaje un acontecimiento positivo.

NOTAS

¹ Una versión menos extensa de este artículo fue escrita bajo el título «La venganza del paisaje: notas sobre algunos proyectos parisinos» para la exposición *Nuevos paisajes, nuevos territorios*, que tuvo lugar en 1997 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Comisario: Eduard Bru, catálogo publicado por el MACBA y Editorial Actar.

² Véanse por ejemplo, entre otros, los trabajos de geógrafos como Soja (Edward), 1996, *Thirdspace*, Blackwell, Oxford, y Harvey (David) 1996, *Justice, Nature and the Geography of Difference*, Blackwell, Oxford.

³ Soja, Edward, 1993 «The stimulus of a little confusion. A contemporary comparison of Amsterdam and Los Angeles», in: Deben (L.) et alii, *Understanding Amsterdam: essays on economic vitality, city life and urban form*, Het Spinhuis, Amsterdam.

⁴ Ver Wilson (Peter), 1996, «Eurolandschaft», in: *The idea of the city*, Architectural Association, London.

⁵ Se trata de algunos edificios y proyectos situados en París o en sus cercanías: el edificio de la Fundación Cartier, de Jean Nouvel; el de la Biblioteca Nacional de Francia, de Dominique Perrault; la Villa Dall'Ava de Rem Koolhaas, el Gran Arco de la Defensa de Otto Von Spreckelsen y el proyecto del Gran Eje de la Defensa, de Paul Chemetov y Borja Huidobro.

⁶ Seguimos en este punto la definición de Bourdieu (Pierre), 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*,

Droz, Genève, (p. 174).

⁷ Ver Baudrillard (Jean), 1981, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.

⁸ Se puede encontrar un desarrollo filosófico completo de la idea de *desterritorialización* en Deleuze (Gilles) y Guattari (Felix), 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Editions de Minuit, Paris.

⁹ Borges (Jorge Luis), 1944, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires (obras completas editadas por Emecé en 1974, edición española en Alianza).

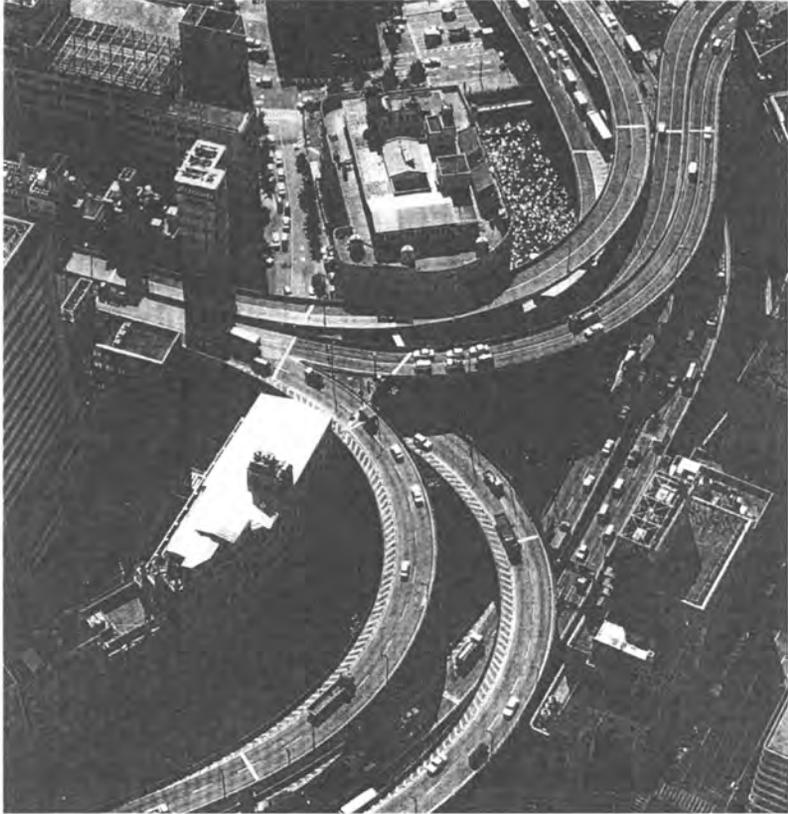
¹⁰ Borges (Jorge Luis), 1949, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires (obras completas editadas por Emecé en 1974, edición española en Alianza).

¹¹ Ver Echeverría (Javier), 1995, *Cosmopolitas domésticos*, Anagrama, Barcelona.

¹² Ver Baudrillard (Jean), 1983, *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris (edición española en Anagrama) y Calvino (Italo), 1983, *Palomar*, Einaudi, Torino (edición española en Alianza).

¹³ Puede encontrarse un desarrollo de la idea de la urbanidad como «condición de posibilidad cultural de la convivialidad» en Raymond (Henri), 1987, «Urbain, convivialité, culture», in: *Les Annales de la Recherche Urbaine*, N° 37.

¹⁴ Ver Echeverría (Javier), 1995 (3ª Edición), *Telépolis*, Destino, Barcelona.



Vista de Tokyo.

El origen trascendental y metafísico de la ciudad, la ritualidad del acto fundador en la constitución originaria del *locus* de las viejas ciudades europeas y una suerte de desacralización que ha ido marcando las ciudades del nuevo mundo son hechos que marcan una sustancial diferencia entre dos conceptos de ciudad, dos conceptos de mundo. El ritual de la fundación de un asentamiento, ligado al *genius loci* o la sacralización de una geometría generadora de la ciudad europea contrasta con la escasa ritualidad originaria de la ciudad americana colonial ligada a un concepto reduccionista original de funcionalidad, de voluntad de conformar una ciudad campamento, instantánea y rentable que niega la conformación de una experiencia histórica. Eso equivaldría, a sostener con Heidegger, a la inhospitalidad de la ciudad moderna en su deliberado reduccionismo al utilitarismo que debería combatirse con una capacidad simbólica de construir el ritual constitutivo del *locus*, la permanencia esencial, básica y arquetípica.

Roberto Fernández

LA DESTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE CIUDAD

Pragmatismo y el discurso del futuro

Angelique Trachana

La megalópolis de hoy crece sobre el paradigma colonizador americano. La colonización infinita y desarticulada del territorio se impone al paradigma urbano europeo destruyendo el concepto de ciudad jerarquizada. La filosofía pragmática que hay detrás de las prácticas del postcapitalismo tardío dota la ciudad de un sentido meramente funcional y utilitario desplazando cualquier principio ideológico trascendental.

El sentido de la evolución de la ciudad, hacia la constelación de un sistema infinito, de la urbanización discontinua y extensa sin límite y orden, la imposibilidad de vislumbrar en este sentido el futuro de la megalópolis y proyectar su imagen, nos llenan de inquietud. Las consecuencias de las transformaciones cuantitativas y cualitativas del espacio sobre la individualidad del hombre, la sociedad y la naturaleza resultan imprevisibles. El único control conceptual de los hechos que hoy nos parece posible es el análisis crítico que debe evidenciar la verdad, la perversidad o la obsolescencia del pensamiento que los genera bajo los modos de la economía y de la técnica que de él derivan. La cuestión se plantea en torno al propio concepto de ciudad o la idea socio-política que representa. El fenómeno urbano que nos rodea es evidente de que constela categorías distintas de las que los términos de ciudad y de cultura urbana

signifiquen según, al menos, el paradigma de la ciudad europea. El fenómeno de la globalización cultural, en oposición a la idea de cultura urbana, memoria colectiva, identidad, ciudadanía, diferenciación, procede, veremos, de en un contexto de civilización de *desarraigado*, de *colonización*.

El concepto de ciudad trasciende de la filosofía clásica como un proyecto de sociedad fundado en el conocimiento. Aparece, por tanto, como obra de la inteligencia y no de la contingencia o la simple agregación de efectivos materiales y humanos. La ciudad está fundada a un concepto mítico trascendental, que trasciende su simple razón en la necesidad y la supervivencia. En la idea de ciudad está presente el mito prometeico: la inteligencia superior aquella que dota a los hombres con el fuego de la invención y la creatividad para construir herramientas y ciudades. La idea de ciudad se vincula a una idea de

representación de la realidad, de dotación del espacio físico con una cualidad simbólica. Este don convierte en trascendental el acto humano, celebra la generalización de la trascendencia de los actos, lo que convierte en sociedad una colectividad humana. Pero el acto prometeico representa también el acto subversivo, el acto transformador y trascendente por excelencia que concatena la evolución y el progreso de la civilización. Lo contrario a la subversión para producir la evolución sería análogo a la evolución en el medio natural, a un proceso de adaptación. La noción de la evolución darwinista carece de metas, carece de inteligencia. Es la supervivencia de los más fuertes, la fuerza en el lugar de la razón. Válganos las dos metáforas, la del mito prometeico, y la evolución según Darwin para ilustrar dos nociones de ciudad: La ciudad que es un proyecto y la ciudad que es un hecho que se reproduce a sí mismo.

La ciudad es un concepto político-social que se constela en una estructura espacial. La primera definición acepta el carácter institucional y normativo y la segunda implica un código de representación. En esta doble intencionalidad se enfrenta la inteligencia con la emoción, los sistemas funcionales con un concepto estético.

El concepto de la ciudad se crea en la oposición con el campo, en la oposición de dos sistemas económicos. Esencialmente la ciudad constituye un sistema de organización económica en el sentido más amplio del término. Desde esa concepción económica de la ciudad, Max Weber¹ nos proporciona una serie de definiciones cualitativas frente a la represen-

tación puramente cuantitativa, más corriente, con la que se asocia hoy la palabra «ciudad». «El tamaño no constituye por sí solo un criterio discriminativo. La ciudad constituye un hábitat concentrado, una localidad. Pero el criterio que se utiliza para demarcar el concepto de ciudad depende sustancialmente de condicionamientos culturales». «Es necesario que haya una multiplicidad de actividades productivas y de intercambios comerciales regulares que constituyan una componente esencial en los modos de vida de sus habitantes, es decir, que la localidad se caracterice por poseer un mercado que satisfaga sus necesidades con productos industriales y con artículos de comercio necesarios para su gobierno». La ciudad en su origen es tanto un lugar de mercado como una sede de gobierno. La determinación de la renta urbana, traducida en poder adquisitivo y consumo, son decisivos sobre el carácter de la ciudad cuya clasificación puede hacerse a partir de sus componentes económicos dominantes. El marco general del desarrollo de la ciudad es la obtención de beneficio. «La relación entre la ciudad y la tierra, en términos de propiedad y poder urbano, no constituye el objeto de la política económica urbana hasta la época moderna, aunque en el pasado era frecuente esta relación entre posesión de tierras y poder urbano que se beneficiaba de su explotación política y económica.» El modo de relación de la ciudad —agente de la industria y del comercio— con el campo —proveedor de medios de subsistencia— forma parte de un conjunto de hechos conocidos como «economía urbana». «Pero la especificidad de lo urbano en el pasado no radicaba en que la ciudad fuera una organiza-

ción económica sino en el modo que se efectuaba la regulación de la economía y sobre todo en los objetivos de esa regulación económico-política de la organización». «La denominada “economía política urbana” no tenía únicamente como objeto la reglamentación de la economía (...), estaba ligada a un concepto político-administrativo de ciudad.» «Una localidad podía ser considerada una ciudad desde el punto de vista político-administrativo, mientras que desde el punto de vista económico no merecía tal nombre». Ciudad significa instituciones, estructuras políticas y asociativas, se destila de los análisis de Max Weber.

Localización y tránsito

La visión de la organización de la ciudad dentro de los modos de la integración económica de Max Weber comparte el punto de vista de la modernidad aunque, limitada a un modelo económico atado a un concepto de localización. En oposición, la idea de globalización de los procesos económicos y productivos, hoy produce nuevos modelos que constituyen nuevas informaciones también para las estructuras del conocimiento. La era moderna, desde el Renacimiento supone una apertura mental que empieza desligando la economía del territorio. La estructura del saber se orienta hacia un sentido práctico. La evolución de la historia se concibe como progreso. El espacio se representa como infinito. La representación perspectiva del espacio hará patente esa noción de la no finitud de los límites del conocimiento. Se concibe la ciudad planificada. En los proyectos de ciudades ideales y en los planos de las ciudades que se

fundan en las colonias del nuevo mundo se expresa el ideal de la racionalización y de la objetividad de la belleza. En las geometrías de su trazado está contenida la idea del infinito como posibilidad de su reproducción infinita. Tanto las plantas radioconcéntricas como la cuadrícula de las ciudades coloniales americanas son modelos que reflejan el potencial expansivo de la ciudad hasta el infinito. Más adelante veremos llevada a la realidad esa idea a través de las perspectivas urbanas del barroco y el urbanismo de la ilustración. Ambos períodos están caracterizados por el urbanismo con operaciones de expansión de la ciudad, de ruptura de sus límites, de su identidad cerrada. Los planes de los ensanches decimonónicos también contienen la idea del infinito. Los anillos concéntricos del plan de Viena, la cuadrícula de Barcelona, son esquemas de un potencial desarrollo controlado de la ciudad hasta el infinito. El proyecto de las vanguardias del siglo xx respecto a la ciudad también aspiraba tener un control total sobre los desarrollos futuros con la imposición de un orden global y un lenguaje arquitectónico universal. Todos los modelos de ciudad creados por la modernidad, desde el Renacimiento, son representaciones de una realidad dinámica.

Una nueva realidad socio-económica de hecho se está produciendo, un «hecho social global»: el capitalismo. El capitalismo que no es simplemente la infinita acumulación por la acumulación, la continua revolución de la producción, del mercado, del dinero y del consumo sino que encarna un nuevo significado social imaginario: la infinita expansión del dominio racionalista. Pero la razón como

proceso abierto de crítica y entendimiento, se transforma en pensamiento unificador mecánico. La lógica globalista identificadora crea el engaño de su autofundación, de su necesidad y su universalidad. La modernidad, en el grado que encarna el imaginario significado capitalista de la expansión infinita del (pseudodominio (pseudoracional), ha entrado en una carrera frenética que conduce la humanidad a los más extremados peligros. Amenaza la autonomía social e individual que de hecho se manifiesta en la decadencia de creación intelectual en esta segunda mitad del siglo xx. Las revoluciones sociales, políticas e ideológicas, y las explosiones creativas que caracterizan esta época en los distintos campos del arte y de la cultura, han tenido lugar entre 1750 y 1950³. ¿Existe un nuevo significado imaginario para la sociedad de hoy?

58

Esta pregunta pone en cuestión la sociedad y también el individuo. El espacio postcapitalista de hoy es el espacio de la producción individualizada y las redes diversificadas. La realidad se representa como una constitución de flujos de personas, de dinero y de información. Las jerarquías reproducibles en el espacio por la geometría euclidiana ya no son válidas. Ni siquiera la razón es operativa. La realidad es una construcción del deseo y el método paranoico crítico se presenta como alternativa a la epistemología. Si la función de la ciencia con respecto a los modos de producción consistió en la elaboración de modelos y lenguajes para la producción de lo real, la nueva epistemología se orienta en la generación de nuevos espacios, nuevos territorios de expansión, más que en la regulación y con-

trol de recintos delimitados. En la idea del infinito está ahora implícita la idea de destrucción de lo finito, lo acabado, el orden local. El fragmento representa la globalidad. Lo controlable se vuelve incontrolable. La operación que implica un recorrido temporal y que permite la vislumbraación de la imagen del futuro se convierte en una operación de tránsito constante sin fin ni imagen. Se proclama el estado general del tránsito. La forma se concibe ahora en el vacío. Su visión será fugaz. A gran velocidad, desde la autopista se percibirán escorzos de la ciudad. La operación del tránsito no requiere ciudades visualmente ordenadas.

Tras la renuncia formal sobre los desarrollos urbanos y de la posición superestructural de la arquitectura en la formación de ciudad, la arquitectura se confina en una situación infraestructural-utilitaria. Estamos ante el fin de la arquitectura representativa. Constituida en práctica material dentro de los modos productivos contemporáneos, obedece a la más inestable codificación de la forma expresando así la misma esencia mutable de la estructura postcapitalista. Y la naturaleza económica de los hechos urbanos que constituyen la ciudad históricamente como localización de plusvalías sufre las consecuencias de la mutabilidad del tránsito. La ciudad se convierte en la infraestructura de los modos de integración económica basados en la circulación de plusvalías³.

Y así todo, lo que la filosofía occidental había concebido como constante y atemporal, se vuelca en la dinámica social de la transitoriedad. El conocimiento se convierte en un instrumento de producir indeterminación más que

certidumbre. El origen trascendental y metafísico de la ciudad, la ritualidad del acto fundador en la constitución originaria del *locus* de las viejas ciudades europeas y una suerte de desacralización que ha ido marcando las ciudades del nuevo mundo son hechos que marcan una sustancial diferencia entre dos conceptos de ciudad, dos conceptos de mundo. El ritual de la fundación de un asentamiento, ligado al *genius loci* o la sacralización de una geometría generadora de la ciudad europea se contrasta con la escasa ritualidad originaria del caso de la ciudad americana colonial ligada a un concepto reduccionista original de funcionalidad, de voluntad de conformar una ciudad campamento, instantánea y rentable que niega la conformación de una experiencia histórica. Eso equivaldría, a sostener con Heidegger, a la inhospitalidad de la ciudad moderna en su deliberado reduccionismo al utilitarismo que debería combatirse con una capacidad simbólica de construir el ritual constitutivo del *locus*, la permanencia esencial, básica y arquetípica⁴.

La ciudad hoy sólo se concibe construyéndose. Cuando al mito se opone, el determinismo darwinista, la única justificación de una mutación biológica o cultural, es la contribución a la existencia de una especie más compleja e interesante en algún momento ulterior del proceso evolutivo. El futuro no se realizará según algún plan pero el mismo futuro nos asombrará y nos exultará.

El principio de incertidumbre

Hasta finales del XIX hemos transitado por conceptos de ciudad, todos ellos al final denunciados como armas de poder. El concep-

to de la ciudad bella está en crisis en cuanto la idea de la belleza está en discusión. La idea de la función ha sido condenada como abstracta e inhumana. El concepto de los 60 vinculado al marxismo resulta ser formalista y dedicado a los fósiles y los fantasmas del pasado.

Hoy predominan dos conceptualizaciones del espacio que no pretenden una fundamentación filosófica del diseño de la ciudad sobre un principio de «verdad», como ocurría con las anteriores, sino a ser meramente descriptivas: el concepto de ambigüedad e indeterminación que anunció Venturi y una teoría de las infraestructuras.

Ambas se fundamentan en un principio pragmático. El pragmatismo concibe la indagación como una continua redescipción de creencias y deseos individuales, se opone a toda noción trascendental o traspasada de la verdad. Su cesura filosófica viene dada por el «giro lingüístico» de la filosofía y el antiesencialismo. Bajo esos principios pierde sentido cualquier indagación sobre la esencia de la ciudad. La representación como indagación en el problema entre apariencia y realidad, entre lenguaje y hechos, tampoco tiene sentido⁵.

Venturi encuentra el fundamento del diseño arquitectónico y urbano en la propia ambigüedad de los hechos con los cuales los arquitectos se encuentran comprometidos. En el contexto encontrado, el hecho arquitectónico se contextualiza y se relativiza. Se llevan así a un plano puramente fenomenológico la indagación del proyecto, «las complejidades y las contradicciones» de la experiencia urbana en todos sus niveles. El método visual se opone a

intenciones intelectuales, niega la dicotomía entre lo que es y lo que parece, entre hecho físico y hecho psíquico, entre forma y substancia, sentido temporal y sentido no temporal. La «existencia lingüística» del hecho arquitectónico sólo responde a la estimulación externa. Niega el conocimiento y la representación con algo que está fuera del lenguaje. La realidad se representa a sí misma.

Fullaondo planteaba esta vocación de ambigüedad o de incertidumbre, como determinante del pulso de toda una época⁶. La incertidumbre se fomentaba en el propio carácter ambivalente de las vanguardias: el carácter destructivo del orden establecido y su concepción nihilista del mundo, por un lado; el carácter mediático y la utopía espectacular que concebía el mundo como una gran obra de arte, por otro; espectacularización de la vida y racionalización de la existencia; mediatización en la experiencia de la realidad y pretensión absoluta de orden en las normas estéticas y sociales. Con los nuevos medios de comunicación llegaría a cumplirse la utopía espectacular de las vanguardias. La realidad ya no tendría que representarse. Podría reproducirse a escala planetaria como el espectáculo electrónico de un orden y un poder universales. La realidad virtual se presenta hoy como la nueva realidad productiva. La posmodernidad entendida bajo el aspecto central de la producción integral de una segunda realidad a través de los medios de reproducción técnica constituye la consecuencia última y final de aquel proyecto de la modernidad⁷.

La decadencia de la idea de destrucción revolucionaria y del significado metafísico de un destino histórico y civilizador, con que las van-

guardias se dedicaron a la producción sistemática de los símbolos y mitos universales de un nuevo poder, deja sin proyecto utópico la tardomodernidad. Con la destrucción del plano ideológico, la ambigüedad es constituyente del plano político como medio lingüístico expresivo. La estetización de la política y de las relaciones sociales se sigue por una rebaja de la dimensión crítica o una redundancia crítica, crecimiento desmesurado de un aparato hermenéutico-descriptivo como el síntoma por excelencia de la mediatización generalizada.

La dificultad en la localización de los significados, en la medida que aumente el extrañamiento y en la medida que el problema del conocimiento se traslada al plano fenomenológico, abre un camino a la descripción poética del mundo perceptivo. Cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código base, sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz también de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esa manera, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones y sus precisos significados en significantes de otros significados. Los signos arquitectónicos empleados de manera distinta, para describir una cosa que siempre habíamos visto y reconocido, la organización ambigua del mensaje respecto al código y también los medios de representación que describen el objeto «como si lo viera por primera vez» supone un cambio radical en la institución lingüística de la arquitectura de la ciudad. «La finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la

significación de que es vínculo, sino crear una percepción particular del objeto.» Las opciones que se presentan en la utilización de un lenguaje arquitectónico, señala Bonda, oscilan entre aceptar un lenguaje establecido, aceptar la pluralidad de lenguajes o aceptar la disolución del lenguaje. La primera y la segunda, o la convención lingüística, se traducen hoy en una mezcla de representaciones ideológicas. La tercera implica la fisión semántica signataria de un manierismo moderno expresionista o equivalente a un arcaísmo precanónico. Tanto la convención lingüística como el arcaísmo precanónico son dos polos que emanan del pasado. Según Zevi, las actitudes «de ruptura, subversivas e indomables en todas sus manifestaciones, se alimentan sin tregua del pasado y extraen de él recónditos incentivos y entre ellos textos no sólo clásicos, ya hipotecados en un principio de autoridad, sino, por el contrario, formas heterodoxas, léxicos anticonvencionales»⁸. Resulta propia la lectura de Zevi para significar el proceso recesivo y arcaico de la formación lingüística de los hechos urbanos que tiene parangón a la «sin razón» evolución darwinista de los procesos socioeconómicos.

La conflictividad inmanente en la percepción del mundo, las confrontaciones y las contradicciones discursivas de los eventos lingüísticos, se perciben como una descarga de expresión pura. El universo material se abre a un vacío espiritual. La proliferación lingüística y la versatilidad de los objetivos pragmáticos de los hechos se superponen en el plano de los intereses de la economía liberal. El realismo de Venturi encubre el conformismo que acep-

ta los hechos indiscriminadamente y relega el control sobre el diseño arquitectónico de la ciudad a la actividad mercantil y publicitaria.

Los grandes sistemas técnicos

Un concepto realista y mecanicista de la ciudad, asociado al concepto de desarrollo infinito y la indeterminación formal, se apoya en la teoría de los grandes sistemas infraestructurales. Bajo una idea esquemática y repetitiva que produce la homogeneización del territorio, las redes de las grandes infraestructuras técnicas constituyen también un sistema representativo del ideal democrático.

Las infraestructuras de una forma u otra se llevaban acabo en las sociedades primitivas satisfaciendo las necesidades básicas. Llegaron con el tiempo a formar parte de la imagen de la ciudad al representar sus hitos y al crear su expresión en definitiva como última definición de su forma. Si la forma de la ciudad se define de alguna manera hoy es en sus contornos por las redes viarias, es en su perfil, por las instalaciones de telecomunicaciones. Las infraestructuras se basan en la innovación técnica. Desarrollan funciones institucionales y organizativas. Constituyen sistemas de apoyo del proceso social y actúan sobre el desarrollo del sistema político-administrativo. Son, por tanto, armas de lucha por el poder. No se verifica una correspondencia directa entre demanda social y servicio de la tecnología. Ésa empuja avanzando sobre sus propios objetivos imponiéndose. La organización de los grandes sistemas técnicos de infraestructuras está estrechamente vinculada a las formas de gestión de la sociedad. Existe una rela-

ción de coevolución entre el Estado moderno y las infraestructuras modernas. Ambos han sido estructurados jerárquicamente. La estructura jerárquica del Estado-nación europeo ha sido una consecuencia del reparto desigual de poder en la sociedad, y los sistemas técnicos unidos al control político han contribuido a la expansión de un sistema centralizado de administración pública fomentando así la jerarquización política. Son ambos procesos interconectados de concentración de poder en la sociedad. Al ser cuestionado el poderoso Estado jerárquico por toda una serie de tendencias de descentralización en aras de la autonomía local y regional, los grandes sistemas técnicos, han ido convirtiéndose en grandes sociedades mercantiles o funcionaron como sociedades mercantiles. A su vez, han sido denunciados por la concentración de poder que representan y por su tendencia de escapar al control de los clientes; creados para servir, han pasado a ser los amos⁹.

Hoy asistimos a un cambio hacia un nuevo paradigma estructurado en red coherente con la desjerarquización. El paradigma lo constituye la versión moderna avanzada de las telecomunicaciones que hace posible la descentralización geográfica y la gestión en red de otros campos y en particular de la economía. El desarrollo tecnológico y las transformaciones de la gestión de la sociedad caminan conjuntamente. Pero las redes, en cuanto formas de organización de la sociedad, implican nuevos peligros y altos costes sociales y económicos. Las hiperurbes que se están creando en Europa como en el continente americano y asiático apoyadas en el hiperdesarrollo de las

infraestructuras de comunicaciones y de energías, con la justificación del bajo coste del suelo, son un paradigma de irracionalidad, si la economía es de la sociedad y si el beneficio es para todos. El coste de la ciudad dispersa es muy alto debido a los altos costes de las infraestructuras y a la concentración del beneficio. Pero las democracias de los estados del post-capitalismo de hoy, que suplantando la realidad por la apariencia, ofrecen visiones del futuro como realidad. La complejidad, la difícil gestión de la realidad se suplanta por la gestión del vacío, por la continua creación de nuevos territorios, por la continua expansión.

Esos cambios estructurales de la ciudad alteran radicalmente la percepción y afectan directamente la conciencia. La ciudad de las enormes periferias se percibe con fugacidad, se vive con angustia. Desde la autopista o el ferrocarril de alta velocidad, la exigencia estética de la mirada empobrece. Queda inapreciable la calidad, el detalle. La impresión se registra a grandes rasgos: el tamaño, la agrupación. Respecto a la habitabilidad el coste es mayor: el abandono de la ciudadanía, la adhesión a una condición de ser periférico y transeunte, la segregación, el racismo, las simbologías del status. La globalidad cultural resulta concepto tan absurdo como falso. Si cultura es diferenciación y libertad, para la pretendida homogeneización cultural tampoco hay un proyecto cultural como no lo hay para la ciudad y para la sociedad. Es un resultado más o menos azaroso. Regresamos a una concepción de la sociedad tan primitiva como injusta que se verifica con más intensidad en los países más «desarrollados» tecnológicamente. Estados

Unidos de América, el país económica y tecnológicamente más desarrollado, es el país de las mayores discriminaciones sociales, el país de la mayor marginalidad y no casualmente el país donde se cuestionan fundamentalmente los valores urbanos en pro de una exacerbación de la individualidad. La vivienda unifamiliar, el automóvil y el suburbio, el oportunismo, el éxito profesional y la deificación del dinero, la superficialidad de las relaciones humanas y la esquizofrénica búsqueda de identidad es el mal americano que hace metástasis planetaria. Desplazará en Japón una cultura ancestral, los lazos sociales y productivos. Implantará su influencia en los países de América Latina y los países denominados «en vías de desarrollo». Y hacia este modelo, parece, se encamina el resto del mundo occidental. Europa y su tradición filosófica ofrece cada vez menos resistencia a la colonización americana, el pensamiento que la respalda y las formas que la expresan. No se trata simplemente de una sensibilidad fenoménica creciente, desde el gesto aprendido de estar, de comportarse, de habitar, de consumir, hay toda una sistematización del pensamiento que desestabiliza la filosofía europea y ataca a la raíz la propia naturaleza del conocimiento y la indagación filosófica. Es la filosofía de una potencial capacidad de justificar, legitimar y relativizar todos los hechos, eliminar toda posición crítica. Eliminando la noción de conflictividad nos presenta un mundo positivo con el cinismo del demagogo, del político que presenta la inestabilidad como estabilidad, la conflictividad como normalidad. La justificación última es un futuro que será mejor que el presente.

Pragmatismo y discurso del futuro

La filosofía pragmática¹⁰ se desarrolla como una crítica de la filosofía clásica europea en términos de atemporalidad y de justificación del pasado. Se proclama como la independencia intelectual norteamericana. Sus características son la oposición a toda noción trascendental o trastemporal de la verdad y la sustitución de las nociones de «realidad», «razón», y «naturaleza» por una voluntad de referir las preguntas a la justificación última del futuro, por una noción de una comunidad futura ideal.

El concepto de lo «útil para construir un futuro mejor» y lo bueno que es «variedad y libertad» o, con Dewey, el «crecimiento», se asocia a la idea de la democracia que suplanta la realidad con la apariencia, disyunción que se sustituye por la diferencia que hay entre mayor y menor utilidad. Para los pragmáticos «la idea que ha dominado la filosofía desde Grecia, es la tarea del conocimiento en desvelar lo antecedentemente real, en vez de alcanzar el tipo de entendimiento que es necesario para abordar los problemas cuando surgen, según el juicio práctico». El pragmatismo rechaza el idealismo hegeliano y la «preferencia por comprender el mundo más que por cambiarlo» y pone acento en la producción de lo nuevo frente a «la contemplación de lo eterno.»

La «esperanza» ocuparía así el lugar de la «certeza» y la búsqueda de la certeza se sustituiría por el mandato de la «imaginación». Sustituir el conocimiento por la esperanza, abandonar la obsesión por la fundamentación de las creencias para preocuparnos de la imaginación y la creatividad confiere una meta a

la actividad que no es simplemente el «dominio», sino también la «provocación».

Para el pragmatismo en la concepción fundante del conocimiento se halla la amenaza del escepticismo. No existe por tanto una actividad denominada «conocer». Existe simplemente un proceso de justificar creencias ante públicos diversos. Con ello desvanece la idea de «racionalidad» y «conocimiento» y la verdad no es un tema epistémico. La investigación y la justificación no necesitan de una única meta omniabarcante que se llama verdad.

La concepción darwiniana de ser cabalmente temporal, sin razón intemporal, que asegure que estemos de alguna forma en comunión, en armonía, o en cualquier otra relación igualmente deseable, con la naturaleza intrínseca de las cosas, desarrolla la aceptación del pragmatismo de que no existe diferencia entre «conocer» y «adaptarse», entre entrar en contacto con las «esencias», o simplemente, tropezar con los «accidentes».

Otra de las enseñanzas de Darwin que el pragmatismo sigue, es que la predicción del futuro es imposible. No se puede realizar según algún plan, pero «el futuro mismo nos asombrará y nos exultará». Así «se torna esperanza aquello que Europa trocó en metafísica y epistemología». Al perderse el sentido de la idea de la naturaleza del conocimiento al igual que sucede con la idea de la naturaleza de la verdad, no hay orden natural de razones alguno, al igual que no hay un orden natural en la evolución biológica.

El progreso intelectual suele acontecer por el mero abandono de preguntas junto a las alter-

nativas que ellas dan por supuestas; un abandono debido en su vitalidad decreciente como en un cambio de los intereses más urgentes. Se dejan sin contestar estas preguntas y se va más allá de ellas.

Así, el pragmatismo se abalanza sobre lo que todo el mundo ha tomado por gigantes con la convicción de estar agrediendo modestos molinos de viento. Alude al sentido común y una razonabilidad a ras de tierra, contra un supuesto espíritu quijotesco, excesivas determinaciones y pretensiones de racionalidad, de la desmesura de emancipación, de la metafísica, de la verdad... Hace constantemente alusiones a la democracia, el sentido común, el reformismo político, la esfera privada de la sublimación de los deseos, la pluralidad de opinión y la probabilidad; se declara en contra de la teoría y a favor de la autonomía de la creación en la esfera privada. Para el pragmatismo no existe crisis profunda para nuestra cultura filosófica, moral y política: asistimos a un suceso lateral, importante sin duda pero no decisivo, no es una crisis fundamental; lo que hemos perdido no es más que una cierta tradición del pensamiento occidental.

Rorty propone desembarazarse de lo que Bernstein llamó «ansiedad cartesiana», de la búsqueda de fundamentos incontrovertibles y racionales para nuestro pensar y de seguridad en nuestro actuar moral y político. Valores y creencias que nacieron asociadas con aquella tradición ilustrada como libertad, democracia, igualdad, solidaridad, pueden ser reivindicables en seno de la «contingencia» y el «pensamiento débil» que desplazan la certeza y la seguridad.

Una «filosofía edificante» es la que tiene interés en mantener el diálogo entre los participantes en el lugar del objetivo tradicional de descubrir la verdad. «Deberíamos estar dispuestos a abandonar la diferencia entre verdad y opinión.» La opción «conversacional» y solidaria debería sustituir al respeto inconsecuente por la «objetividad». Esta opción no pretende universalidad alguna sino simplemente estipular una serie de reglas de funcionamiento interno como lugares de acuerdo temporal y contingente construidos para fines específicamente utilitarios y dispuestos a rescisión.

Atribuida la crisis de la modernidad en una imposibilidad de reivindicar un fundamento incontrovertible para la racionalidad, para los proyectos y acción práctica, la «contingencia», en el sentido más profundo y extenso de la expresión, es lo único que nos rodea. «La descripción de la contingencia debe perder sus tonos trágicos de la añoranza de la metafísica tradicional y adoptar la razonabilidad del sentido común.»

Surge así la cuestión de si la contingencia del yo unida a la contingencia del lenguaje nos entrega en la más absoluta «arbitrariedad» del «relativismo». ¿Y los valores más apreciados como libertad, democracia..., no se ven acaso amenazados por sus contrarios: opresión, totalitarismo...? ¿Ambos ejes de la contingencia no nos abocan a una contingencia de nuestra comunidad acaso mayor de la que estamos dispuestos a admitir? Pero, para los pragmáticos, en las instituciones de la democracia liberal no se teme tal peligro, ni si quiera existen distinciones radicales en su vocabulario «débil», como racional-irracional, moralidad-pruden-

cia, relativismo-absolutismo. Éstas pertenecen a un vocabulario procedente de la modernidad que parece, ya se ha convertido en un impedimento para el progreso de las democracias. Los logros de las democracias liberales, de hecho, se deben a una suma de procesos contingentes y no al seguimiento de una Razón o una Marcha de la historia. «La comunidad liberal democrática requiere el escape de toda fundamentación y exige con urgencia autodescripciones mejoradas.» En este sentido las autodescripciones deben encaminarse hacia la poetización de la cultura, más que a su racionalización. Si ya Wittgenstein y Heidegger trataron de formular unos términos honrosos para la rendición de la filosofía ante la poesía, el reconocimiento ya de este hecho sustituiría los «teóricos», que fundamentan en la razón, por los «poetas» y las metáforas de la creación desplazarían las metáforas de descubrimiento.

65

Las demandas creativas, de transformación, de lo sublime..., pertenecen a la esfera privada. Las demandas relativas a la solidaridad, reciprocidad, responsabilidad, humanidad..., pertenecen a la esfera pública. La línea del postmodernismo liberal efectúa así una taxativa división entre lo privado y lo público. Entre ambas existe una dificultad de coherencia e integración. La esfera privada, duda constantemente de los fundamentos de todo vocabulario, incluido el propio, descrea de su herencia y de las tradiciones que la conformaron, se aparta de lo que se da por sentado y se dedica a la creación de formas alternativas de ser y estar en el mundo, guiada por el deseo de perfección y sublimidad. En la esfera pública actúa la figura liberal etnocéntrica.

El liberalismo maduro desdivinizado sabe de la futilidad de los intentos de basar la alternativa política en la razón, la ciencia, el sujeto trascendental, el hombre nuevo desalienado o cualquier otro recurso teórico. Considera que es una exageración, típica de la modernidad, la importancia que tiene para la política el tipo de racionalidad que se defiende en la teoría. Su alternativa se propone consciente frente a la imposibilidad de otra mejor y la democracia precede en importancia a cualquier reflexión sobre su pertinencia filosófica¹¹.

66

Queda sin resolver por el pragmatismo el tema de la tradición y la cultura, que constituyen el fundamento último del conocimiento y de la forma de obrar. En este sentido, las descripciones que formulan los vocabularios casi infinitos que utiliza, se enfrentan a infinitas contradicciones y valores en conflicto. La paradoja pragmática consiste en aceptar el hecho de falta de consenso entre las diferentes concepciones rivales respecto el bienestar, mientras mantiene, ingenuamente, un esencial consenso sobre las convenciones políticas que constituyen la democracia. El consenso etnocéntrico es básico para hacer frente a la pluralidad fragmentada que constituye la geografía americana. Pero no es precisamente una «conversación» sino más bien una «conversión» la que sostiene la pluralidad americana, ya que «el lenguaje tiene el poder fuerte para hacer aparecer la cosa como buena o mala a través de la redescipción.» Ello implica que no existe manera de diferenciar racionalmente el contenido de verdad o de justicia en la pluralidad de descripciones alternativas que constituyen accesos al conocimiento y no acceso a lo real.

La verdad, de nuevo en expresión nietzscheana, no es más que «un ejército de metáforas móviles», traducido por William James «what is good for us to believe».

Americanismo

La diferencia entre la ciudad europea y la ciudad norteamericana es radical y va más allá de la tipología de hábitat que la constituye —el hábitat multifamiliar europeo y el unifamiliar norteamericano— marcando la dinámica relacional y el sentido de la cotidianeidad. Los europeos tienen clara la referencia a un centro. En Europa cualquier ciudad tiene un centro donde se erigen las instituciones, se reúne el comercio, se efectúan las manifestaciones públicas. Para los americanos su realidad urbana es, cada vez más, una extensión sin jerarquías, un territorio abierto que conserva el talante de una tierra para disfrutar solitariamente.

Desde hace unos años, el comercio, las empresas y sus imágenes de marca ya no consideran necesario magnificarse a través de imponentes construcciones en la *downtown*, porque el centro ha perdido valor funcional, con ello los rascacielos empresariales que se alzaban como monumentos. Si esto ocurre en Manhattan y a una empresa como la AT&T que ya ha vendido su rascacielos de granito rosado, que diseñó Philip Johnson, para instalarse a las afueras, la corriente esta arrastra cada vez más firmas e instituciones públicas donde las comunicaciones modernas se lo permitan y los menores costes lo aconsejan.

La verdad es que la ciudad ha sido un ámbito que nunca ha sabido gestionar la historia estadounidense. La urbe en Estados Unidos fue

políticamente desordenada: un lugar propicio para las bandas, la insalubridad, la estafa. Desde Nueva York a Chicago, desde Boston a los Ángeles, las agrupaciones urbanas son en buena medida «ciudades sin ley» a pesar de la vigilancia policial y la dureza represiva. La aglomeración de inmigrantes, los *guetos* raciales, la exasperación ante la desigualdad social, la desarticulación de las familias, especialmente negras, abundan en el problema. Para el norteamericano la vida buena, moral y plácida de la casa de la pradera ha pasado a la vida en las zonas residenciales, la ciudad de los suburbios o *edge city*.

Frank Lloyd Wright vislumbraba el tipo de ciudad extensiva como el más leal a los principios fundacionales de la patria. En la tesis de Wright los conceptos de individualismo, libertad y democracia se lograrían prácticamente con esta manera de ocupar el espacio. Tanto el individualismo positivo como el ideal igualitario de ese orden urbano mejoraría el canon de la ciudad europea donde la plaza mayor con sus sedes de poder —la iglesia, el ayuntamiento, la comisaría— enfatiza la organización jerárquica.

Los americanos, aseguraba Wright, prefieren una morfología donde no se dibuje la centralidad y donde, en cambio, se realce un plano democrático inserto en la naturaleza. Si esta dispersión presentaba un cierto riesgo de aislamiento personal, el futuro se encargaría de resolverlo con el desarrollo de las comunicaciones. En su prospectiva, la ciudad va allí donde el individuo va y las desbandadas hacia la naturaleza acabarían reportando las mejores guías para la buena relación entre las gentes.

La desconfianza de los americanos hacia la urbe donde se guarecen las mafias, se acomodan las modas extranjeras, se desbaratan las costumbres tradicionales, se dañan las formas honradas ha ido creciendo a lo largo del tiempo. La América postmoderna sigue siendo religiosamente rural y los americanos siguen siendo colonos, aun vestidos de ejecutivos y manejando artefactos *high tech*.

Pero el distanciamiento del mal urbano y el éxodo masivo de los americanos hacia el suburbio a partir de los años cincuenta para ese disfrute del Edén igualitario no sería en la realidad final tan gratificador. «Efectivamente en el aire libre lo niños tendrían donde jugar pero no con quien. Hay ámbitos inmensos para desahogar la vista pero no hay parques públicos ni aceras donde encontrarse con el otro. Wright creía que la consolidación productiva de esas ciudades desarrollaría la convivencia, pero el resultado hasta ahora es que cada cual vive encerrado en su hábitat.»

«La parcela privada se opone al parque comunal y el jardín particular no es igual a la naturaleza. Más que una idílica estampa de concordia colectiva, las *edge city* reproducen un censo cuarteado donde cada familia aparece desguazada de las otras, esperando como Wright que esta clase de ciudad acabe superando sus deficiencias», los costes sociales y psicológicos que está acarreado este modo de vida.

El coche en América también es una cosa distinta que en Europa. Si la *edge city* es la forma elegida para vivir, el coche es la manera de hacer posible esa vida. El transporte colectivo

en tren o en metro es de los pobres, los que son menos americanos de todos. El autobús es el transporte colectivo en el Tercer Mundo. La figura del coche se aúna a las figuras del caballo y la carreta, apegado a la residencia suburbial como antes se cohesionaba con la vida de la hacienda. El coche permitió a los norteamericanos mantener o recobrar los grandes espacios, sostuvo la independencia individual y el modo inestable de acampar, de amar o de reunirse: el motel, el *drive in*, los *malls* que ahora se extienden de prisa por toda Europa¹².

Telépolis

Internet es otro invento americano. Creado como una infraestructura militar en 1969, en plena guerra fría, para conectar el pentágono con universidades y corporaciones donde se realizaban las investigaciones militares, desde 1993 se halla potencialmente disponible para cualquier ciudadano. Internet reproduce el patrón originario americano de sociedad igualitaria. Es atractivo porque no hay centro ni jerarquía y apenas está controlado. La telemática verifica la sensación de democracia global y de autonomía individual. El uso de la comunicación a través del ordenador y todas sus aplicaciones particulares contribuye al individualismo y posterga la implicación en lo colectivo. Se tiene sensación de globalidad pero no de una colectividad organizada y trabada por instituciones.

En la red ocupan cada vez más lugar las transacciones y las acometidas mercantiles y se acentúa una competencia empresarial sin freno. El incremento del individualismo se compatibiliza con el reforzamiento del domi-

cilio privado, ya que no es necesario salir de casa para trabajar, para educarse, para comprar, para entretenerse. La relación con los demás se amengua con esa nueva noción de residencia equipada, que cumple a la vez diversas funciones. Puede ser morada y a la vez oficina, un teatro multimedia, una escuela, un centro parroquial, una fonda o un andén.

Masas de cuarenta millones de norteamericanos trabajan actualmente en su domicilio y el número crece a razón del 12 % anual. Las estadísticas prueban que se puede incrementar el rendimiento y reducir a la vez el estrés de los trabajadores. También se puede aliviar la densidad del tráfico, disminuir la contaminación, ahorrar energía y tiempo y, sobre todo, se demuestra que la empresa puede ahorrar hasta el 25 % de espacio de oficinas y, en definitiva, incrementar sustancialmente sus ingresos.

El modelo de vida y relaciones que se anuncia con la informática, las autopistas de la telecomunicación y el desarrollo de la telemática se aviene como un diseño a la medida de la cotidianidad norteamericana. Lo que anuncia y ya está aquí tiene menos de un neutro fenómeno universal que de una universalidad del modo de vida norteamericano. La preeminencia del hogar sobre la calle, de lo privado sobre lo público, la hegemonía del individualismo igualitario y la comunicación distante es genuinamente americana.

En el sueño del ciberespacio se encuentra la sustancia primitiva que fundó Estados Unidos. En ese nuevo territorio, se dice, podrá edificarse una nueva colectividad democrática, libre, tolerante, igualitaria, en la que el

individuo y la descentralización del poder sería la categoría por encima de todas las cosas. Pero enseguida la dialéctica del establecimiento del ciberespacio reproduce también los conflictos y las contradicciones del modelo americano. Si la historia de la sociedad norteamericana ha promovido más la desigualdad que la igualdad, el ciberespacio camina hacia una configuración semejante. Esta época antisocial, conservadora o de «revolución de las elites» se corresponde con un nuevo *apartheid* para aquellos que no tienen acceso al mundo informático. La participación democrática, la retribución laboral, el éxito social se encuentran hoy directamente asociados al manejo de los ordenadores. La extensión de los principios darwinianos en los presupuestos sociales y legislativos de los Estados Unidos encuentra un correlato en las barreras del ciber mundo. Miles de millones de habitantes quedarán inexorablemente fuera de ese cosmos productivo que comenzó como productor de libertades. Supuesto mundo libre porque el control del Estado ya está interviniendo en la celebrada anarquía y el crimen que circula en su interior. Es más. El ciberespacio terminará siendo un medio de control y la intimidación, como sucede en los Estados Unidos, dejará de pertenecer a los individuos. El individualismo y la primacía de lo privado sobre lo público solo se desarrollan en el terreno de intereses mercantiles. La superioridad del mercado se marca sobre cualquier otra consideración e impone sus dogmas también en el ciberespacio. Lo que se está formando en el futuro social es un espacio de prolongación del capitalismo. Ya no es la música, ni el cine, ni las intervenciones

militares, ni las grandes inversiones monetarias, ni la astucia mercantil americana la que está colonizando el mundo. Es la implantación de una globalidad con sustancia cerebral incluida, la configuración de la red sobre una mentalidad la americana: individualista, competitiva, liberal, mercantil, pragmática.

«Telecomunicación y teleproducción no necesitan ciudades bien hechas¹³»

«La filosofía de la ciudad (...) erige el estado del *traffic* entre los intereses, las pasiones y los pensamientos (...). Pero, deducida o inducida, la ciudad se encuentra en la cabeza de todas las filosofías modernas. Y, conceptual o empirista, la filosofía moderna se presenta como la cabeza que necesita la ciudad para ser mejorada o remodelada. No es en el pueblo donde esta oscilación puede nacer entre la limpieza crítica y la revolución metafísica. La desesperación de no llegar nunca a fundar las existencias y la revolución de darles asilo, la nostalgia de lo verdadero y el cansancio de lo precario, los deseos contrarios de ir a retirarse al desierto escolástico y ponerse a luchar, todos estos pasos dibujan una zona incierta como prueba de una instalación nunca acabada, la del occidente.

La megapolis de hoy y mañana sólo parece, en principio, extender la metrópolis más allá de sus límites, añadir un nuevo cinturón de periferias residenciales en la zona de los arrabales, y agravar así las fatigas, las incertidumbres, las inseguridades. Pero debajo de esa expansión penetra una filosofía del ser como totalidad en el mundo distinta de la metafísica de la metrópolis.

Si la *urbs* deviene *orbs* y la zona se convierte en toda la ciudad, entonces la megápolis se queda sin afueras. Y en consecuencia, sin adentro (...). Ya no se entra en la megápolis. Ya no es una ciudad que tenga necesidad de volver a

empezar. Las antiguas «afueras», provincias, África, Asia, forman parte de ella, mezcladas con los indígenas occidentales de diversas maneras. Todo es extranjero, y nada lo es.

Los bellos edificios metafísicos, en el corazón de las antiguas ciudades y de los orgullosos *downtowns*, se conservan como piezas de museo. Más allá de los arrabales modernos, las nuevas «zonas residenciales» (perfecto oximoron, si es verdad que no se puede residir en la zona) se infiltran en los campos, los bosques, las colinas costeras. Son regiones fantasma, habitadas y desiertas. Anudan sus tentáculos de una comuna a otra. Forman un tejido intersticial entre los antiguos órganos urbanos. Este proceso se llama conurbación. Enquistas las antiguas periferias alrededor de los centros históricos.

El último cerrojo puesto a la propagación salvaje de la megápolis saltará cuando la presencia «real» en el trabajo se vuelva superflua. El cuerpo productor es ya un arcaísmo, como lo son el reloj de fichar, los medios de transporte. Telecomunicación y teleproducción no necesi-

tan ciudades bien hechas. La megápolis rodea el planeta, de Singapur a Los Ángeles y Milán. Zona completa ante nada y nada, se abstrae de las duraciones y de las distancias vividas. Y cada habitante se convierte en un habitáculo donde la vida consiste en la emisión y la recepción de mensajes.

Pinto este decorado con dureza porque es trivial y fácilmente reconocible. Con la megápolis es el nihilismo lo que Occidente realiza y difunde. A éste lo llama desarrollo. La pregunta que plantea el filósofo es: ¿qué queda de valor cuando la representación de todo objeto está herido por la irrealidad del tránsito?. Queda la manera de la presentación. Cae la diferencia entre naturaleza y arte; a falta de naturaleza, todo es arte o artificio. El desarrollo es una idea abstracta, una palabra de dirigente que no dirige nada, salvo decimales. En cuanto a la existencia, la megápolis se vive estéticamente. El monstruo de la conurbación se encuentra con el filósofo postmoderno en el punto de la estética generalizada. Y en este punto se echan de menos.»

NOTAS

¹ Max Weber, *La Ciudad*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1987.

² Cornelius Castoriadis, *Domains de l' homme*, 1986, (traducción en griego) Ed. Ypsilon, Atenas, 1995.

³ David Harvey, *The condition of postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

⁴ Roberto Fernández «Monumento y Proyecto Moderno», *Astrágalo 3*, Madrid, septiembre 1995.

⁵ Richard Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, Paidós, Barcelona, 1996.

⁶ Juan Daniel Fullaondo, *Composición de lugar*, Hermann Blumme, Madrid, 1990.

⁷ Eduardo Subirats, «Vanguardia, media y metrópoli», *Astrágalo 1*, Madrid, junio 1994.

⁸ Juan Daniel Fullaondo, *Composición de lugar*, Hermann Blumme, Madrid, 1990.

⁹ Renata Mayntz, «Proyecto técnico, cambio de sociedad y desarrollo de los grandes sistemas técnicos», *Astrágalo 5*, Madrid, noviembre 1996.

¹⁰ Richard Rorty, «Norteamericanismo y pragmatismo», *Isegoría 8*, Instituto de Filosofía (CSIC), Madrid, octubre 1993.

¹¹ Rafael del Águila, «El caballero pragmático: Richard Rorty o el liberalismo con rostro humano», *Isegoría 8*, Instituto de Filosofía (CSIC), Madrid, octubre 1993.

¹² Vicente Verdú, *El planeta americano*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.

¹³ Jean-François Lyotard, *Moralidades postmodernas*, Tecnos, Madrid, 1993.



FORO ABIERTO

IRRESPIRABLE

Mario Benedetti

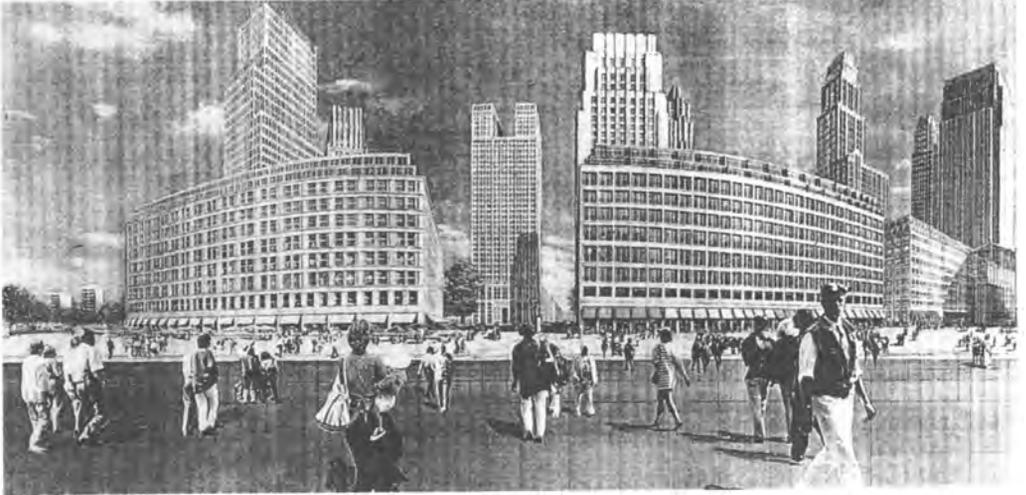
Escombros de carbón
basuras de la ciencia
abandonos nucleares
sabores repugnantes de la nada

un cielo protector siempre al acecho
la asfixia de los códigos no escritos
el humilde presagio de las fosas
la gran terraza de la corrupción
la propuesta ritual de la ceniza

rutina de la ruina
sol a solas
gemido en si bemol
hondo animal de fondo la pobreza

cierto que el aire está
contaminado
pero ¿de qué?

71



Hans Kohloff, proyecto para Alexanderplatz, Berlin; 1992.

(...) Fue cuando el movimiento «revolucionario» sufrió un parón y la forma de vida alemana fue «determinada con precisión para los mil años venideros», cuando el movimiento aparentemente debería coexistir con la pausa, la violencia con la calma y la vida con la muerte. Y esa coexistencia, como se ha visto, era inseparable de la autopurificación del pueblo y del Reich alemanes, que la *Weltanschauung* nacionalsocialista trataba de conseguir mediante la imposición y la movilización orientada hacia una imagen eterna.

(...) Jamás un pueblo y su arte se encontraban sometidos a la misma limitación temporal. Atravesando los siglos y los milenios con el énfasis que le era habitual, la esneñanza que sacaba de la meditación sobre las ruinas no era la del historiador ni la del filósofo sobre la decadencia de los imperios y la vanidad de todo poderío, sino más bien la de un artista que intenta evaluar sus propias oportunidades de supervivencia en la inmortalidad de su Obra.

(...) Dejaba suponer, sin embargo, una verdadera transubstanciación de la Comunidad, más allá de su desaparición masiva y de su resurrección masiva en el arte, cuando un pueblo surgido de la misma sangre sería capaz de comprenderla nuevamente. Todos debían, por tanto, aprender a afrontar ese destino común, a adelantarse a su propia muerte individual para construir una *vita nova*, la vida superior y eterna que animaría el arte de la Comunidad.

Éric Michaud

UTOPIÍA DEL FIN DE LA UTOPIÍA*

Adolfo Sánchez Vázquez

La utopía como imagen o proyecto de un futuro mejor que se contrapone al presente real y la utopía como presencia efectiva de la conciencia de los hombres que inspira sus actos no puede nunca extinguirse. Se extinguirá con ella la posibilidad del hombre de incidir en el curso de la historia.

En las últimas décadas de este siglo, y postrimerías del milenio, y a medida que nos acercamos al final de uno y otro, proliferan las tendencias a decretar el fin de doctrinas, movimientos o comportamientos humanos. Se abrió este proceso en la década de los 60 con la proclamación ruidosa del fin de las ideologías, y desde entonces no ha hecho más que generalizarse el empeño funerario en extender certificados de defunción. Y así, sucesiva o simultáneamente, se ha ido anunciando el fin del marxismo, de la historia y de la modernidad, del socialismo y, por último, este fin de los fines que vendría ser el fin de la utopía.

73

El modelo platónico y los modelos históricos

Concentrando nuestra atención ahora en el fin de la utopía, preguntémosnos qué tan real —efectivo— es, o también, qué hay de verdad o de ideología en su sentido restringido y peyorativo, en este fin que se proclama. Tanto si se entiende como pensamiento o como una práctica, es decir, como imagen de un futuro deseable, o como comportamiento práctico humano para realizarla, la utopía tiene su historia. Incluso, quienes en nuestro tiempo sentencian su fin, no pueden dejar de reconocer su presencia en el pasado. En este sentido, cabe hablar de una tradición que en el pensamiento utópico se remonta a Platón, con su Estado o ciudad ideal, o sea, de su república perfecta, inmutable e intemporal, y a la vez, precisamente por su perfección, imposible e irrealizable. Del diseño platónico están ausentes dos ingredientes propios de la utopía moderna: La imagen del futuro, pues su Estado, por su carácter ideal, se halla fuera del tiempo, y la posibilidad de su realización en el mundo empírico.

Si se trata de la anticipación de una vida justa, digna, que todavía no es, pero que puede ser en el futuro, el modelo de utopía ya no será el platónico vertical, sino el horizontal propio de la modernidad que se extiende hasta nuestros días. Y semejante modelo es el que encontramos en un breve repaso histórico como hitos fundamentales en estos tres tipos de utopía que se suceden históricamente: las utopías modernas renacentistas e ilustradas; las socialistas utópicas, y las socialistas-comunistas que se remiten a Marx y Engels.

Antes de ellas encontramos, sin embargo, la utopía que como forma de vida más allá de este mundo terreno, o reino de Dios, postula el cristianismo medieval; y mientras llega ese ideal trascendente no desciende ese reino del cielo a la tierra. Falta pues, en la visión cristiana medieval, como en la platónica, la dimensión humana de lo posible y lo realizable, características de la utopía moderna desde el Renacimiento.

El Milenarismo: El Reino de Dios, realizable en la tierra

74

Un hito intermedio y fundamental entre las utopías moderna y premoderna cristiana, será el tratar de conjugar en un nuevo modelo utópico su reino respectivo: el humano, terreno, y el divino, celestial. Se trata de la utopía anabaptista de Tomás Müntzer en el siglo XVI; aunque se mantiene en ella el contraste entre lo ideal y lo real, entre el reino de Dios y el de los hombres, la realización del reino divino no está sólo en el cielo, sino en la tierra. Al fijar la atención en esta doble dimensión divina y humana de la utopía milenarista de Müntzer, con su correspondiente práctica, la rebelión de los campesinos alemanes en el siglo XVI, no podemos dejar de asociar en nuestros días el contenido utópico de los movimientos políticos y sociales influidos en América Latina por la teología de la liberación. Pero siguiendo nuestro recorrido histórico, veamos ahora las utopías modernas que, dejando a un lado todo componente trascendente, se caracterizan ante todo, por su dimensión terrenal, humana.

Las utopías modernas, en su primera fase renacentista, tienen mucho que ver con los sufrimientos y costos sociales que la transición del feudalismo al capitalismo impone con la expropiación y expulsión de sus tierras a los campesinos, y la transformación de éstos en vendedores de la fuerza de trabajo. En las utopías modernas de los siglos XVI al XVIII, de Tomás Moro, Campanella, Francis Bacon y Morelly, la atención se concentra en este mundo terreno, cuyos males no sólo se describen, sino que se señalan sus causas fundamentales: la propiedad privada, la omnipotencia del dinero, y el afán de poder, así como los sujetos históricos del hambre y la miseria bajo las buenas relaciones sociales de producción.

La utopía, aquí no sólo hace ver una inadecuación entre lo ideal y lo real y expresa una disconformidad con la realidad presente, sino que propone un modelo de sociedad que, a diferencia del platónico, no está fuera del tiempo y de lo posible. Hay asimismo, a diferencia de las utopías platónica o cristiana medieval, una voluntad de realización de lo utópico aunque no se desplie-

que en el terreno de la acción el esfuerzo práctico por transformar lo existente. La realización del ideal que se postula, vendrá sobre todo para el pensamiento utópico ilustrado por la vía de la persuasión, del conocimiento y de la educación; el poder de la propiedad, del dinero y de la violencia, cederán su sitio al imperio de la razón y de la inteligencia que la posee y ejercita.

Socialistas, utópicos y anarquistas

Los socialistas utópicos del siglo XIX reaccionan críticamente ante las terribles consecuencias sociales de su tiempo, sobre todo para los trabajadores. Se trata de las condiciones creadas por la Revolución Industrial, para superar las cuales, propone fantásticos y prolijos modelos de una nueva sociedad; pero no dejan sólo al futuro la realización de su sueño y fundan por ello, como Owen, comunidades que llegan a existir efectivamente, aunque terminan en un fracaso. No pudiendo detenernos ahora en las peculiaridades de cada uno de sus modelos, subrayemos los rasgos comunes del socialismo utópico de Owen, Saint-Simon y Fourier.

Primero, su crítica de la sociedad surgida de la Revolución Industrial con sus nuevas relaciones entre capital y trabajo. Segundo, su falta de conocimiento objetivo, riguroso, de la sociedad criticada. Tercero, su derroche imaginativo al describir con todo lujo de detalles la nueva sociedad, y cuarto, su confianza desmedida, siguiendo a los ilustrados, al pretender alcanzarla mediante el poder de la educación, al que agregan la fuerza del ejemplo; de ahí la fundación de comunidades que a modo de islotes del futuro anticipan la nueva sociedad.

A este utopismo socialista que pone sus esperanzas en un porvenir al que se llegará gradualmente, le sucede el utopismo revolucionario de los Bayle y Blanqui, y más tarde de los anarquistas como Bakunin y Kropotkin, que depositan sus esperanzas emancipatorias en un acto único, excepcional y violento: la Revolución. Tanto unos como otros tienen sus utopías no sólo como deseables, sino también como posibles y realizables, por lo que ponen en tensión la voluntad de realización de minorías con bases o grupos en acción. Pero por diversas razones, la desmesura de sus objetivos, el desconocimiento de la realidad a fin de transformar radicalmente la debilidad o la inmadurez de los sujetos históricos sociales que pueden llevar a cabo la Revolución, así como por la inadecuación de los medios a que recurren para cumplir sus objetivos, sus empeños en realizar su utopía terminan en un fracaso. Pero este fracaso no conduce al fin de la utopía, sino a forjar otras sobre nuevas bases, y esto es justamente la utopía socialista-comunista de Marx y Engels.

Se trata de un capítulo fundamental en la historia de las utopías que aún no se cierra; pero ¿cabe hablar de utopía en este caso? Ciertamente. Podría dudarse, empero, de que fuera pertinente a la vista de dos hechos innegables: la oposición franca y enérgica de Marx y Engels al utopismo, y la falta en ellos de un reconocimiento explícito del contenido utópico de su pensamiento.

Engels, como es bien sabido, con el título de su famoso opúsculo *Del socialismo utópico al socialismo científico*, caracterizó su socialismo como científico y no utópico, o como aquel

que pasa de la utopía a la ciencia. Asimismo, cierta versión científicista del marxismo pretendió apoyarse en Engels, al descubrir la utopía del pensamiento del Marx, para arrinconarla como pre-científica en el desván de la ideología.

Aunque volveremos más adelante sobre esto, subrayemos desde ahora que la utopía o, más exactamente, un aspecto o ingrediente utópico, no sólo forma parte del pensamiento de Marx y del «marxismo cálido», según la expresión de Bloch, sino que constituye un aspecto o componente esencial de él, aunque en unidad indisoluble con otros aspectos que también son esenciales, a saber: la crítica resistente del conocimiento de la realidad que se critica y pretende transformar y su vocación práctica o vinculación con ella. Hay pues, una utopía en Marx, y la hay en cuanto proyecto de emancipación o de sociedad futura, es decir, como alternativa social al sistema de dominación y explotación capitalista.

Cierto es que Marx, escarmentado con los excesos imaginativos de los socialistas utópicos, fue muy parco en las descripciones de la sociedad futura, aunque no tan parco como para no dejar asentados algunos rasgos fundamentales de ella, tanto en sus escritos de juventud, los *Manuscritos* del 44, como de su madurez, en *La guerra civil en Francia*, en *El capital*, y sobre todo al final de su vida en la *Crítica del programa de Gotha*.

76

No podemos detenernos ahora en todos ellos, y sólo fijaremos nuestra atención en el de mayor contenido utópico, la *Crítica del programa de Gotha*. Aquí Marx se refiere a la nueva sociedad comunista, de la que registra dos fases: una inferior o de transición, y otra superior, regidas respectivamente por dos principios distintos de distribución de la riqueza social: uno, conforme al trabajo aportado por cada miembro de la sociedad, en la primera fase, que corresponde a lo que entendemos hoy por verdadero socialismo: y segundo, conforme a las necesidades de cada individuo, en esta segunda fase, propiamente comunista. Se trata de una nueva sociedad necesaria, deseable; en suma, de una utopía que parte de una crítica de lo existente en que para realizarse requiere un conocimiento de la realidad, o sea, de las posibilidades engendradas por ella, así como de los sujetos impulsados a realizarla, de los medios adecuados y, finalmente, de la conciencia, organización y acción de las fuerzas sociales que pueden y deben asumir esa utopía.

Marx y Engels: Las condiciones de la emancipación social

Ciertamente que en la utopía marxiana con vocación práctica de realizarse en condiciones dadas, hay elementos utópicos en sentido negativo en cuanto a que se revelan como posibilidades abstractas irrealizables. Tales son, entre otros, la referencia a la superación total de la enajenación, la extinción del Estado, la idea de la revolución casi inmediata y del proletariado como sujeto central y exclusivo de ella, la imagen de una sociedad armónica en la que al resolverse las contradicciones de clase se superarán los conflictos étnicos, nacionales o de otra índole.

En cuando al principio de distribución de la sociedad comunista, o sea el de la satisfacción de las necesidades de todos los individuos, éste ha resultado utópico, en el sentido de imposibilidad de realizarse tomando en cuenta que la condición necesaria para su realización, o sea, la abundancia ilimitada de bienes como resultado del desarrollo sin límites de las fuerzas productivas se revela hoy, con toda claridad, como incompatible con el imperativo ecológico de no destruir con ese desarrollo la base natural de la existencia humana.

Pero aun reconociendo la existencia de esos elementos utópicos negativos en el pensamiento de Marx, no puede negarse que un proyecto emancipatorio o una imagen del futuro, es parte indisoluble y esencial, en dos palabras, es una utopía. Ciertamente, a diferencia de tantos proyectos sin la vocación práctica de ser realizados, porque al pretender realizarlos sin tomar en cuenta las condiciones necesarias para ello han desembocado en un fracaso, se trata de un proyecto de emancipación, no sólo necesario y deseable, sino posible y realizable; pero aun así, este proyecto que aún no se ha realizado en ninguna parte, no se realizará inevitablemente, aun dándose las condiciones necesarias, pues no hay instancia, ya sea ésta las leyes de la historia del conocimiento, de sus posibilidades y tendencias, y ni siquiera la acción racional de los hombres, que pueda garantizar esa realización. No hay, en conclusión, camino real que lleve inexorablemente de la utopía a la realidad.

Constantes históricas: siete tesis

Tras este breve recorrido histórico, veamos algunas constantes que se alzan una y otra vez en el camino de la utopía y que formularemos en las siguientes tesis.

77

Primera. La utopía no está en ninguna parte. Ya Tomás Moro acuñó la palabra «utopía» para describir el lugar: una isla que no está en ningún lugar real, pues la utopía existe en otro mundo ideal, como proyecto o anticipación de lo que puede ser; no se legaliza, pues, la utopía en un espacio real. ¿Podría decirse por analogía que la utopía no está en ningún tiempo? No lo está ciertamente en la utopía platónica, ya que como hemos visto, en cuanto que existe en el mundo de las ideas, es intemporal. Pero como nos hace ver nuestro recorrido histórico, la utopía moderna se inserta en el fluir del tiempo y, justamente, en esa dimensión suya que es el futuro. Así como el presente es el tiempo de lo real, el futuro es el tiempo de la utopía, y lo es en cuanto a que su realización está en el futuro, aunque anticipe su realidad en el presente. Tal es el lugar temporal e irreal de la utopía.

Segunda. La irrealidad de la utopía como anticipación de una vida mejor, presupone la crítica de la realidad presente que, por la negación u olvido de los valores y principios que se asumen para el futuro, se considera peor. Ciertamente, la utopía que no está en ningún lugar, se halla en cierta relación con lo real. Lejos de aceptarlo, de conformarse con lo que es, se distancia de la realidad y la juzga y critica desde los principios y valores que rigen en su imagen o proyecto de una sociedad mejor, y por tanto preferible a la existente. Hay pues, anticipación de esa sociedad, porque se reacciona críticamente ante la existente; pero, a su vez, la realidad presente se

mira, se critica con los ojos de la utopía. Así pues, no hay utopía o anticipación de una sociedad mejor, y por ello deseable, sin la crítica de la sociedad persistente e indeseable por ser inferior o peor que la que se anticipa. No hay crítica que no presuponga los valores y principios que han de encarnarse más allá de la sociedad criticada, en la que no son todavía, pero se considera que pueden y deben ser.

Tercera. La distancia incongruente o contraste que se pone de manifiesto en la crítica de la realidad y que la utopía pretende superar, nunca se supera totalmente; lo ideal nunca se agota en lo real. O sea, la distancia o contraste entre la utopía y la realidad como proceso de realización de la utopía en lo real puede acortarse o suavizarse, pero no abolirse, es decir, la utopía como proyecto ideal es irreductible a la realidad; su reducción significaría irrevocablemente el fin de la utopía. Ahora bien, por su aproximación a la realidad, en la medida en que nunca se realiza plenamente y en que la realidad a su vez no es estática, las utopías se suceden unas a otras, o sea, porque hay una historia real, en movimiento, en cambio, hay también, como demuestra nuestro recorrido histórico, una sucesión o movimiento, de utopías sin que, en esta superación histórica y relativa de su incongruencia o contraste con lo real, una utopía se disuelva en lo real.

78

Cuarta. La utopía se halla vinculada con la realidad, no sólo porque genera –porque esto sea realidad– su idea o imagen del futuro, sino también porque la utopía incide en lo real con sus efectos reales. Ciertamente, nos referimos aquí a la utopía que se aspira realizar como sucede con las utopías modernas, y esto independientemente de que tenga como resultado efectos positivos o negativos, éxitos o fracasos en su proceso de realización. Las utopías tienen efectos reales e inspiran determinadas prácticas, acciones violentas en las utopías quiliásticas como las de Müntzer, y en las utopías socialistas revolucionarias, acciones educativas en la utopía ilustrada o fundación de comunidades reales, o islas del futuro con los socialistas utópicos. Así pues, la utopía no sólo tiene una existencia ideal, sino también real, efectiva, por su capacidad de inspirar el comportamiento práctico de los individuos o grupos sociales, produciendo efectos reales en la realidad presente. La utopía como práctica, sin dejar de ser tal, al no ser abolida nunca por la realidad, es también utopía, se hace presente por sus efectos reales en algún lugar.

Quinta. No obstante su dimensión ideal, futura, la realidad presente marca con su sello las modernidades históricas y sociales de la utopía. Las utopías responden a aspiraciones y deseos de clases o grupos sociales que se muestran inconformes o críticos con respecto a determinada realidad social, y esta visión y actitud ante la realidad determina la modalidad de la utopía en una sociedad. Así lo prueban las utopías quiliástica, renacentista, ilustrada y socialista al expresar las aspiraciones e intereses de determinados grupos o clases sociales en cierto período histórico. La utopía que se diseña en cada caso responde a los intereses y aspiraciones del grupo que ocupa una posición inconforme o crítica con respecto a la realidad social.

Sexta. Dada esta vinculación de la utopía con determinadas posiciones sociales, la utopía y la ideología se imbrican necesariamente. Toda utopía supone o entraña una ideología, aunque no toda ideología motiva o genera una utopía. Veamos esto. Ideología y utopía tienen en común cierta visión de la realidad, independientemente del grado de verdad o falsedad que entrañen. Coinciden asimismo en que una y otra responden a aspiraciones e intereses de determinado grupo o clase social. Lo que se manifiesta como ideológico u utópico depende de la posición social del sujeto en determinada época o sociedad. Las modalidades de la ideología conservadora o revolucionaria y de la utopía quiliástica, liberal, humanista o socialista, se hallan condicionadas por los intereses y aspiraciones del sujeto que hace suya una u otra. Ahora bien, en cuanto que lo utópico se asienta en una visión crítica y de los valores que la guían, y que aspira a realizar en la alternativa social que propene a la realidad criticada. En este sentido toda utopía supone o entraña cierta ideología. Pero, por el contrario, no toda ideología conduce a determinada utopía. Ciertamente una ideología conservadora que afecta y justifica la realidad presente no necesita de una visión crítica de esa realidad, y, por tanto, no necesita de la utopía como alternativa a ella. En cambio, la ideología de una clase oprimida y explotada que no afecta lo que es, e inspira a su distorsión, desemboca en la utopía de una sociedad mejor en la que espera se realicen los principios y valores negados o inexistentes en la realidad presente.

Séptima y última tesis. La utopía se mueve siempre entre dos extremos: lo imposible y lo posible. Lo imposible no impulsa a su realización; lo posible, sí. Pero la utopía no sólo se asume como necesaria y realizable, sino también como valiosa y deseable. El que la utopía incida en el presente por sus efectos reales no basta para constituir la; lo que la define no es su realidad, sino su posibilidad. Una utopía real o realizada, ya no es utopía, sino su posibilidad o imposibilidad de realizarse. Esta imposibilidad de realizarse de la utopía puede ser absoluta, irrebasable, hoy o mañana; o puede ser relativa, dada la inexistencia de las condiciones y los medios necesarios en un momento determinado, sin que esto signifique, a menos que se considere desde un rígido determinismo, que no pueda ser posible en el futuro. Pero el estatus positivo de la utopía es el de la posibilidad relativa, concreta, que surge de y en determinada realidad, concreta, que surge de y en determinada realidad que genera también otras posibilidades, y por tanto, que no se realiza inevitablemente.

En suma, la utopía no es el reino de lo absolutamente imposible, ni tampoco de lo posible sin más, sino de lo posible en determinadas circunstancias y condiciones. Por otra parte, no basta este signo positivo para que la utopía se realice. Se requiere para ello no sólo esas condiciones y circunstancias, sino también la consciencia de su dolor, de la superioridad de lo posible sobre lo irreal, así como la voluntad de realización y la praxis correspondiente. Sólo esta conjunción de factores hace de la utopía una empresa posible y realizable y digna de pugnarse por su realización.

La crítica marxista

La utopía ha sido objeto de reiteradas críticas que apuntan unas veces a su irrealizabilidad como idea, y otras, a sus efectos negativos al tratar de realizarse. Entre sus primeros y más duros críticos están Marx y Engels. Sus críticas tienen un destinatario preciso: el socialismo de Saint Simon, Owen y Fourier, que ellos caracterizan peyorativamente como socialistas utópicos. Aunque reconocen Marx y Engels el valor de su crítica de lo existente y su afán de reparar las injusticias en una nueva sociedad, les objetan que no analicen científicamente la realidad social que ha de ser transformada, ni atiendan a los medios, condiciones y sujetos históricos necesarios para llevar a cabo esa transformación. De ahí derivan Marx y Engels el carácter fantástico de sus modelos de sociedad, y su empeño en construirla mediante la persuasión y la fuerza del ejemplo.

Las limitaciones y la impotencia de este socialismo utópico se deben, pues, para Marx y Engels, a una doble inmadurez: teórica, por la ausencia del conocimiento científico adecuado, y práctica, por la inatención al sujeto histórico del proletariado que con su acción ha de traer, en el futuro, la nueva sociedad. Lo que hallamos por tanto, en Marx y Engels es la crítica de una utopía determinada y, a la vez, del utopismo como empeño en realizar la utopía sin atender a las circunstancias y condiciones necesarias para ello.

80 De ahí su apelación a transformar el socialismo utópico en científico, convencidos de que sólo así, es decir, partiendo del conocimiento científico de la realidad social, de las posibilidades que se desprenden de ella, de los medios adecuados y contando con el sujeto histórico social de su transformación, el socialismo será posible y realizable. Su crítica viene a resaltar el momento cognoscitivo como elemento indispensable de la praxis para llegar a la nueva sociedad. Así pues, lo que encontramos en Marx es la crítica de cierta utopía y del utopismo como frustrado empeño de realizar lo irrealizable y no la crítica del contenido utópico del socialismo.

Aunque escarmentado Marx por las fantásticas descripciones de los socialistas utópicos no haya reconocido explícitamente el carácter utópico de su proyecto de emancipación y se haya mostrado muy parco al describirlo, no se puede negar que la utopía es un aspecto esencial del pensamiento de Marx, y lo es, como proyecto de emancipación, aunque en ciertos puntos, como los antes señalados, haya caído Marx también en el utopismo, que tan vigorosamente rechazó.

Tal es el alcance de la crítica al socialismo utópico al que contrapone, sobre todo Engels, el llamado socialismo científico que es su visión, a mi modo de ver, equívoca y desafortunada, porque la ciencia, si bien puede dar el conocimiento necesario para transformar la realidad social, no puede garantizar que esa transformación tenga lugar. Pero prosigamos con las críticas a la utopía que ya hemos enunciado y veamos ahora la crítica conservadora de la utopía.

Impotencia e ineficacia, resultados para conservadores, perversión para liberales

La crítica conservadora no es una crítica que apunte en verdad a determinada utopía, sino a toda utopía; a la utopía en general. Es la crítica propia del pensamiento que en el siglo pasado se tenía por contrarrevolucionario, así como de lo que en nuestro siglo, particularmente en Alemania, se consideró asimismo como revolución conservadora, revolución gatopardezca para que todo pudiera seguir igual. La crítica conservadora de la utopía se desprende necesariamente de su actitud apologética hacia la realidad y se hace en nombre del llamado realismo político, que descarta los ideales a la vez que oculta la ideología que subyace en él, y el argumento fundamental de esta crítica conservadora para conformarse con la realidad presente y rechazar los intentos de transformación es que los cambios radicales son ineficaces ya que chocan irremisiblemente con el muro de una naturaleza humana inquebrantable. Así pues, partiendo del supuesto de una naturaleza humana inmutable, abstracta, invariable, se condena toda utopía por su ineficacia e impotencia.

La crítica liberal burguesa de nuestro tiempo coincide con la conservadora en rechazar todo impulso utópico, apuntando sobre todo a los efectos perversos que sobre la libertad del individuo tiene la utopía, efectos perversos determinados por la naturaleza misma de la utopía. Esa libertad del individuo se ve sacrificada por la voluntad utópica de planificación, características de la utopía, según esta crítica. Por otra parte, se considera —considera particularmente Popper— que la utopía entraña fines, objetivos que no pueden construirse racional o científicamente, aunque sí puede ser racional la adecuación de los actos utópicos al fin correspondiente. Pero cuando se trata de objetivos diferentes, la decisión escapa a su fundamentación racional; en resistir esta fundamentación queda abierto el camino de la violencia para hacer prevalecer una utopía sobre otra. La solución para Popper está en abandonar los proyectos utópicos de una nueva sociedad al contentarse con las modestas reformas de la ingeniería social. De este modo los cambios radicales quedan excluidos y todo queda en definitiva como está.

Así pues, el mal radica o radicaría en la naturaleza misma de la utopía, ya que por su intención ramificadora, sacrifica la libertad del individuo a la vez que, al sustraerse la razón, sólo le queda el recurso a la violencia para realizarse. A esta crítica liberal se hermana la que ve en ella —por su doble vinculación: por lo racional, la planificación, y por lo irracional, la violencia— una vocación totalitaria. Ciertamente a esta crítica liberal no escapa una experiencia histórica concreta como la del llamado socialismo real, en el que, ciertamente, la planificación tenía un carácter centralizado, absoluto y en el que, al faltar el consenso de la sociedad, la pretensión de realizar la utopía socialista tuvo que apoyarse en la violencia generalizada. Pero estas características, que se dieron efectivamente en determinadas condiciones históricas sociales, no pueden generalizarse como propias de toda utopía y menos aún de la utopía socialista.

Finalmente, existe una crítica de la utopía, y particularmente de la utopía socialista, que no pone en cuestión la naturaleza o bondad de sus fines mientras estos fines se mantengan en un plano

puramente ideal y no abriguen la pretensión de realizarse. No se trata aquí de su impotencia o ineficacia, que es lo característico de la crítica conservadora, o de sus perversos resultados como pone de manifiesto la crítica liberal y autoritaria, pues la utopía como imagen de una vida mejor no puede dejar de ser afectada, según esta crítica. Lo que se cuestiona y critica es justamente la pretensión de realizar este ideal de una sociedad inexistente aún, más justa, más digna y libre; pretensión que resulta no sólo ineficaz, sino perversa. Lo que se significa, por tanto, es el voluntarismo, que supone actuar creyendo que la utopía es posible y realizable; o sea, lo que se critica es el intento de pasar del plano ideal, moral, en que la utopía se mantiene pura, incontaminada, al plano supuestamente impuro, práctico, o sea, el plano político-social.

Una vez más se recurre a la experiencia histórica concreta del proyecto socialista que al tratar de realizarse, lejos de conducir a los hombres a un mayor dominio de sus condiciones de existencia, los lleva a una nueva dominación de unos hombres sobre otros. Pero al desatender las circunstancias y condiciones de esa experiencia histórica se eleva de nuevo, dentro del más rígido determinismo, lo concreto y particular al nivel de una tesis o ley universal.

82 Llegamos a la pregunta que desde el principio reclama nuestra respuesta: ¿La utopía ha llegado a su fin? Empecemos por reconocer, antes de responder a esta cuestión, que en la situación actual, comparada con la situación que prevalecía hace unas décadas, se da efectivamente un debilitamiento de la utopía, entendida como la hemos venido entendiendo, a saber, como proyecto de una vida mejor, deseable y realizable en un futuro más o menos lejano, a través de las mediaciones necesarias y en condiciones determinadas.

Ahora bien, la utopía comprende una disconformidad y crítica de lo existente y una imagen del futuro o una alternativa social, lo que impide reducir lo ideal a lo real, o establecer un signo de igualdad entre ambos factores, potenciados en una sociedad mediática, que contribuyen precisamente a la pérdida actual de su vigencia: por un lado, la extinción de las ideologías del consumismo, del egoísmo, que tratan de suprimir la distancia entre lo que es y lo que no siendo aún, debe ser, y por otra parte el escepticismo, el desencanto por los efectos perversos de la realización de una utopía, como el llamado socialismo real, así como la producción del igualitarismo o relativismo moral y político, del no hay nada mejor, del todo es igual, del todo está permitido y todo vale, que desarma moral y políticamente todo imperativo de impulso propio. La corrupción política y moral convertida en atributo de la naturaleza humana ha contribuido también a dinamitar la confianza en toda alternativa resistente, haciendo suya, de buena o mala fe, el contenido de las críticas conservadora y liberal a la utopía, por el carácter irrealizable o perverso de su resultado.

Para quienes se instalan en estas creencias hoy día, y entre ellos no faltan muchos que han pugnado en el pasado por la realización de la utopía socialista e incluso, en algunos casos, corriendo el riesgo de perder la libertad o la vida, para éstos la utopía ha llegado a su fin. Pero el abandono de la utopía por su pretendida aproximación a la realidad, ha contribuido también en un

pasado cercano a esta pérdida de la utopía por su aproximación a lo real, ha contribuido en el pasado a la sobreestimación de ciertos logros en la reforma de la sociedad presente, al elevar el nivel de vida y las condiciones de existencia de los trabajadores, en los países capitalistas desarrollados, aunque esos logros no se extienden dentro de ellos a los sectores de los inmigrados ni de los marginados, para no hablar ya de las condiciones de extrema miseria de poblaciones enteras de los llamados, hasta hace un poco, países del Tercer Mundo. Pero ciertamente, el fracaso de las revoluciones en Europa, en las décadas de los 20, el ascenso del fascismo al poder, la integración en el sistema capitalista del sujeto histórico –el proletariado–, que para Marx debería ser su enterrador, contribuyeron, como puso de manifiesto el pesimismo de la Escuela de Frankfurt, al debilitamiento de la utopía socialista como alternativa al presente sistema.

Eclipse, no fin, del impulso utópico

La decadencia efectiva de la utopía en nuestro tiempo, que ha desmovilizado las conciencias de quienes debían ser los portadores de ella, ha encontrado su expresión desde hace ya algunas décadas, en el pensamiento filosófico y social. Así, por ejemplo, allá en los años 30, Mannheim registra la pérdida y el gradual descenso de la utopía, determinado por una mayor aproximación de las fuerzas utópicas a la realidad; aunque no admite que la utopía pueda desaparecer totalmente, o sea, que totalmente pueda desaparecer la incongruencia entre lo ideal y lo real. Su desapacirión significaría, dice el propio Mannheim, «la muerte de la sociedad en que se pierde con el abandono de la utopía»; dice textualmente: «El hombre perdería su voluntad de dar forma a la historia y, por tanto, su capacidad de comprenderla». Pero, ciertamente, en Occidente se ha producido desde hace décadas un debilitamiento del impulso utópico, como lo atestigua la renuncia por parte del proletariado a la transformación revolucionaria de la sociedad capitalista; pero aun así, si se afectara con base en este hecho y en la desilusión provocada por el derrumbe del socialismo real, no ya la desaparición de una utopía determinada, sino de toda utopía, habría que preguntarse ¿cuáles serían las condiciones de posibilidad de su fin? Veamos:

Hemos hablado de utopía en dos planos. Como imagen o proyecto de un futuro mejor que se contrapone al presente real, y de la utopía como presencia efectiva de la conciencia de los hombres que inspira determinada práctica. Como proyecto o imagen la utopía ofrece lo que la ciencia como razón de lo que es, no puede dar. Ahora bien, sólo si se presupone que la previsión científica, tan limitada en las ciencias sociales, puede darnos esa imagen del futuro, la utopía al ser desplazada por la ciencia, habría llegado a su fin. Pero ni la ciencia puede asumir la carga imaginativa de la utopía, ni la utopía puede ser, *stricto sensu*, científica. Esto no significa en modo alguno, que la utopía en cuanto necesita del conocimiento para realizarse, pueda prescindir de la ciencia, o su condena por pre o anticientífica, significaría propiamente su fin.

Es innegable que cierto marxismo siguiendo acríticamente a Engels, al transformar el socialismo de utopía en ciencia, pone fin a su contenido utópico que, como hemos subrayado antes, consti-

tuye un aspecto esencial del proyecto marxiano de emancipación. Por lo que toca al plano fáctico, o sea de la presencia efectiva de la utopía en la conciencia de los hombres, puede darse, como hemos reconocido que se ha dado y se da actualmente, cierto eclipse del impulso utópico. Pero la utopía no puede tener fin mientras la realidad presente engendre inconformidad, crítica y, a su vez, engendre la aspiración a otra vida mejor. Por otra parte la utopía sólo llegaría a su fin si se pudiera coronar totalmente la distancia o alcanzar la congruencia entre lo ideal y lo real, o también si el presente absorbiera el futuro, o si lo real no dejara margen a lo posible; pero esto significaría, asimismo, el fin de la historia, que se volvería una cansina e irrebasable repetición, la del capitalismo liberal, según el no tan avisado ideólogo del Pentágono, Francis Fukuyama.

Ahora bien, porque la distancia entre lo ideal y lo real, aunque se aproximen, no puede formarse; porque lo posible no puede reducirse a lo real y menos aún, a un único y mejor posible y, finalmente, porque la historia y la sociedad no pueden tener fin mientras no acaben con ella –posibilidad que esperamos nunca se realice, un holocausto nuclear o una catástrofe ecológica–, repito, hay y habrá utopía. Y la utopía no puede desaparecer, sobre todo por más eclipses que conozca en un mundo como el actual, en el que dos tercios de la humanidad viven en condiciones de miseria y explotación, que les impiden aceptar la realidad como es y, sobre todo, como el mejor de los mundos posibles.

Pues bien: es imposible reducir la utopía a la ciencia, el futuro al presente, y lo posible a lo real; y si, por otra parte, lo existente no puede dejar de impulsar la insatisfacción, la crítica y el sueño de una vida mejor, es decir, si el fin de la utopía se vuelve imposible, un mundo sin utopía sería como una utopía más, aunque sólo en el sentido negativo, de lo irrealizable. Un mundo sin utopías, es decir, un mundo sin metas, sin ideales, sería un mundo sin historia, congelado en el presente, como también lo sería un mundo cuyos ideales y metas estuvieran previstos o garantizados por leyes de la historia que, supuestamente, tocarían la ciencia social, eliminando de toda historia la incertidumbre propia y sus consecuencias de lo característico en la relación con ella de toda utopía.

Ahora bien, como el fin de la utopía sólo puede darse en una relación ilusoria con lo real, ese fin no sólo es, en definitiva, una utopía abstracta que, como las dis-utopías o utopías negativas, inspiran el temor al cambio, al futuro, sino una dieología que por esa vía justifica el presente, descalifica al cambio y cierra el paso a todo impulso utópico por una vida mejor. Frente a esta ideología-utopía del fin de la utopía, esta última como imagen de un futuro deseable, posible y realizable, cumple hoy la función positiva de elevar la conciencia de que la historia no está escrita de una vez para siempre, y de que el hombre en la medida en que la comprende y actúa en condiciones determinadas y de acuerdo con los fines que el hombre mismo se traza, puede el hombre intentar cambiarla en dirección a una vida futura más noble, más digna y más justa, o sea, una mundo mejor. ©

* Conferencia pronunciada en la ceremonia inaugural del VIII Congreso Nacional de Filosofía, organizado conjuntamente por la Asociación Filosófica de México, A.C. y el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el 7 de Noviembre de 1995, publicada en ESPACIOS N°23, Aguascalientes, 1997.



RESEÑAS DE LO PUBLICADO

LA LINTERNA MÁGICA

Concha Fernández Martorell

A través de un análisis riguroso y sugerente, Eduardo Subirats aborda en este libro la continuidad conceptual entre los programas «contradictorios y ambiguos» de las vanguardias históricas y la cultura mediática y electrónica del postmodernismo actual.

La primera ambigüedad se produce en el proyecto intrínseco de las vanguardias, «crítico y revolucionario», respecto a la decadencia burguesa que pretendía poner en crisis, al mismo tiempo que legitimador del «nuevo sistema globalizador de dominación». La crítica a los sistemas tradicionales de representación artística implicaba una «protesta antiestética contra una realidad herida, fragmentada y destruida», puesta en crisis de un mundo caduco, de una «civilización enferma», pero acabó también por sacrificar la experiencia estética y la memoria histórica con la construcción artifi-

cial de un mundo ordenado y racional, una «segunda realidad» en estrecha relación con la propaganda política y la producción industrial y técnica, tal y como aparece en los manifiestos vanguardistas: «el funcionalismo de Loos, la estética cartesiana de Le Corbusier, el misticismo racionalista de Mondrian o las profecías tecnocráticas de Marinetti o El Lissitzky».

La crisis de la representación, la destrucción del objeto y la emergencia de formas nuevas de percepción, fenómenos estrechamente vinculados con la función productiva de la obra artística en las vanguardias, hallan su manifestación efectiva en el «espectáculo moderno»: segunda naturaleza producida industrialmente que diseña las nuevas condiciones de la existencia ajustadas al desarrollo tecnológico y las estrategias del consumo.

Salvo excepciones como Picasso, Gris, Matisse o Klee —señala Subirats—, que buscaron en el

lenguaje de la abstracción una forma de expresión poética y espiritual, los conceptos creados por el cubismo, el dadaísmo, el constructivismo o el surrealismo han hallado el «cumplimiento civilizatorio» de su estética en la cultura tecnoindustrial. Los encontramos en nuestro urbanismo, son el fundamento de la publicidad y recorren los sistemas de comunicación mediática: movilización de las masas, sustitución de la experiencia reflexiva por «automatismo transubjetivo», abstracción de la realidad y estimulación alucinógena, «efecto banalizador de la cultura espectacular». Nuevo «nihilismo electrónico» que define a la cultura tardomoderna a través de la destrucción de la experiencia, la eliminación de la memoria histórica y la imposibilidad de conferir un sentido al mundo entorno.

La publicidad genera una nueva forma de relación del hombre con el medio a través de la racionalidad económica y tecnológica. Es la «instancia ideológica en la era del fin de las ideologías». La producción mediática opera la «desintegración» de formas de vida históricas, la «aniquilación del sentido», la «destrucción semántica y cultural de valores estéticos», y este proceso de liquidación no supone su superación, como algunos teóricos de la postmodernidad han pretendido, sino la implantación efectiva de los nuevos sistemas de dominación. «Masa creada por estos medios electrónicos, mantenida por ellos, y entretenida, esti-

mulada y organizada bajo las redes de la comunidad electrónica.»

El poder de los medios de comunicación no reside ya en su capacidad para manipular —lo que supondría la existencia de un sujeto consciente y responsable que está detrás—, sino en la producción de una «segunda realidad» —como en las vanguardias— «tan natural como el aire que se respira», cuya eficacia queda probada cuando «la conciencia cognitiva o la participación comunitaria autónoma han dejado de existir», «o son opciones que se han hecho ficcionales y el propio medio puede sustituir discrecionalmente».

Una crítica lúcida y necesaria, fruto de un esfuerzo intelectual —tan escaso en nuestro tiempo— por explicar el mundo contemporáneo, el sistema de dominación que vivimos con la mayor naturalidad hasta el extremo de haber anestesiado toda crítica. En este esfuerzo por hacer inteligible el presente, por desentrañar los elementos modernos de sujeción, desintegración individual y desmembramiento social, se encuentra también la luz de una propuesta: «defender la autonomía de la experiencia cognitiva, su función educadora y su articulación artística».

■ EDUARDO SUBIRATS, *La linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Ediciones Siruela, Madrid. ■

CARNE, CUERPO, TERRITORIO

Notas para el uso proyectual de la estética de Deleuze-Guattari

Roberto Fernández

Propongamos 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*¹.

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 preceptos y afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo». Esta levedad autosuficiente, presente por caso 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 sensaciones» 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 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 un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación». Para esa extracción o arrancado 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, no con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente.»

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

87

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 conmemora». 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, sino la forma de la vigencia de las sensaciones que se dejan percibir 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, hace 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, siguiendo a 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 artisticidad 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 presente una sollicitación exigente y homogénea— la artisticidad escapa a la diferencialidad de los géneros, los sexos, los orde-

nes y los reinos, y en cambio, los ambientes templados presentan la condición antropocultural 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 vida². En esa condición de menor o mayor homogeneidad del ambiente cultural, de todas formas, 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 –dice Deleuze-Guattari– compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces del lenguaje». Aparece aquí el tema del lenguaje y es el lenguaje 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 momento 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, por el lenguaje, al acontecimiento, no significa estipularle 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 «universo Debussy».

Una materialidad omnipresente de la obra, viene dada, según Deleuze-Guattari, en 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 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 —deducen Deleuze y Guattari del ejemplo consignado— es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos, la casa y el universo, lo *heimlich* y lo *unheimlich*, 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, 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» proponen nuestros autores, por 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 así, un espacio abstracto, vectorial y abierto, que puede infinitamente estructurarse (constituirse en marco de la vida) o desestructurarse (instituir desmarcajes).

P. Bonitzer³ define el cine como desmarcaje, un arte capaz de producir afectos nuevos a partir de un proceso elaborativo de aquel espacio vecto-

rial por el cual lo reconduce a un desmarcaje de planos sueltos, triturados, fragmentados.

B. Cache⁴ se 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 contrapuntística en la polifonía o una arquitectónica en la sinfonía, así se trate de un composición técnica en la manipulación específica de los materiales a una composición estética si opera con las sensaciones.

Aunque sensación y material se compenetran en un único proceso de composición, por el cual, la sensación se realiza en el material y los materiales penetran en la sensación.

H. Damisch⁵ 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 son trabajadas 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.

■ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. ■

NOTAS

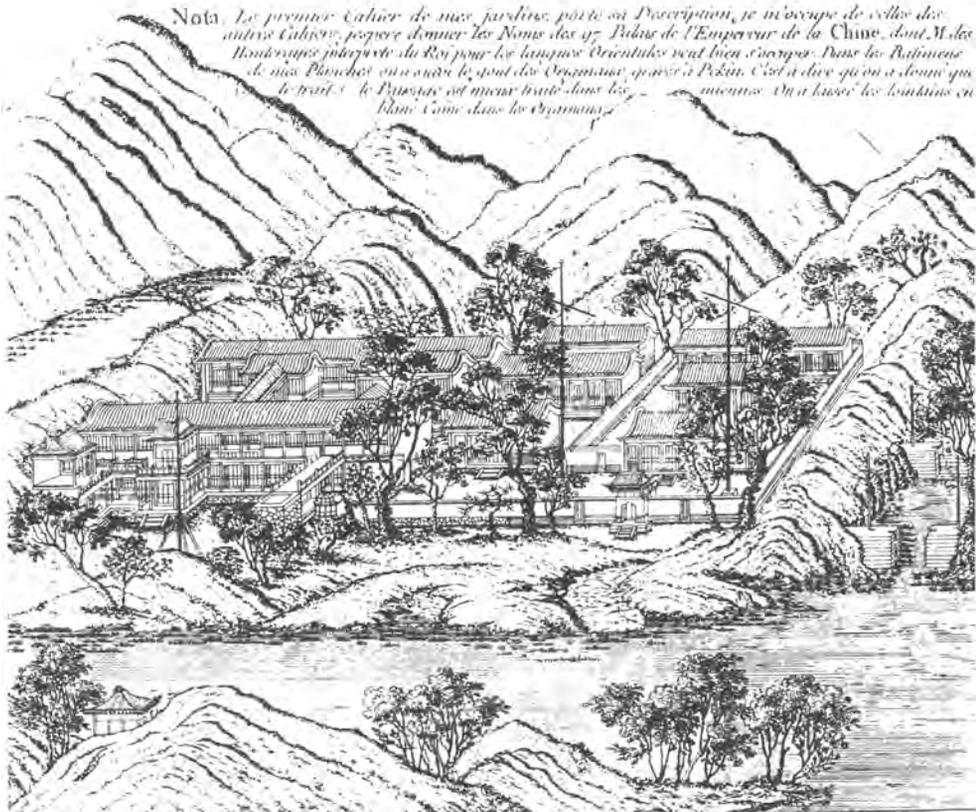
¹ G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, E. Anagrama, Barcelona, 1993, especialmente el capítulo 7, «Percepto, afecto y concepto».

² R. Kusch, *Geocultura del hombre americano*, E. F. García Cambeiro, B. 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, sff.

³ P. Bonitzer, *Le champ aveuglé*, E. Gallimard, Paris, 1981.

⁴ B. Cache, *L'ameublement du territoire*, E. Seuil, Paris, 1994.

⁵ H. Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, E. Costa & Nolan, Genova, 1991.



LA ARQUITECTURA DE MIGUEL ANGEL

José Luis Sanz Botey

92

La obra arquitectónica de Miguel Ángel (1475-1564) tiene el enorme atractivo de superar la tradición renacentista, elaborada en torno a las proporciones clásicas, e introducir nuevos valores plásticos y recursos expresivos. La referencia a los cánones abstractos y las relaciones matemáticas y geométricas, propias del Renacimiento, son traspasadas por un sentimiento vital. Las proporciones matemáticas elaboradas en torno al cuerpo humano, propias del organismo arquitectónico renacentista, dejan de realizarse en términos de abstracción numérica para formar parte de una expresión vital y dinámica en la obra de Miguel Ángel. El estudio de Akerman, *La arquitectura de Miguel Ángel*, tiene la gran cualidad de una estructura simple y clara y un método riguroso: «las generalizaciones sobre el estilo han de surgir del estudio de las propias obras de arte en lugar de servirles de guía».

La obra consta de dos partes claramente diferenciadas. La primera está dedicada al estudio pormenorizado de las principales obras de arquitectura de Miguel Ángel y en la segunda, en forma de catálogo, «se reconstruye para cada edificio su historia y la génesis del proyecto, mediante el análisis de documentos, cartas, dibujos y otras fuentes».

Se trata, en definitiva, de una obra útil y elaborada con rigor que permite tanto una lectura amena como la consulta especializada. Una edición cuidada y económica tiene la virtud de hacer accesible una obra imprescindible para todo el que se interese por la historia del arte, la arquitectura y la cultura.

■ JAMES S.A. AKERMAN, *La arquitectura de Miguel Ángel*, Celeste Ediciones. Madrid 1997 ■



RELATOS DE LO YA VISTO

MARIPOSA EN CENIZAS DESATADA

El espacio del museo en la ciudad contemporánea

Antonio Fernández-Alba

A propósito de la inauguración del bilbaíno museo Guggenheim se reflexiona sobre la naturaleza propia de la ciudad convertida en un inmenso museo de imágenes sin significado, de artefactos publicitarios destinados a la percepción efímera.

93

La época pedía una imagen
de su mueca acelerada
propia para la moderna escena,
no, en modo alguno, gracia ática;

no, seguro, oscuros ensueños
de la interior mirada;
¡mejor los engaños, que
los clásicos en paráfrasis!

La «época pedía» un modelo en yeso,
que no causara retraso,
prosa agitada, no alabastro
o la «escultura» rimada.

Ezra Pound
de Hugh Selwyn Mauberly
Life and Contacts (1920)

Los espacios en la ciudad de la información se hacen patentes a nuestros ojos como un conjunto creciente de signos, de artefactos efímeros, de historias fugaces y precipitadas memorias. Las imágenes que podemos contemplar en este conjunto de artefactos metropolitanos vienen referidas a los muros publicitarios, a los contenedores industriales, a las playas de aparcamientos, a los lugares y objetos que dibujan los perfiles y contenidos de nuestra conciencia mediática, a las colinas de desechos, las anónimas esculturas de los productos de reciclaje. Un *museo biológico* aparece ante nuestra mirada, estratificado en áreas de diferentes servicios; supermercados, aeropuertos, *fast-food*, terminales metropolitanas, macrocontenedores del consumo; todos estos no-lugares quedan acotados por fronteras de membranas osmóticas que proporcionan y seleccionan información y energía. Son los espacios del *museo sin huella* de la nueva metrópoli.

En estos recintos del tránsito todo es consumido por la mirada del instante, el tiempo apenas no deja huella y la pátina de los días que consagraba los espacios de la historia hace tiempo fue eliminada por el brillo instantáneo del tablero electrónico. La historia se consume en el acontecer del instante, como si todo suceder se inmolara en su presente, tan aceleradas huellas nos hacen vivir y contemplar el espacio de la metrópoli como un pensar con imágenes, por eso en la metrópoli de hoy, nuestras miradas deambulan por las autopistas del Edén telemático, percepción y memoria se encuentran invadidas por este *collage* de inmateriales que igualan toda referencia y donde ninguna escena o figura logra ser protagonista del cuadro. Los ámbitos del museo gráficos en la ciudad de la información vienen cualificados por el *efecto pantalla* encargado de difuminar los límites de nuestra realidad sensible, entre ensueño (frucción estética) y descarnada realidad.

94

En la calle metropolitana el nómada telemático sólo percibirá los iconos de la realidad virtual; la imagen y su carga depredadora, esa imagen introducida en las nuevas estructuras que formalizan los artefactos del nuevo territorio artificial, imágenes extra-vagantes que aparecen como revelaciones en los nuevos enlaces e itinerarios de las autopistas de circulación, de los anuncios postventa de la moda muerta, los ideogramas de innovación pre-temporada, recintos, lugares, llamadas visuales donde el espacio físico y cultural de las cosas disminuye y a veces desaparece. Son los espacios del *museo dinámico de la metrópoli* marcados por la percepción lineal de la carga informativa de su publicidad. El pensamiento en imágenes se manifiesta en esta polisemia pictórica que coloniza la ciudad y la transforma en un inmenso, dilatado museo de objetos que hacen patente el silencio de la palabra y los poderes que detenta la imagen.

Museo sin huella que forma parte de nuestro itinerario diario, museo dinámico en la metrópoli desmaterializada, donde la obra de ingeniería o la arquitectura del edificio pierden su significado para transformarse en un soporte neutro de etiquetas comerciales, museo de vacíos empaquetados. La metrópoli en fin, como *museo biológico*, *museo sin huella* de fragmentos, vestigios, y recipiente abierto de tesoros primitivos o escaparate transparente de nuevos significados. *Museo dinámico*, surgido de las ruinas de una prematura posmodernidad que no alcanza a diseñar sus

espacios habitables frente a las poderosas imágenes de estas estéticas que describen y construyen sin escrúpulos la cruel realidad metropolitana, respuestas en fin de los espacios blandos de un aura utilitaria.

El vacío empaquetado que podemos contemplar en los escenográficos museos de las últimas décadas, cajas blancas de rampas y laberintos hacia la nada, de un Meier, Herzog, los hipogeos rosas de Hollein, o las costosas reconstrucciones de la arqueología industrial de Gehry, toda una secuencia de aldeanos almacenes donde inmortalizar la levedad del ser informático e incinerar la pesada imagen de la metafísica industrial.

El espacio del museo en la ciudad contemporánea parece situarse en los planos de otras coordenadas, museo abierto, heteroclitico, espacio fragmentario, ingrátido, recintos de vacío lúdico, imágenes de metáforas ambiguas, superficial y efímera. Una inmensa caja negra flotando en los diluvios cotidianos de lluvia ácida que riega la ciudad.

El espacio del museo como escenario estético

El espacio del museo y la arquitectura que formaliza se inscriben hoy en el equívoco que rodea al proyecto último del arquitecto, en el sentido de entender éste como un hecho o conjunto de formas, proporciones e imágenes cuya belleza es válida en sí misma; una suerte de objetualismo depurado en el entorno urbano, a veces literario, en ocasiones mimético con las formas eruditas de la historia, estilizado en otras con los aforismos tecnológicos, por lo general rayando en una espacialidad inocua, premonición de un evidente cambio de época.

A pesar de estas neutrales características espaciales, la arquitectura del museo como escenario estético pretende refrendar la imagen de su construcción física con un sentido de apariencia jerárquica, de dominio sobre la escena urbana, rasgo por otra parte, que sintoniza con la ideología de la forma clasicista y su provocador efecto monumental, también de los presupuestos ideológicos de la autonomía de la arquitectura, como objeto singular en la construcción de la ciudad. Los elementos compositivos que acompañan a estas arquitecturas, sus símbolos y estilemas, adquieren el valor de auténticos códigos compositivos y estéticos, al mismo tiempo que sirven de soporte espacial donde mostrar la secuencia de experimentos del proceder artístico que produce nuestra época, aunque en muchas ocasiones resulte difícil mostrar en estos espacios las relaciones entre forma y contenido, entre objeto y entorno, intencionalidad artística y comunicación perceptiva.

Los museos vienen a ser en nuestro tiempo como «panteones de la mirada» donde hacer privativa la contemplación estética; espacios dispuestos a sublimar el desaliento del «nómada telemático»; memoriales donde perpetuar sus recuerdos y colgar sus amuletos; lugares, en fin, donde el objeto-símbolo se transforma en *fetiché*. El museo, fragmento icónico en la ciudad

actual, máquina de información en las relaciones sociales, representa también una categoría subliminal sobre el supuesto goce estético en los reductos del inconsciente colectivo.

El artista moderno trabaja con el fragmento frente a la globalidad de la obra de arte. El arquitecto, a la zaga del discurrir artístico, reconstruye los espacios del «viejo-nuevo» museo con las reliquias aún empolvadas, después de que Babel como territorio de espacios indefinidos ha sido derribada. Empeñado, como está el arquitecto, en hacer evidente lo imaginario como real, se ampara en el poder de representación de la forma, y desde este cobijo edifica el museo con el lenguaje ecléctico en el que sobreviven las últimas arquitecturas. Los espacios del museo en la ciudad de hoy no es el único lugar donde construir los recintos propicios para albergar el carácter experimental y ambiguo de la expresión artística contemporánea. Pero, ¿dónde crear el espacio auténtico de estos lugares para el deambular de las musas, si la niebla sigue invadiendo el valle, si la propia ciudad es ya un elocuente museo de acontecimientos? A los contenedores del arte de nuestro tiempo también les resulta difícil poder ofrecer un lugar adecuado para albergar la aspiración a la verdad que la belleza en cualquier época reclama.

96

La caja de Pandora opaca o transparente con la que el proyecto último del arquitecto invade los espacios de la ciudad, no deja de ser una revisión más o menos arqueológica en las nuevas infraestructuras culturales. Por eso, el arquitecto suele recurrir con inusitada frustración a la metáfora formal, o a depositar en sus obras, junto al ramo de mirto, unas flores azules en estos paneones de la mirada oblicua.

La estética decadente ha sido siempre una virtud cardinal para los epígonos y el refugio en la tradición de lo moderno consuelo para el político en las democracias formales. Ya W. Benjamin nos anunciaba con carácter anticipatorio que «la tradición adquiere el carácter de una fantasmagoría con la que la prehistoria, bajo los más modernos atavíos, sale a la palestra» y esta huida hacia la prehistoria subyace bajo este fetiche de simulacro tecnológico construido junto a la ría del Nervión.

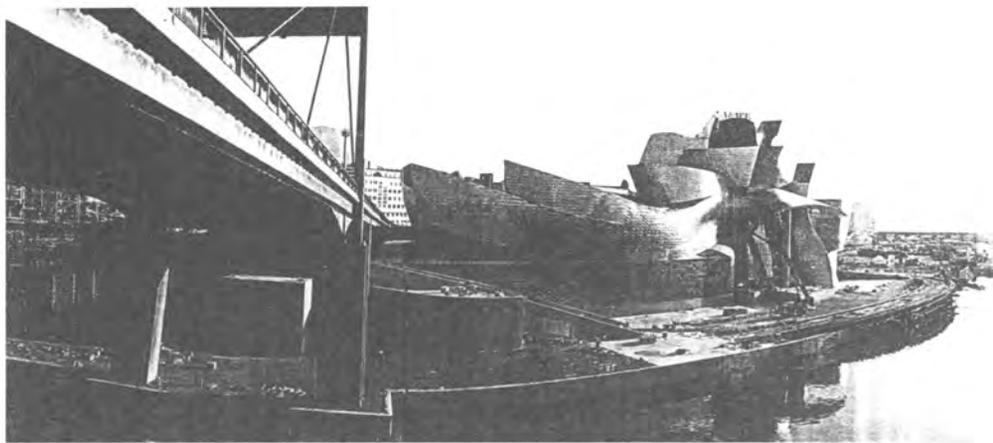
La sucursal del Guggenheim neoyorquino en la ciudad de Bilbao, es fruto de la intuición del colonialismo cultural norteamericano descubierto hace ya algún tiempo, al entender que el arte es un producto de cotización mercantil.

Su espacialidad y localización en ese desierto de arqueología industrial, a lo que se reducen hoy los márgenes de la Ría, acaricia cierta pericia financiera para la transformación del suelo y el subsuelo en futuros espacios de ocupación mediática, por eso su coste económico, desmesurado en una razonable política cultural, está en función del efecto publicitario, de los valores simbólico-patrióticos que se le asigna y de las plusvalías del suelo a recuperar, de manera que la operación de imagen, al final será rentable y también su publicidad depredadora.

Por lo que se refiere a su heterogéneo y confuso diseño arquitectónico, aspira a un vago expresionismo del «efecto pantalla», un claro exponente de la crisis de imaginación y sensibilidad del último proyecto que los arquitectos pueden ofrecer en la construcción de la ciudad.

La propuesta de F. Gehry para Bilbao responde a esas imágenes devotas que fabrica la iconografía arquitectónica postmoderna (en versión deconstructivista). Sus elementos formales, los materiales utilizados y los espacios expositivos son meros soportes disfuncionales y descontextualizados del nuevo museo contemporáneo. Su valor reside en que se prestan a una contemplación momentánea de imágenes extravagantes al final de la autopista, muy idónea para la mirada política y las peregrinaciones del ser telemático, sin mayor emoción que la de un costoso decorado para una ilustración visual pasajera.

Efímera arquitectura construida para ser crisálida de un día, y pronto como en la estrofa de Góngora, mariposa en cenizas desatada.



Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1997.

LA SUBLIMACIÓN DE LA ARQUITECTURA

Comentarios a la Cuarta Bienal de Arquitectura Española

Roberto Goycoolea

A propósito de la IV Bienal de Arquitectura Española cuyas actividades de invierno se celebraron en los ámbitos de la Universidad de Alcalá y en Madrid.

98

Las bienales de arquitectura tienen en Europa y América una larga tradición que las justifica y avala su continuidad. Objetivo común es valorar, seleccionar y someter a juicio público las obras de arquitectura que por su calidad pueden considerarse lo más significativo de la producción arquitectónica de un país en un período determinado (Carlos Ferrater, Enlaces Bienal, 1997). Centradas en un comienzo en la exposición pública de las edificaciones seleccionadas por un jurado nombrado para la ocasión, con el tiempo las bienales se han complementado con diversas actividades académicas y foros de discusión y difusión de la arquitectura que enriquecen el propósito inicial. Convirtiéndose así en estupendos referentes para tomar el pulso y conocer lo que se está realizando en arquitectura de un país e intuir su posible evolución.

En este horizonte se inscribe la Bienal de Arquitectura Española, que con su cuarta edi-

ción entra en una etapa de madurez y consolidación que permite a los organizadores de la muestra afrontar el futuro con optimismo (Ministerio de Fomento, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Universidad de Alcalá). En su estructura, la Bienal, comprende además de su exposición en varias ciudades del país, la realización de cursos, talleres, conferencias y mesas de discusión en torno a la muestra en cada sede; destacando aquí la activa participación de las Universidades y de los Colegios de Arquitectos locales. En una valoración general de la muestra se observa, concordando con lo señalado en diversos foros y medios de comunicación, que, al menos en lo que se refiere a las obras exhibidas, la arquitectura española ha vivido un excelente y prometedor bienio; observable tanto en los proyectos de los profesionales reconocidos como en las realizaciones de las nuevas generaciones.

Pese a lo anterior, el objetivo de estas notas no es describir la IV Bienal y sus actividades paralelas, sino compartir algunas inquietudes que tuve al visitar la exposición de los proyectos seleccionados, que al comentarlas con Angélica Trachana me sugirió escribirlas.

Neoplatonismo arquitectónico

La posibilidad de distinguir lo verdadero de lo falso y de llegar a la certeza debido al carácter engañoso del testimonio de los sentidos, fue negada a comienzos del siglo III por los escépticos mediante ingeniosos ejemplos: una vara dentro del agua parece quebrada y fuera recta, el cuello de las palomas varía de color según la posición del sol, etc. (Sexto Empírico, *Adversus mathematicos*). Siglos de reflexiones sobre el tema llevaron a los filósofos a concluir que nuestra visión del mundo no sólo está condicionada por el carácter inestable de la percepción sensorial, sino también por la experiencia y la reflexión que cada sujeto realiza sobre las sensaciones (John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1690). La percepción de un fenómeno cualquiera, la arquitectura por ejemplo, no es igual para todos, no es universal, sino una idea personal que depende de la experiencia y la capacidad perceptiva y reflexiva particular del observador.

Al visitar la exposición de la Cuarta Bienal de Arquitectura Española no podía desligarme de estas ideas, debido a una experiencia inmediatamente anterior que condicionaba mi percepción de la muestra. Días antes había recorrido parte de la interminable periferia de Ciudad de México, con millones de «viviendas» autoconstruidas que invaden, cual metástasis para

la que no existe quimioterapia, los escarpados cerros que rodeaban la antigua Tenochtitlán; construcciones precarias, anodinas, grises, como los de bloques de cemento de que están hechas, sin instalaciones ni servicios mínimos, superpobladas. Pasar de esta realidad desesperanzada —¿inhumana?— y ajena a cualquier intención estética, a recorrer la exposición de la Bienal en el hermoso edificio del antiguo Colegio de Trinitarios de la Universidad de Alcalá, fue una experiencia extraña e impactante. Fue entrar en otro mundo, en un universo arquitectónico que sólo atino a considerar «neoplatónico».

Neoplatónico, porque al recorrer la refinada exposición de la Bienal no dejaba de llamarme la atención la tranquilidad y perfección geométrica y constructiva que manifestaban las obras seleccionadas. Veía estas arquitecturas como propuestas ideales, totalmente ajenas al mundo de la supervivencia y la precariedad social y arquitectónica que acabo de visitar en México, pero ajenas también a las actuales propuestas del postmodernismo, el deconstructivismo y demás ismos y alardes formales de la arquitectura del espectáculo promocionada por las revistas internacionales de papel satinado, incluyendo las españolas.

La primera impresión, se puede entender como consecuencia del aumento del nivel de vida de la sociedad española en las últimas décadas; a juzgar por la exposición, España no parece requerir unidades de viviendas de absorción como aún ocurre en Latinoamérica, donde es común que las bienales seleccionen conjuntos de autoconstrucción, sino dignos edificios de viviendas colectivas.

La segunda impresión es más difícil de comprender. La falta de representación de algunas de las últimas corrientes arquitectónicas en la Bienal resulta especialmente sorprendente al constatar el éxito que simultáneamente tenía el mismo Museo Guggenheim de Bilbao, probablemente la obra más comentada y conocida en el mundo de todas las realizadas en el país, en las últimas décadas. Frente a la espectacularidad formal del museo bilbaíno, en las obras expuestas en la Bienal se apreciaba un retorno meditado a una labor disciplinar menos espectacular, más callada e interiorizada en el proyecto, en el sentido clásico del término; y manifiesta en una esmerada preocupación por el desarrollo del proyecto, la composición y la construcción. Recuerdo que hace unos años Ramón López de Lucio (Ciudad y urbanismo a finales del siglo xx, 1993) comentaba que ante la creciente incertidumbre que viven las ciudades y la arquitectura —así como los individuos—, cada vez menos dueñas de controlar su futuro, se comenzaba a apreciar en la arquitectura española «un explicable retorno hacia los seguros cauces de la estricta disciplina arquitectónica y proyectual, que nada quiere saber de contaminaciones «económicas», «sociologistas» o «políticas» y que reivindica la pureza del diseño».

La cuidada exposición, la perfección de las fotografías y la esquematicidad de los planos y las memorias, contribuían a aumentar la sensación de pureza, de idealidad neoplatónica, que percibía en el conjunto de obras seleccionadas. Pese a la claridad con que se me presenta esta idea, dudo aún si se trata de una apreciación

personal, de una tendencia estética generalizada, o de un acto consciente para potenciar un modo específico de entender la arquitectura por parte de quienes seleccionaron las obras.

La sublimación de la arquitectura

Reflejando un sentir común, comentaba acertadamente Bruno Zevi (*Saber ver la arquitectura, 1951*) que una comprensión cabal de un edificio requiere visitarlo, recorrerlo, vivirlo. Esto es lo ideal; pero por justificados motivos temporales y económicos es prácticamente imposible cumplirlo siempre. Como ocurre en el conocimiento general de la arquitectura, lo que el jurado y el público ven y juzgan en la Bienal no son las obras en sí, sino una descripción de ellas realizada por diversos medios de representación, que en el caso que comentamos eran fotografías, planos y descripciones escritas.

La fotografía es la gran protagonista de la presentación de las obras, al punto de transformarse en «el medio» privilegiado para conocerlas y, en su caso, juzgarlas. En cuanto medio de representación es posible observar a través de las instantáneas de las obras que envían los autores y seleccionan los jurados, la manera en que éstos entienden la arquitectura. Sintomáticamente, a la comentada perfección compositiva de las obras seleccionadas corresponde una visión fotográfica similar. En casi todos los casos aparece fotografiada una arquitectura prístina, inmaculada; cuyas tomas están realizadas probablemente en el momento único momento en que los edificios están vacíos y perfectos: cuando, terminada la construcción, aún no la habitan. Contados son los espacios en que se ven muebles, cuadros, libros y

demás objetos cotidianos. Tampoco se ven muchas personas, y cuando aparecen son ajenas a la cotidianeidad del edificio; da la impresión que están puestas para mejorar el encuadre o dar escala a la estampa. Arquitectura con mayúsculas; pura, sin usuarios –al contrario que la arquitectura con minúsculas, popular; usualmente retratada con muebles y habitantes–. La arquitectura reflejada en las fotografías de la Bienal es sublime, cual exaltaciones románticas de la estética decimonónica. Incluso se podría hablar de una arquitectura redentora: las edificaciones emanan, con su serena perfección geométrica, como objetos redentores del entorno degradado. Es de esperar que este modo de fotografiar el espacio no signifique que en el fondo se busca una arquitectura ideal. Arquitectura sin usuarios donde la fotografía, con su carga de singularización, se revela como sustituto intangible de una realidad de por sí dinámica y compleja.

Los planos que acompañan a las fotografías son concebidos de la misma forma. La mayoría, quizás porque se hicieron pensado en su posterior reducción, pero quizás también por una manera determinada de entender la arquitectura, son hermosos dibujos que resaltan la estructura compositiva, geométrica, de los edificios. Son abstracciones en las que es difícil, sino imposible, determinar las partes y funciones del edificio, su escala, su ubicación en el contexto urbano y geográfico, incluyendo la orientación.

Las memorias incluían, por un lado, una breve ficha técnica indicando la ubicación del proyecto, año de construcción, metros cuadrados edificados y costo de la obra, y tiene el mérito de

mencionar, además del arquitecto, a los colaboradores y constructores del proyecto, a menudo ignorados ante el protagonismo del o de los jefes de equipo. Por otro lado, cada autor proporciona una breve descripción escrita de su proyecto; en consecuencia, los enfoques son diversos y las aportaciones al conocimiento de la obra varían sustancialmente; hay desde descripciones centradas en los aspectos técnicos de los edificios, definiendo incluso tipos de pavimentos, a hermosas aproximaciones poéticas.

Por lo que son –o pretenden ser– las bienales de arquitectura, se echa en falta en la explicación de las obras las razones por la que fueron seleccionadas. Quizás, ante la bondad de los proyectos, los organizadores no consideraron necesario esclarecer sus virtudes; asumiendo así que la arquitectura posee unos valores absolutos generales y comunes a todo el mundo que no requieren explicarse. Por lo comentado en el primer apartado, resulta difícil –¿imposible?– asumir esta postura teórica; llevándonos a reflexionar sobre cómo se juzga o cómo es posible juzgar la arquitectura. Una preocupación cuyo alcance trasciende a la muestra comentada.

«La rifa del tigre»

Con gran ironía y mucha razón, un refrán mexicano advierte a quien lo nombran para una labor importante pero complicada: «te ha tocado la rifa del tigre». Ser nombrado jurado de una bienal es un reconocimiento, pero a la vez un tigre que controlar. Es hoy una tarea prácticamente imposible en nuestra disciplina realizar un juicio –selección– de alguna obra con un criterio que satisfaga a todo el mundo y sin que nadie se sienta perjudicado. Las pos-

turas son a menudo irreconciliables y en el caso de las bienales esto puede llevar a transformar objetivos –por ejemplo, ante las polémicas surgidas por los fallos del jurado en la Bienal de Arquitectura de Chile se optó por cambiar el «Concurso» de Estudiantes de Arquitectura por una mera «Muestra» que no implicaba selección alguna–.

102 Dificilmente puede ser de otro modo. Si se asume que la percepción de todo fenómeno es en definitiva personal –es decir, que la arquitectura no es susceptible de juicios absolutos, por más que pueda ser objetivable en algunos de sus parámetros–, surgen una serie de preguntas conceptuales importantes a quien se enfrenta a la labor de juzgar –preguntas para nada banales, si se considera que no pocos juicios arquitectónicos pueden suponer encargos millonarios y prestigiosos–: ¿En qué criterios puede –debe– sustentarse el juicio arquitectónico? ¿Qué pautas son pertinentes para premiar una obra en un mundo cada vez más complejo, subjetivo, incrédulo, al punto que es muy difícil aceptar la validez de un juicio sencillamente porque sabemos que nuestra visión sería distinta? ¿Significa esta imposibilidad de emitir un juicio general, preguntan Vattimo y Rovatti (*El pensamiento débil*, 1983), «que debemos renunciar a la verdad o aún resulta posible echar mano de «...nuevas razones...», menos pretenciosas, pero capaces de taponar la vía de agua que acaba de abrirse y de impedir que la teoría pierda todo su poder?». Ante estas preguntas –en definitiva, ante la imposibilidad de una certeza objetiva en el juicio arquitectónico–, la epistemología actual señala como –¿única?– alternativa concordar los criterios y

métodos utilizables para analizar un fenómeno determinado. Se trata de conocer y reconocer los puntos de partida y los parámetros de observación de cualquier juicio, con el fin de poder al menos contrastar las aseveraciones que se realizan. A la certeza del pensamiento tradicional, se opone hoy la explicación, el «mostrar» antes que del «demostrar».

Por esto hubiese sido deseable que en la exposición o el catálogo de la Bienal explicase el jurado cómo realizó la clasificación. Probablemente es una carencia que se puede subsanar con facilidad. La reconocida trayectoria profesional de los miembros del jurado la IV Bienal de Arquitectura Española, es garante de una selección meditada y no arbitraria de las obras. Pero al no conocer los criterios de análisis utilizados, las dudas están ahí: ¿Son las obras expuestas representativas de las presentadas a concurso? ¿Implican una «media» o corresponden a una tendencia incipiente que por alguna razón el jurado estima oportuno consolidar y apoyar? ¿Se las puede considerar representativas o son obras excepcionales? ¿Cuáles fueron las previsibles discrepancias en las deliberaciones del jurado? ¿Qué obras fueron unánimemente celebradas? Conocer estas respuestas abriría la posibilidad de realizar un debate crítico y profundo, tanto sobre los criterios de análisis como sobre su aplicación en la propia selección. La exposición de las obras dejaría de ser sólo la presentación de las más hermosas construcciones del bienio –en opinión del jurado–, para convertirse en un medio de educación, reflexión y difusión de la arquitectura del momento.

Otro asunto que llama la atención en la expo-

sición, es que no exista ningún proyecto realizado en España por arquitectos extranjeros. Considerando el significativo número de edificios de excelente calidad realizados por estos profesionales en el país —algunas merecedoras de importantes premios y repetidamente publicadas y referentes obligados del panorama arquitectónico español de las últimas décadas—, no parece ser éste el motivo de su ausencia en la Bienal. Nuevamente, ante la falta de información, debemos suponer que existen razones de peso para esta exclusión, y que no se trata de una concepción chovinista y limitada de qué es (debe ser) lo español y, en consecuencia, la arquitectura española.

Dentro de este último punto, un tema para la reflexión. Dado que tampoco se han considerado en la selección de la Bienal obras de arquitectos españoles realizadas en el extranjero, es curioso observar que si se extendiera este criterio excluyente a todas las bienales de arquitectura, podría llegar a suceder que un número significativo de obras de gran calidad realizadas por prestigiosos profesionales fuera de su país de origen no estarían representadas en ninguna de ellas.

La participación de los legos

Debido a que uno de los objetivos declarados de esta IV Bienal era «someter al juicio público» la producción arquitectónica española del último bienio (Carlos Ferrater, Enlaces Bienal, 1997), cabría reflexionar sobre la repercusión pública de la muestra. No tengo estadística alguna sobre qué tanto se ha cumplido el objetivo señalado en el total de la Bienal —que por otra parte aún no termina su recorrido por sus diferentes sedes—. Pero hasta donde observé, la Bienal es

cuestión de profesionales. Es un acontecimiento de arquitectos para arquitectos: el jurado lo componen sólo arquitectos y las veces que visité la exposición, tanto en la Universidad de Alcalá como en la Politécnica de Madrid, sólo había personas que algo tenían que ver con la disciplina. Incluso las excelentes actividades paralelas coordinadas por el Instituto Español de Arquitectura en Alcalá y en Madrid durante la permanencia de la Bienal en la Universidad de Alcalá (altamente enriquecedoras para quienes tuvimos la suerte de participar en algunas de ellas), estaban orientadas a estudiantes y profesionales del ramo. Por instructivas que sean estas experiencias, su influencia sobre el usuario normal de arquitectura, es decir prácticamente toda la ciudadanía, es limitada.

Esto no significa que las bienales de arquitectura, por orientarse al público general, deban descuidar su papel como foros privilegiados para reflexionar sobre el quehacer arquitectónico desde la propia disciplina; son uno de los pocos momentos en que ante la ingente cantidad de información que cada día nos invade es posible detenerse a observar el pasado reciente y cavilar sobre los posibles derroteros que aguardan a la arquitectura.

Sin embargo, si uno de los objetivos de la Bienal es «realmente» llegar al público general y contribuir así a una mejor comprensión de la buena arquitectura y de la labor del arquitecto, habría que cambiar estrategia. Probablemente, las bienales de países como Argentina y Brasil, que cuenta con una larga tradición y son verdaderos acontecimientos culturales visitados por mucha gente, podrían dar algunas pistas a seguir: en ellas, además de las actividades gre-

miales y académicas propias de las bienales, se organizan concursos y encuentros de estudiantes, visitas públicas guiadas a las Escuelas de Arquitectura y a las obras premiadas de la localidad, se seleccionan y exponen libros de teoría, crítica y difusión de la arquitectura, se realizan concursos de pintura urbana para niños y jóvenes, se aprovecha la oportunidad para entregar los premios nacionales de urbanismo y arquitectura y para premiar las mejores iniciativas urbanas populares, etc. En fin, las bienales se estructuran para que puedan interesar al mayor número de personas posibles.

Es revelador del pensamiento de los arquitectos, que ni en las multitudinarias bienales latinoamericanas ni la selecta muestra espa-

ñola se de cabida a una participación «real» —activa— de los usuarios de sus obras en el proceso de selección y premios. Ninguna bienal considera al usuario al momento de premiar las mejores edificaciones del bienio. Personalmente considero que sería muy instructivo para nosotros, los profesionales de la arquitectura, invitar a la «opinión pública» a que también juzgue las obras presentadas a concurso: Se podría constituir, por ejemplo, un «premio especial del público». Nos llevaríamos alguna sorpresa. Incluso podría suceder que ciertas arquitecturas neoplatónicas tuviesen que descender del limbo ideal de la geometría, al mundo terrenal de los usuarios y las formas de la cotidianidad.

104



Ferdinand Kramer y Eugen Blanck, Siedlung Eesthauseen, Frankfurt, 1929-30.



PO S F O L I O

PURO PRESENTE

Imágenes de los tiempos nazis

Éric Michaud

Las «imágenes de los tiempos nazis» traídas al presente nos recuerdan cómo, en nombre de una civilización superior, se puede destruir sin culpa. La inmortalidad de un pueblo y la eternidad de su arte, justifican los procesos y los medios, cuales sean, para lograr sus objetivos.

En un momento en que las promesas de felicidad hechas por los defensores de un progreso técnico rápido contrastaban tan violentamente con la incertidumbre que pesaba sobre el futuro más próximo, la *Weltanschauung* nazi aparecía como la conciliación posible entre el movimiento más rápido y la estabilidad más garantizada. Fue sobre todo a partir del año 1934, cuando el movimiento «revolucionario» sufrió un parón y la forma de vida alemana fue «determinada con precisión para los mil años venideros», cuando el movimiento aparentemente debería coexistir con la pausa, la violencia con la calma y la vida con la muerte. Y esa coexistencia, como se ha visto, era inseparable de la autopurificación del pueblo y del Reich alemanes, que la *Weltanschauung* nacionalsocialista trataba de conseguir mediante la imposición y la movilización orientada hacia una imagen eterna. 105

En el discurso que pronunció en Nuremberg el 11 de septiembre de 1935, Hitler desarrolló una de sus más íntimas tesis sobre el arte: jamás un pueblo y su arte se encontraban sometidos a la misma limitación temporal. Atravesando los siglos y los milenios con el énfasis que le era habitual, la enseñanza que sacaba de la meditación sobre las ruinas no era la del historiador ni la del filósofo sobre la decadencia de los imperios y la vanidad de todo poderío, sino más bien la de un artista que intenta evaluar sus propias oportunidades de supervivencia en la inmortalidad de su Obra:

¿Qué serían los Egipcios sin sus pirámides y sus templos, [...] los Griegos sin Atenas y sin la Acrópolis, Roma sin sus monumentos, nuestras generaciones de emperadores germanos sin las catedrales [...]? Que en un tiempo hubo un pueblo maya, no lo sabríamos, o no caeríamos en la cuenta de ello, si unas ruinas poderosas de ciudades y vestigios de pueblos legendarios no se impusieran a la atención de los espíritus

y a la investigación de los sabios. Ningún pueblo sobrevive a los documentos de su cultura (*Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur*).¹

Habiéndose dejado seducir por su propia fórmula, dos años más tarde la hizo grabar en una placa de bronce destinada a coronar la entrada de la Casa del arte alemán. Mediante el bronce que habría de sobrevivirle, Hitler atestiguaba la verdad «eterna» de su palabra en la cual la prensa supo reconocer «la base de la creación artística nacionalsocialista»². Esta frase del Führer seguramente ocultaba algo más que una simple conminación a su pueblo para que disfrutara de las nuevas obras del Reich milenario. Ciertamente, sometiéndose a las imágenes que incitaban al apareamiento productor y al sacrificio heroico, el visitante que penetraba en el santuario del arte alemán se exponía a la prueba de esos aceleradores de las pasiones que debían renovar el material humano (*Menschmaterial*) y asegurar la inmortalidad de su pueblo. Pero, inscrita en la entrada misma del Templo, esta frase hacía recordar a todos y cada uno su pertenencia a una comunidad mortal, que sólo sobreviviría a sí misma colectivamente y a través de su arte. Dejaba suponer, sin embargo, una verdadera transubstanciación de la Comunidad, más allá de su desaparición masiva y de su resurrección masiva en el arte, cuando un pueblo surgido de la misma sangre sería capaz de comprenderla nuevamente. Todos debían, por tanto, aprender a afrontar ese destino común, a adelantarse a su propia muerte individual para construir una *vita nova*, la vida superior y eterna que animaría el arte de la Comunidad.

106 Por sí sola, la frase del Führer sustentaba plenamente la famosa tesis de Walter Benjamin sobre los vínculos que unían la teoría del *arte por el arte* a la «estetización de la política» practicada por el fascismo. Lo cual no significaba, por supuesto, la simple subordinación del arte a fines políticos: ello no permitiría distinguir fácilmente el fascismo de todos los regímenes —hay muchos en la historia— que han utilizado y utilizan el arte de esa forma. Benjamin aludía a una *determinada* estetización de la política: él estigmatizaba una humanidad «que ha llegado a hacerse tan ajena a sí misma que es capaz de vivir su propia destrucción como un placer estético de primer orden. He aquí, añadía Benjamin, la estetización de la política practicada por el fascismo»³. Pero, él aludía al fascismo italiano, aquel que por boca de Marinetti, su adalid, esperaba «de la guerra la satisfacción artística de una percepción sensible modificada por la técnica». En *esta* estetización futurista y fascista de la política que se realiza en la guerra, Benjamin reconocía «la culminación del arte por el arte».

Pero el nacionalsocialismo, por su parte, no identificaría nunca directamente el estado de guerra con el Reich eterno realizado. La guerra no tenía su finalidad en sí misma: seguía siendo para él, como la propaganda, el arte o la política, un «medio para un fin». La guerra se identificaba más bien con el proceso que lleva a la «realización de la Idea», de forma que ocupaba en la *Weltanschauung* nazi la misma función que todos los «combates». Como el «combate por el arte», el «combate en el frente de los nacimientos» o el «combate por la producción», la guerra se integraba en el «combate por la vida» que debía realizar la esencia del pueblo alemán.

También la guerra desempeñaba así un papel de acelerador de pasiones, autorizando el cumplimiento más rápido del sueño primordial. Después del *Blitzkrieg*, la guerra relámpago de 1939-1940 llevada a cabo con la concentración de los más modernos medios motorizados en un único punto del frente, aún parecía posible un reposo triunfal. Ya que, más allá de los tumultos, la guerra debía ante todo permitir la restauración de la imagen serena y radiante del Reich eterno que contenía el *Volksgeist* en su sueño.

«La idea de la paz eterna, había escrito Moeller van den Bruck, es sin duda la idea del Tercer Reich. Pero ha de llegarse a su realización mediante la lucha y el Tercer Reich ha de consolidarse.»⁴ Esa antigua verdad agustiniana según la cual «todo hombre, al hacer la guerra, busca la paz», aunque sólo fuera para modificarla a medida de su voluntad⁵, tampoco era ajena a Hitler. En pleno combate, le gustaba evocar su visión de una Europa que él pacificaría: «Las guerras pasan. Sólo las obras de la cultura no pasan. De ahí se deriva mi amor por el arte»⁶. Con la tranquila seguridad de los que ven en la cultura la máxima realización del hombre, él consideraba que la vida de un pueblo sólo se justifica en su arte.

Sin embargo, en un primer momento la revolución nacionalsocialista no podía, según él, justificar su derecho a interrumpir el declive de la historia más que mediante la realización visible, en el arte, de la Idea que la guiaba. Éste era justamente el sentido de sus declaraciones en Nuremberg, en 1933, cuando se preparaba para remodelar, después de la Königsplatz de Múnich, la arquitectura de Alemania en su totalidad:

Incluso si un pueblo se extingue y si los hombres se callan, las piedras hablarán [...]. Por ello, toda gran época política en la historia del mundo establecerá el derecho a su existencia mediante los documentos (*Urkunde*) más evidentes de su valor: a través de sus logros (*Leistungen*) culturales.⁷

Pero, dos años más tarde ya no era un derecho político en la historia, era el derecho de la raza o del pueblo, restaurado por aquella política, que encontraba su legitimidad en el arte. Ciertamente, que Hitler afirmaba nuevamente que «el movimiento nacionalsocialista [...] debe esforzarse por todos los medios en transformar su *pretensión* en *exigencia legítima* mediante una realización (*Leistung*) cultural creadora». Se trataba, en efecto, de buscar ante todo la auto-sugestión por el arte, es decir de «hacer que el pueblo creyera con convicción en su misión general y en la misión concreta del partido, gracias a la demostración de su superior don cultural y de sus efectos visibles»⁸. Pero la sugestión también tenía otros objetivos. Hitler, por supuesto, ponía la mira en las naciones vecinas, pero también, allende la mirada de sus contemporáneos, en la mirada de la historia:

Cuanto más se desconocen, reprimen o simplemente se contestan las necesidades vitales y naturales de una nación, tanto más tiene importancia el hecho de dar a esas necesidades naturales el carácter de un derecho superior por medio de las demostraciones visibles de los máximos valores de un pueblo, que son, como enseña la experiencia de la historia, lo que permanece, incluso después de siglos, como testigo indestructible no sólo de la grandeza de un pueblo, sino, por ello mismo, también de su derecho moral a vivir (*Lebensrecht*). Sí, incluso si los últimos testigos vivos de un pueblo desventurado se callaran,

entonces las piedras se pondrían a hablar. La Historia no considera apenas digno de ser mencionado a un pueblo que no ha incluido la construcción de su propio monumento entre los valores de su Cultura.⁹

Hitler esperaba de la historia que posara sobre la Obra nacionalsocialista –sobre su Obra– la misma mirada que él dirigía sobre el pasado griego, egipcio o romano, porque el Führer tenía sin duda en gran consideración esos monumentos que atestiguaban la grandeza de los pueblos del pasado, justificando así *a posteriori* su existencia. Para merecer a su vez la mirada atenta de la historia, el pueblo alemán debía mostrarse capaz de anticipar él mismo su propia muerte en el monumento que sabría encarnarlo dignamente. Pero, puesto que sólo una vez muerto un pueblo, por medio de sus monumentos, da testimonio de su grandeza, era preciso que se fundiera plenamente en lo que Hitler llamaba *das Wort aus Stein*, la palabra de piedra.

Esto era en lo que el nazismo, más que el fascismo italiano, se afirmaba –pese a sus denegaciones– como la perfecta realización del *arte por el arte*. Porque el Tercer Reich sólo podía declararse eterno a condición de dirigir sobre sí mismo una mirada de artista, una mirada de ultratumba. Éste era exactamente el movimiento de anticipación que Théophile Gautier, quien un siglo antes había sido el primer teórico del *arte por el arte*, reclamaba del artista:

Todo pasa - El arte robusto
Sólo tiene la eternidad,
El busto
Sobrevive a la ciudad.¹⁰

108

Sin duda alguna, la teoría del *arte por el arte* era también, o quizás ante todo, una teoría de la inmortalidad del artista a través del arte y de su obra. Pero Théophile Gautier todavía oponía los furores de la guerra a la serena eternidad del arte, que se elabora lejos de esa guerra:

Durante las guerras del imperio,
Goethe, al ruido del cañon brutal,
hizo el *Diván occidental*,
Fresco oasis donde el arte respira,
[...]
Sin prestar atención al huracán
Que azotaba mis ventanas cerradas,
Yo hice Esmaltes y Camafeos.¹¹

Lejos de oponer artista y soldado como había hecho Gautier, el nacionalsocialismo concedía a todos los combatientes de la *Volksgemeinschaft*, ya fueran del frente militar, del trabajo, del arte o de la natalidad, la dignidad de artista. A todos incumbía la más noble tarea: sobrevivirse en las piedras hablantes del Reich eterno. Eso exigía la movilización general de todo el *Volkskörper*, que confiaba en la Providencia (*Vorsehung*) y cuyo fin era dar cuerpo a la «visión del Führer».

Pero, más allá de la moda del neoclasicismo que invadía la arquitectura oficial de los años treinta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, aquellos edificios querían imitar no uno, sino

numerosos estilos del pasado. Mientras el estilo vernáculo estaba reservado a las fincas modestas y el funcionalismo a las fábricas, la comunidad se encarnaba en la piedra imitando a Atenas o a Babilonia, a la fortaleza de Castel del Monte construida por Federico II o al Coliseo de Roma. Y no sólo para permitir que la *Volksgemeinschaft* se identificara consigo misma apropiándose de los fragmentos del alma eterna de su raza que la historia había dispersado. Imitar los estilos del pasado, era también, y sobre todo, hacer *pasado* para hacer *pasar*. Era dar la prueba visible y tangible, *hic et nunc*, de la grandeza de la Comunidad convertida en obra de arte. Esto equivalía a aportar la prueba del poderío ya presente y al mismo tiempo ya histórico de la Comunidad encarnada como *pasado*. Al igual que la mirada del artista, que no espera otro juicio que el de la posteridad, anticipa su propia muerte y considera su obra desde el punto de vista de la historia, la mirada del Führer sobre su pueblo era el del artista sobre su obra *acabada*.

¡Esculpe, lima, cincela;
Que tu sueño flotante
Se selle
En el bloque resistente!¹²

La *arquitectura humana* que Hubert Schrader había descrito en 1933, la que formaban las masas ordenadas de Nuremberg, en 1939, él la veía más estrechamente ligada a la piedra, ahora que la explanada Zeppelin ya estaba construida, con el «lugar del Führer» en el centro de la tribuna principal:

Todos, en una *misma* actitud, con el mismo atuendo, alineados hacia *un* fin, deben sentir la estricta disposición de los pilares como la expresión del orden al que están sometidos; la piedra (*am Steine*), debe hacerles concientes de la misma voluntad de moldear que se ha apoderado de ellos, los hombres vivos. Ellos perciben en sí mismos un acuerdo total con la arquitectura. Y en este acuerdo, el arte aparece como es debido: al mismo tiempo como un servicio y como lo que intensifica [...]. Quien quiere construir, como el nacionalsocialismo, ha de asegurarse la duración. Sólo puede pretender realmente estar construido lo que ha sido calculado para siglos.¹³

109

Así la movilización de las masas tenía como fin su propia petrificación sublime. Sublime ante todo en el sentido que daba Hitler a esta palabra, cuando hacía del arte «una misión sublime y que exige fanatismo». Pero también sublime en el sentido de Hegel, ya que la Idea nacionalsocialista, al fenomenalizarse en la piedra, no encontraba allí su culminación sino que, al contrario, corroía la materia hasta la ruina: la sublimidad, decía Hegel¹⁴, «hace desaparecer la materia en la cual aparece lo sublime. La materia está expresamente concebida como no conforme».

Un arquitecto entenderá que nunca la materia «moldeada» podía conformarse a la Idea nacionalsocialista ni a la aspiración de sublimidad de un Führer que se identificaba con el tiempo. Convertido en el director de obra preferido de Hitler tras la muerte de Troost, Albert Speer hizo volar un día unos hangares de hormigón armado en el lugar donde debía construirse la gran tribuna de Nuremberg. Al ver «ese revoltijo metálico que colgaba en todos los sentidos y empezaba a oxidarse» se le ocurrió la famosa «teoría del valor de las ruinas»:

Unos edificios construidos según las técnicas modernas no eran lo más apropiado para tender hacia las generaciones futuras ese «puente de la tradición» que exigía Hitler. Era impensable que un montón de escombros oxidados pudiese inspirar, algún día, pensamientos heroicos, algo que muy bien cumplían aquellos monumentos del pasado que Hitler admiraba tanto. A este dilema pretendía responder mi teoría. Utilizando determinados materiales o respetando determinadas reglas de física estática, podrían construirse edificios que, después de cientos o, como nos gustaba creer, miles de años, se parecerían un poco a los modelos romanos.

Para dar a mis pensamientos forma concreta y visible, hice realizar una lamina al estilo romántico, que representaba la tribuna de la explanada Zeppelin tras siglos de abandono: cubierta de hiedra, con la masa principal del muro hundida en algunos puntos, todavía era claramente reconocible en sus contornos generales.¹⁵

Entusiasmado por la «lógica luminosa» de ese esbozo, Hitler ordenó que en el futuro los edificios más importantes del Reich se construyeran según la «ley de las ruinas». Speer había dado en el clavo respondiendo así «al deseo del Führer», anticipando en su lugar el momento en que «los hombres callan». Era el momento en que, mucho después de que el movimiento de los combatientes de la Comunidad se hubiera paralizado e inmovilizado en la piedra, la historia los reconocía al fin como un pueblo de artistas y de fundadores de cultura (*Kulturbegründer*) que habían construido su propio monumento.

110 Este deseo de acelerar la redención final del pueblo se reflejaba también en las gigantescas ciudades de los muertos que proyectaba desde 1940 el arquitecto Wilhelm Kreis. Previstas para bordear, del Atlántico a los Urales y de Noruega a Grecia, las fronteras de la nueva Europa, estas ciudades no eran simples «lugares para honrar a los muertos», decía Kreis, sino símbolos que daban sentido al «gran giro histórico» y constituían el «recuerdo eterno [...] de la unificación de Europa bajo la dirección de su pueblo central, los Alemanes». Estos monumentos incluían «las tumbas de la generación de los guerreros de sangre alemana, quienes, tal y como lo han hecho con tanta frecuencia desde hace dos mil años, han defendido la existencia del mundo cultural de Occidente»; hablaban «una lengua que comprendía él que era de la misma sangre aquí vertida»¹⁶.

En Nuremberg, era como si el Führer hubiese visionado a cámara rápida toda la película de su pueblo, desde su entrada en la historia hasta su salida:

¿Quién no se emociona al pensar que esos miles de hombres que desfilan en este momento bajo nuestros ojos no son únicamente individuos que se mueven en el presente, sino la expresión eterna de la vitalidad de nuestro pueblo, tanto en el pasado como en el futuro? [...] El camino que ellos siguen, nuestro pueblo lo ha seguido desde hace siglos y nos basta con cerrar los ojos un instante para imaginar que oímos la marcha hacia adelante de todos los antepasados de nuestra raza.¹⁷

La *Gleichschaltung* no era sólo la sincronización de cuerpos en movimiento, era también la sincronización de los tiempos: el porvenir marchaba con el pasado en el eterno presente de la raza y el movimiento tendía hacia la inmovilidad de la piedra.

Desde los primeros templos de los Héroeos, abiertos hacia la plaza de la capital bávara rebautizada capital del Movimiento, la Comunidad se apresuraba, mediante el combate de su «trabajo

creador», a alcanzar las ciudades de los muertos que limitarían el «espacio vital (*Lebensraum*)» futuro. Poniéndose en marcha de forma acelerada hacia la consagración última, ella salía *visiblemente* de la historia para entrar en ella verdaderamente.

Su motorización rápida, aportando continuamente la sangre necesaria para marcar las fronteras, ahora permitía que adquiriera forma el *Lebenstraum* (sueño vital) primordial que se realizaba en *Lebensraum*. La misma intemporalidad del sueño impregnaba aquel espacio del Reich eterno: las autopistas que enlazaban los diferentes puntos con la prontitud deseada superaban los obstáculos con puentes de piedra o de acero, a veces parecidos a los edificios romanos, a veces futuristas. El inmenso trabajo de la organización Todt, responsable de las carreteras del Führer, construía «para la eternidad» esos monumentos que serían «las piramides del Reich». Josef Thorak esculpía la maqueta de su Monumento al trabajo que se emplazaría en una de las autopistas del Reich: un antiguo pueblo de señores brotaba de las rocas: desnudos y colosales, esos genios abrían al pueblo del motor los caminos de la eternidad. El tiempo parecía haberse parado para transformarse en espacio. Pero ver el objetivo, como afirmaba Fritz Todt, significaba concentrar y ya dominar el tiempo y el espacio: «La nueva carretera Adolf Hitler, la *Autobahn*, corresponde a nuestra naturaleza nacionalsocialista. Nosotros queremos ver nuestro objetivo a lo lejos delante de nosotros, queremos alcanzarlo rápida y directamente.»¹⁸

Por otra parte, una exposición proporcionaba la prueba de que todos los caminos llevaban ahora al Führer como en otro tiempo a Roma. E Inge Capra incluso lo cantaba: «¡Mi Führer, Tú, sólo Tú, eres el camino y el fin!»¹⁹ Eternamente a la vanguardia de la técnica que realizaba su esencia creadora, el nacionalcristianismo lograba también anular la distancia que separaba de su Cristo a todos los miembros de la comunidad: «Nos ha llegado la hora de empezar a implantar en todos los corazones alemanes Tu Imagen, Mi Führer, profunda e imborrablemente mediante la televisión nacionalsocialista.»²⁰ Ingenieros y propagandistas mostraban su júbilo juntos: «Si así lo queremos, mañana todos los Alemanes podrán mirar hacia Nuremberg» ¿Acaso no era esto cumplir el deseo del Führer? «Si hoy, había dicho él en el último congreso, todo el pueblo alemán os viera, creo que incluso los últimos escépticos se convertirían y se convencerían de que la fundación de una nueva nación, de la Comunidad de nuestro pueblo no son sólo palabras sino un hecho». Por esta razón los ingenieros y los propagandistas ahora resplandecían de alegría:

Si existe algo aún más persuasivo que la palabra, ¡eso es justamente el hecho de ver con los propios ojos! [...] ¡Trabajad por el lanzamiento de la televisión y trabajaréis por la victoria completa y sin vuelta atrás de la Idea nacionalsocialista! ¡Llevad la imagen del Führer a todos los corazones alemanes! [...] ¡Viva el Führer! ¡Viva nuestro querido Movimiento! ¡Viva la Alemania que ha despertado y que ahora ve!²¹

Si el espacio hubiera podido contraerse por la comunión de todos en la imagen, el tiempo se habría dilatado como un «domingo eterno». Y cuando el espacio afirmaba la extensión de su *Lebensraum* parecía absorber la historia instaurando un presente purificado.

Sin embargo, el trabajo de purificación seguía siendo incesante, dado que el combate por una vida y un arte eternos era en realidad una lucha contra el tiempo. Dos eternidades se enfrentaban sin tregua: la de la *Kultur* aria y la del *ewige Jude*, «el judío eterno», que minaba de antemano toda figura mesiánica. Aunque la eternidad aria había demostrado ser capaz de fundir su pasado con su futuro, todavía tenía que depurarlos de toda mancha a fin de asegurar la perennidad de su presente. Éste fue, desde el principio hasta su final, la razón de ser del Reich eterno.

En el momento del auto de fe del 10 de mayo de 1933, Goebbels gritó ante los libros en llamas: «La época del intelectualismo judío paroxístico ya ha terminado [...]. Hacéis bien, en lo más profundo de esta noche, en entregar a las llamas el mal espíritu del pasado.»²² Sin embargo, al final de la guerra el pasado seguía contaminando el presente. En agosto de 1944, hubo un intercambio de correspondencia y de fotografías entre los servicios del Instituto de investigación sobre la cuestión judía y los servicios de Rosenberg: en el museo de Wasserburg am Inn se había descubierto un viejo Cristo de madera cuyos rasgos reflejaban un fuerte carácter judío.²³ El 21 de octubre de 1944, una oficina del Einsatzstab Rosenberg enviaba una solicitud urgente de aclaración a la Oficina central de las «fuerzas supranacionales» de Berlín: Ludwig van Beethoven había enviado a un editor de Viena unas cartas que empezaban con la fórmula «Estimado hermano». Era una «cuestión importante» averiguar si Beethoven había sido masón.²⁴

112 Poco antes, el eminente profesor de historia del arte Josef Strzygowski, cuyas primeras obras todavía hoy siguen sentando doctrina, se dedicó a purificar todas las imágenes presentes de un pasado «judaizado». La emprendía en primer lugar con el mausoleo de Galla Placidia en Rávena: el mosaico de la entrada que representaba al «Rey de los Judíos como Buen Pastor» era una perversión manifiesta del Yima iraní. Un montaje fotográfico le permitió acabar con la impostura, restaurar el trono de una figura parsí y devolver al paraíso su primitivo carácter ario. Siguió con un cuadro anónimo del siglo xv alemán porque reflejaba de forma engañosa «el destino de Cristo entre la infancia y la muerte» en un *Jardín del paraíso*. Armado de tijeras, Strzygowski suprimió del cuadro la imagen de su Virgen y de su Cristo judeo-cristiano; luego, recogiendo la «herencia de los antepasados», colocó en el centro una fuente de la Juventud que tomó prestada de las muy nórdicas *Heures de Chantilly*; para reconstituir la imagen auténtica y pura de un Bosque sagrado (*Schicksalshain*) en el que se jugaba el «destino» ario.²⁵

Pronto, hasta la escritura gótica se convertiría en un vector de contaminación. En junio de 1933, sin embargo, el *Berliner Lokal-Anzeiger* se felicitaba de que el «llamado carácter alemán» fuera «¡incomparablemente más rico y más bello que el llamado carácter romano!» Si a alguien, sin prejuicio alguno, le pusieran delante los alfabetos rúnicos, alemán y romano, uno al lado de otro, una única ojeada le bastaría para detectar al intruso. Pero la vigilancia se imponía en el frente de la prensa, donde el uso frecuente de los caracteres romanos mostraba lo extendido de la influencia judía.²⁶ En 1937, la situación en este frente era indecisa, pero todavía no estaba claro que el carácter romano hubiera de triunfar en el mundo, reduciendo a la esclavitud todo lo que entraba en su campo. Ya

que estaba en juego la libertad misma de Alemania: «Para nosotros el carácter alemán significa mucho más que el carácter romano para los demás. *Es para nosotros la expresión misma de nuestro ser propio y particular, de nuestro ser alemán, que las palabras no alcanzan a describir*»²⁷.

Podemos recordar que Carl Schmitt oponía a la *Buchstabe*, la «letra», *unser heutiges Empfinden*, «nuestro sentir de hoy», más orgánico y biológico, para fundar un nuevo derecho alemán. Pero aquí se trataba de la escritura gótica que, en y por su materialidad visible, aseguraba la conjunción y la identidad de la Comunidad de sentimientos. La parte inteligible de la escritura contaba poco frente a su poderío sensible. La vieja oposición entre *mythos* y *logos* se había anulado: el mito había absorbido el lenguaje.

En las escuelas se organizaban concursos de caligrafía y los textos de los galardonados se publicaban en revistas, calendarios y prensa especializada. «Siente como alemán, piensa como alemán, habla alemán y sé alemán incluso en la escritura.» Olvidando los orígenes internacionales de la escritura gótica, la ciudad de Nuremberg celebró en 1940 el quinientos aniversario de la invención de Gutenberg con una exposición titulada: «La escritura, un arte alemán»²⁸. Repentinamente, el 3 de enero de 1941, una carta confidencial de Martin Bormann daba la señal de alerta:

Por orden del Führer, se pone en conocimiento de todos lo siguiente: es incorrecto considerar o designar la llamada escritura gótica como alemana. En realidad, lo que se llama escritura gótica es un carácter judío llamado de Schwabach. Al igual que más tarde se apoderarían de la prensa, los judíos de Alemania se han apoderado de las imprentas [tras la invención del procedimiento] y así es como se ha producido la introducción masiva de los caracteres judíos de Schwabach en Alemania²⁹.

113

Por tanto, Bormann desde el Obersalzberg ordenaba cambiar inmediatamente el carácter de la prensa alemana que ya circulaba en el extranjero. Siguió una dura controversia, en la cual la historia de la tipografía entraba en conflicto con los intereses de la propaganda. De todas formas, a partir de ese día, incluso los discursos del Führer se imprimieron en caracteres romanos. Probablemente fue Goebbels quien pidió ese rápido cambio: se trataba ante todo de asegurar la difusión de la Idea nacionalsocialista más allá de las fronteras de la Gran Alemania. Sin embargo, ese cambio no carecía de significado: la extensión del Reich eterno a tantos países donde los caracteres góticos se consideraban ilegibles obligaba a racionalizar la escritura.

La escritura «autorretrato» no se veía minada desde su interior por el «Judío eterno»: sino que se desmoronaba, como roída por la absorción de un algo exterior «de naturaleza ajena» (*art-fremd*) que, sin embargo, parecía imponer aquí su ley. En realidad, la misma exigencia de comunicación eficaz que había permitido el éxito del Tercer Reich causaba su declive. En un primer momento necesaria para su creación, luego para su extensión, y más adelante para su circulación en el ámbito de la eternidad conquistada, la comunicación eficaz alteraba ahora el «Reich alemán» en su germanidad. En nombre de la eficacia y de la *Leistung*, había de renunciar a la autorreferencia de la *Kultur* alemana, a la germanidad visible de la escritura para adoptar los instrumentos de la «civilización» calificada de romana, liberal-plutócrata o bolchevique. Cuanto más

victoriosa era, más reintroducía la eficacia aquello que debía expulsar; cuanto más eficaz era, más se alejaba el momento esperado de «ser uno consigo mismo».

La misma exigencia de comunicación eficaz había expresado Hitler, ya se tratara de natalidad, de motores o de arquitectura. La comunicación de una vida prolífica era para él una demostración de movimiento, de extensión y de superioridad. «¡El niño será nuestra salvación!» exclamó en el tren de Berlín en enero de 1942. «El hecho de tener siempre un excedente de natalidad será nuestra suerte, porque crea necesidades y la necesidad obliga a moverse. No corremos peligro de detenernos en la fase del desarrollo que nos obliga a mantenernos constantemente a la vanguardia del progreso técnico. Sólo esa necesidad garantiza nuestro progreso.»³⁰ Dos meses más tarde, Hitler se felicitaba de que la guerra provocara «una gran normalización en el campo técnico». La actual proliferación de modelos de motores en Alemania requería «una gran diversidad de repuestos, mientras que en Estados Unidos están muy estandarizados». El Führer deseaba, por tanto, la creación de un *motor único y fácilmente intercambiable*, que sirviera para todos los vehículos que se desplazan por tierra y por el aire.³¹

114 Pero el carácter eficaz de la comunicación mediante la arquitectura era sin ninguna duda lo que más le entusiasmaba, a él que hubiera querido ser el más grande arquitecto de todos los tiempos. A los dieciséis años, quería añadir cien metros al friso del museo de Linz que ya medía ciento veinte, para que su ciudad poseyera «el mayor friso esculpido del mundo». Más tarde, hizo instalar en su casa del Obersalzberg la mayor cristalera corredera del mundo para disfrutar del más bello panorama. Siempre concibió y quiso hacer realizar las tribunas más grandes, las cúpulas más altas, los arcos de triunfo más gigantescos del mundo y «de todos los tiempos».³² Elias Canetti lo había hecho notar: «Cada una de sus empresas, así como sus deseos más profundos, están dictados por la voluntad de superación: se podría incluso calificarlo de *esclavo de la superación*. Y en esto no es el único. Si se tuviera que definir con un solo rasgo la esencia de nuestra sociedad, no se encontraría otro que éste: la necesidad apremiante de superación.»³³ Sobredimensionada, la arquitectura de los grandes edificios públicos que Hitler proyectaba con Speer, le daba la impresión de poder dilatar hasta el infinito el presente para abarcar así toda la «sustancia eterna del pueblo». Hacía desfilar aquellas maquetas gigantes en las paradas de los Días del arte alemán y en las obras que presentaban las realizaciones del nuevo Reich, las fotografías de los edificios ya construidos se colocaban al lado de las fotos de las maquetas. Una vez más, lo ya culminado coexistía en un mismo plano con las realizaciones futuras; era necesario que siempre el presente mismo apareciera de antemano visiblemente superado, en una especie de exceso sobre sí mismo, para atestiguar que la eternidad prometida no era una palabra vana, sino una realidad ya presente. A ese deseo de extensión infinita del presente como para entrar en la eternidad, sólo la extensión del espacio podía aportar una apariencia de sosiego.

«Ahora el mañana se ha convertido en hoy» exclamaba en 1933 Julius Petersen. «La atmósfera de fin del mundo se ha trasmutado en comienzo. El nuevo Reich ha echado raíces. El Führer

ardientemente deseado y anunciado ha aparecido.»³⁴ Al final del régimen, la imagen motora del Führer había acelerado la producción de las autopistas, de los cañones, de las acrópolis y de los puentes colgantes, de los motores, de las estaciones balnearias, de los proyectos de televisión y de ciudades de los muertos, de las ruinas y de las obras de construcción, todo lo cual coexiste, en desorden. Muchos habían creído encontrar en esa imagen el medio de acceder más rápidamente al Reich eterno, cuyo mismo nombre había cambiado: para que nadie pudiera dudar de su eternidad, el Reich ya no fue el Tercero, sino el «Reich alemán». Llevada a cabo el 10 de julio de 1939 por orden del Führer³⁵, esta modificación significaba que se dejaba atrás la sucesión de los imperios y de los tiempos para entrar en la eterna sustancia alemana. La imagen redentora había sabido arrancar a un pueblo de su melancolía y restaurar su fe en sí mismo.

«Sólo cuando una época deja de estar poseída por las sombras de la propia conciencia de su culpabilidad –escribió Hitler–, recupera, junto con el sosiego interior, la fuerza exterior para cortar brutalmente y sin remordimientos los brotes salvajes y para arrancar la cizaña.»

Aunque no había leído a Freud, al menos él había comprendido que la imagen de un pasado purificado por su resurrección orgánica y técnica disipaba las sombras acusadoras y proporcionaba, gracias a su «presencia real» prometedor del poder de una felicidad total, fuerza para destruir sin sentido de la culpabilidad.

NOTAS

¹ «Rede Hitlers auf der Kulturgagung des Reichsparteitages in Nürnberg 1935», *Hinz*, p.142-143; *Principes d'action*, p.84.

² «Die Grundsätze nationalsozialistischen Kunstschaffens», citado por J.Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, p.239.

³ W.Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort, 1977, p.44.

⁴ A.Moeller van den Bruck, *Das dritte Reich*, p.317.

⁵ San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XIX, 12.

⁶ H.Picker, *Hitler, cet inconnu*, p.183 (la noche del 25 al 26 de enero de 1942).

⁷ *Die Reden Hitlers am Reichsparteitag 1933*, p.30 (subrayado por Hitler).

⁸ *Hinz*, p.144; *Principes d'action*, p.86.

⁹ *Hinz*, p.142; *Principes d'action*, p.83.

¹⁰ Th.Gautier, «L'Art» (1857), *Émaux et Camées*, Paris, 1947, p.131.

¹¹ Prefacio a *Émaux et Camées*, *op.cit.*, p.3.

¹² Th.Gautier, «L'Art» (1857), *op.cit.*, p.131.

¹³ H.Schrade, *Bauten des Dritten Reiches*, Leipzig, 1939, p.19-20.

¹⁴ G.W.F.Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*.

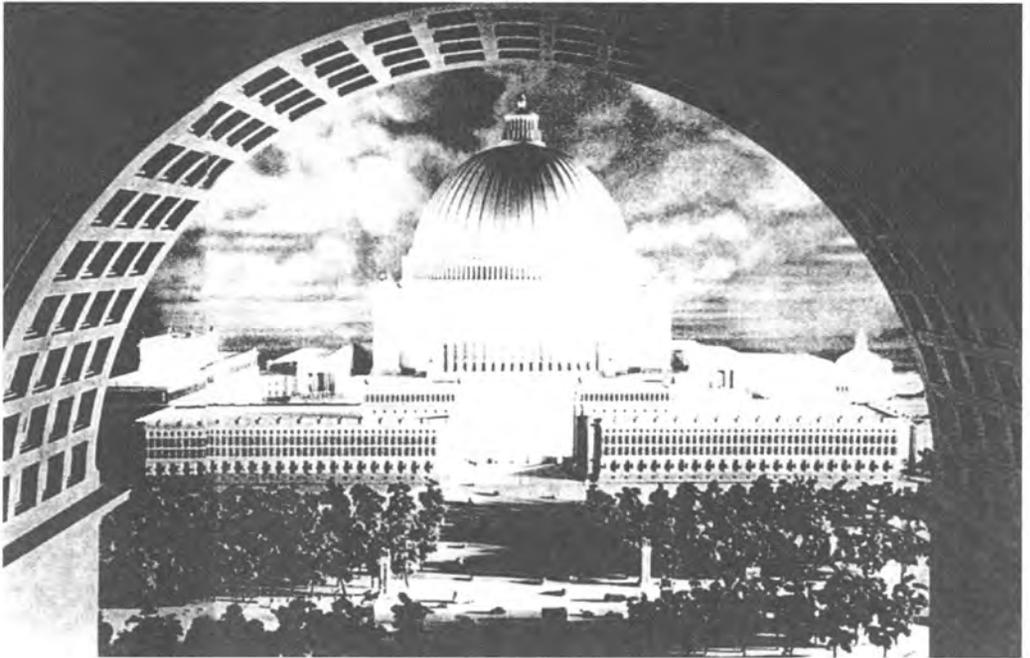
¹⁵ A.Speer, *Au coeur du Troisième Reich*, p.81-82.

¹⁶ F. Tamms, «Die Kriegerehrenmähler von Wilhelm Kreis», *Die Kunst im Deutschen Reich*, marzo de 1943, p.50-57; véase también H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.196-197.

¹⁷ Hitler en el Congreso de Nuremberg de 1935, *Principes d'action*, p.109-110.

¹⁸ Citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.195.

- ¹⁹ «Mein Führer, Du allein bist Weg und Ziel!» citado por J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.412.
- ²⁰ Telegrama de Hadamovsky a Hitler, 23 de marzo de 1935, citado por J.Wulf, *Presse und Funk im Dritten Reich*, p.327-328.
- ²¹ *Aufruf des Reichsverbandes Deutscher Rundfunkteilnehmer*, in *Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft*, 27 de septiembre de 1935, citado por J.Wulf, *ibid.*, p.328-329.
- ²² Citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.78.
- ²³ Archivos del Centro de documentación judía contemporánea, n°CXLV-588.
- ²⁴ *Ibid.*, n°CXLV-642, citado por H.Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, p.309.
- ²⁵ J.Strzygowsky, *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes...*, p.65-81.
- ²⁶ J.W.Harnisch, «Deutsche Schrift», *Berliner Lokal-Anzeiger*, 21 de junio de 1933, J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.379.
- ²⁷ R.Koch, «Die deutsche Schrift», *Die Neue Literatur*, 1937, p.538, J.Wulf, *Ibid.*, p.380 (el subrayado es mío).
- ²⁸ *Die Schrift als deutsche Kunst*, catálogo del Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 1940.
- ²⁹ Citado por H.Lehemann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, p.172, cuya obra me ha proporcionado numerosas informaciones. Véase también J.Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p.379-383, y *Martin Bormann, l'ombre de Hitler*, p.128-129; O.Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie*, p.183-185; Archivos del Centro de documentación judía contemporánea, n°CXLIII-374 (correspondencia, notas e informes sobre los «orígenes judíos» de la escritura gótica).
- ³⁰ H.Picker, *Hitler, cet inconnu*, p.188-189 (noche del 28 de enero de 1942, en el tren).
- ³¹ *Ibid.*, p.295-297 (9 de abril de 1942).
- ³² Véase J.Fest, *Hitler*, II, p.182-184 (libro VI, cap.II).
- ³³ E.Canetti, «Hitler, d'après Speer», *La Conscience des mots*, p.209.
- ³⁴ J.Petersen, *Die Sehnsucht nach dem Dritten reich in deutscher Sage und Dichtung*, Stuttgart, 1934, p.1 y 61; citado por J.Hermand, *Der alte Traum vom neuen Reich*, p.205.
- ³⁵ C.Berning, *Vom «Abstammungsnachweis» zum «Zuchtwart»*, p.55-58.



Albert Speer, proyecto de Grand Dôme para Berlín, 1940.



THE PARABLE OF THE DESTROYED CITY

THE PARABLE OF THE DESTROYED CITY

Renaissance, tradition and modernity

Francesco León

The philosophical changes that implicate modernity in the western culture are oriented towards a practical ideal. The breaking-off between knowledge and moral leads a tendency towards the technification and the dominance of linguistic knowledges. The modern city constitutes a new invented reality that will devastate the preceding constructed reality. It will nevertheless, look for its sources of utopical renovation in the past and in the *polis*. But ever since the Renaissance the use of the past will be purely retoric: forms of language without any content open themselves to a chaotic space where there are no intentions nor aims.

BAD DAYS WILL END

Eduardo Subirats

The crisis of modernity as a critical culture and the integration of its values in technocratic civilization will be reflected in the practice of architecture in the city. This practice will be an exercise of technological administration of the space, a bureaucratic control of symbols and the academic management of architectural forms.

117

THE MODERN HERITAGE

Roberto Goycoolea

In view of the chaotic situation of nowadays cities, this article examines the conditions for the perception and habitability of the traditional city that the modern one destroys in order to demonstrate the importance that subjective factors of perception have in the ways that the city is understood and dwelled.

THE NEW LANDSCAPES

The sensitive and creative management of chaos

German Adell

The architectural and urban phenomena that are produced under the influence of economic and cultural globalization show the lack of identity and the arbitrariness of those transformations of historically and socially constituted landscapes. Being in crisis all the theoretical paradigms

and the instruments of planning of the city, it is opened a space towards an unpredictable future and the sensitive and creative management of chaos.

THE DESTRUCTION OF THE CONCEPT OF THE CITY

Pragmatism and the discourse of the future

Angelique Trachana

The megalopolis of nowadays grows following the american colonization paradigm. The infinite and fragmented colonization of territory imposes itself to the european urban paradigm destroying the concept of hierarchical city. The philosophy that beyond the practice of the late capitalism provides the city with a purely functional and utilitarian sense, washing away any transcendental ideological principle.

OPEN FORUM

UNBREATHABLE

Mario Benedetti

THE UTOPIA OF THE END OF THE UTOPIA

Adolfo Sánchez Vázquez

118

The utopia as an image or project of a better future that contrasts to the real present and also as an effective presence of human conscience that guides its acts cannot be extinguished. It would also be extinguished the possibility of man of influencing the course of the history.

REVIEW OF PUBLICATIONS

THE MAGIC LANTERN

Concha Fernández Martorell

Eduardo Subirats, *The Magic Lantern*, Ed. Ciruela, Madrid.

FLESH, BODY AND TERRITORY

Notes for the projectual use of the aesthetics of Deleuze-Guattari

Roberto Fernández

G. Deleuze-F. Guattari. *What is the philosophy?* Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.

THE ARCHITECTURE OF MICHELANGELO

José Luis Sanz Botey

James S. Akerman. *The Architecture of Michelangelo*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

REPORT OF EVENTS

BUTTERFLY LOOSE IN ASHES **The space of the museum in the city** **Antonio Fernández-Alba**

Speaking of the opening of the Guggenheim Museum of Bilbao, the author does a reflection on the own nature of the city that transforms itself in an immense museum of images without significance, of advertising artefacts destined for an ephemeral perception.

THE SUBLIMATION OF THE ARCHITECTURE **Comments on the IV Bienal of Spanish Architecture** **Roberto Goycoolea**

Speaking of the IV Bienal of Spanish Architecture which winter activities were celebrated within the University of Alcalá and in Madrid.

POST-CRIPTUM

A PURE PRESENT **Images of nazis times** **Éric Michaud**

119

The «images of nazis times» brought back to the present remind us how is posible to destroy in the name of a superior civilization without any guilt. The immortality of a people and the eternity of its art justify whatever the process and the media to achieve its aims may be.

HA PUBLICADO LOS TEMAS

N.º 1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. JUNIO 1994

Locus Universitatis. **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, Metrópoli. **Eduardo Subirats**.

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

Metrópolis 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**.

N.º 6. GEOMETRÍAS DE LO ARTIFICIAL. ABRIL 1997

Las pasiones furtivas en la arquitectura de hoy. **Antonio Fernández-Alba**. En nuestros cielos faltos de ideas. **Vittorio Gregotti**. El pájaro australiano. Un mapa de las lógicas proyectuales de la modernidad. **Roberto Fernández**. La teoría del diseño y el diseño de la teoría. **José Luis Ramírez**. Teoría y práctica arquitectónica y sus implicaciones semióticas. **Francisco Javier Sánchez Merina**. Las metamorfosis. **Juan Luis Trillo de Leyva**. Proyecto-ruina: utopía-antiutopía. **Luis Fores**. Lo efímero. Proyecto, materia y tiempo. **Ezio Manzini**. Fabrica de expertos. **Eduardo Subirats**.

N.º 7. CIUDAD PÚBLICA-CIUDAD PRIVADA. SEPTIEMBRE 1997

Enseñanzas de la ciudad. **Angelique Trachana**. La ciudad circular como modelo teórico. **Roberto Goycoolea Prado**. Cuadrícula y señas de identidad del patrimonio urbano iberoamericano. **Fernando de Terán**. Ciudad y mercado. Deslocalización frente a dispersión. **José Miguel Prada Poole**. El futuro de la ciudad en la tierra de oro. **Javier Sánchez Merina**. Planos, grados, niveles. **Juan Ramón Jiménez**. Los espacios otros. **Michel Foucault**. Madrid: la transfiguración de la aldea. **Antonio Fernández Alba**. Sinfonía urbana: Madrid 1940-1990. Ensayo sobre el ritmo literario del «Movimiento» a «La Movida». **Carmen Gavira**. El Patrimonio en el tiempo. **Marina Waisman**

I JORNADAS CONSTRUIR BIBLIOTECAS

Alcalá de Henares, del 28 al 30 de abril de 1998

Directores: Carmen Fernández Galiano y Cristóbal Vallhonrat Anduiza

Organiza: Instituto Español de Arquitectura
Biblioteca de la Universidad de Alcalá
Ministerio de Educación y Cultura
Comunidad de Madrid

121

Las *I Jornadas Construir Bibliotecas. Los Nuevos Espacios de la Comunicación* surgen como resultado de los esfuerzos de cooperación llevados a cabo entre el Instituto Español de Arquitectura, los departamentos bibliotecarios de la Universidad de Alcalá, el Ministerio de Educación y Cultura y la Comunidad de Madrid y están dirigidas a los interesados en la creación y gestión bibliotecarias desde la Arquitectura, la Biblioteconomía y la Administración.

La construcción de una Biblioteca ofrece la ocasión para reflexionar sobre la creación de un espacio adaptado a la rapidísima evolución de la documentación, para anticipar la mutación que está íntimamente ligada al desarrollo de los nuevos soportes y de los nuevos «media». Porque si la Biblioteca continúa siendo un lugar físico, se está convirtiendo igualmente en un lugar virtual. La construcción de una Biblioteca en plena revolución tecnológica supone un reto para los Equipos de Gobierno, la Administración, Bibliotecarios, Arquitectos e Informáticos y la oportunidad de hacer realidad la Biblioteca del siglo XXI.

Durante estas Jornadas en las que participarán prestigiosos especialistas, se celebrarán conferencias, grupos de trabajo, visitas a las Bibliotecas de Madrid y Alcalá, así como la exposición de experiencias propias en la construcción o rehabilitación de edificios para Bibliotecas, Públicas y Universitarias.

Publicaciones y libros recibidos

Barragán. Obra completa.

Tanais, Madrid, 1995.

El arte de construir en Bizancio.

Auguste Choisy,

Cehopu, Cedex, Ministerio de Fomento, Instituto Juan Herrera, Madrid, 1997.

Reciclaje de las Estaciones de Ferrocarril.

Colcultura. Instituto Colombiano de Cultura, Organización de los Estados Americanos.

Reciclaje de la Casa Chorizo.

Alicia Leonor Cahn,

Facultad de Arquitectura, Diseño, y Urbanismo.

Universidad de Buenos Aires, 1995.

Patrimonio, ¿qué patrimonio?

Santa Fe de Bogotá, Colombia 1996,

Seminario Internacional.

Instituto Nacional de Vías.

Subdirección de Monumentos Nacionales.

Integración Fluvial de Sur América.

Memorias de la Conferencia de Santafé de Bogotá, Octubre 1996, Centro de la Integración Fluvial de Sur América (IFSA).

27 Festival de Cine. Alcalá de Henares, 1997.

Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Caja Madrid, Canal +, Aisge, Asociación de Empresarios de Henares, Universidad de Alcalá, Club Cultural Antonio Nebrija.

Diez años de aplicación de la ley del Patrimonio

Histórico Español.

Ciclo de reuniones «Patrimonio y sociedad».

Hispania Nostra, Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid 1997.

Doctorado «Honoris Causa» del Excmo. Sr. D. Giuseppe

Campos Venuti. Universidad de Valladolid.

Valladolid 1996.

Instituto Cervantes, Memoria 1996-97

Instituto Cervantes, Alcalá de Henares.

Ciclo de Conferencias:

Conocer Alcalá. Cultura-Universidad,

Claves Complutenses, Universidad-Sociedad.

Asociación de Amigos de la Universidad de Alcalá, 1997.

Premios Calidad Arquitectura y Vivienda.

Comunidad de Madrid, 1996.

Medalla de Oro y Premios Madrid de Urbanismo.

Comunidad de Madrid, 1996.

Medalla de Plata y Premios Madrid de Urbanismo

Comunidad de Madrid, 1997.

Publicaciones periódicas

Anthropos

Archipiélago

Arquitectos

Ciudad y Territorio

Reales Sitios

Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Oculum

Loggia

Redes

Revista. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia

Revista científica. Ciudades Históricas. Icomos

Patrimonio Cultural y Derecho. Hispania Nostra

Estilo

Bia

Basa

Magazine Europa Nostra

Geometría

Ambar

Do.co.mo.mo. journal

Eraberrikuntza. Restauración

Alzada

Papeles de la Fundación. Fundación para el análisis y los estudios sociales

Anotaciones sobre la planeación. Universidad Nacional de Colombia

Arquínnotas. Universidad Nacional de Colombia

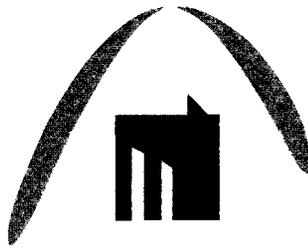
Revista crítica de libros. Saber leer

RCT. Revista de la Construcción Tanitpress

2010. Mediterranean Free Trade Zone Magazine

Morar. Revista de la Facultad de Arquitectura.

Universidad Nacional de Colombia



BIENAL IBEROAMERICANA DE ARQUITECTURA E INGENIERIA CIVIL

Ministerio de Asuntos Exteriores.
Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas

•

Ministerio de Fomento.
Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo

•

Ministerio de Fomento.
Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas. CEDEX

•

Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España

•

Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos

•

Universidad de Alcalá

•

Universidad de La Coruña

•

Universidad Politécnica de Cataluña

•

Universidad Politécnica de Madrid

•

Universidad Politécnica de Valencia

•

Universidad de Sevilla

El intercambio de información y experiencias entre los Arquitectos e Ingenieros de Iberoamérica, Portugal y España parece cada vez más necesario. En las últimas décadas se han celebrado diversas bienales, algunas de gran tradición, con ámbito normalmente limitado al territorio nacional y a la disciplina arquitectónica. En el momento actual parece oportuno reunir estas experiencias y establecer unas bases más amplias que permitan lograr un conocimiento recíproco entre los profesionales de la arquitectura y la ingeniería civil de Iberoamérica.

En este sentido se aborda la **I Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil**, con la voluntad de superar aquellas circunstancias e integrar por vez primera escenarios que hasta ahora no se habían desarrollado simultáneamente, definiendo un marco disciplinar que englobe tanto la actividad de los arquitectos como la de los ingenieros, de forma tal que se analice conjuntamente la obra de ambos grupos profesionales.

La I Bienal Iberoamericana incluye una Sección de Publicaciones, con objeto de facilitar la difusión de libros, revistas y demás material de interés profesional.

CONTENIDO

Con la idea de dar respuestas a las cuestiones mencionadas, la I Bienal Iberoamericana se articulará en torno a los siguientes contenidos:

Exposición de obras cuya finalidad es dar a conocer las realizadas por arquitectos e ingenieros de Iberoamérica, Portugal y España que por su calidad sean útiles para el conocimiento, la reflexión histórica y la investigación del quehacer arquitectónico e ingenieril.

Actividades de reflexión tales como mesas redondas, conferencias, seminarios, talleres, etc. que propicien el conocimiento y el debate de ideas, experiencias o situaciones entre los profesionales de los países participantes.

Difusión de documentos que den a conocer los contenidos de la I Bienal Iberoamericana entre amplios sectores de la sociedad. Ello se realizará a través del catálogo de la exposición y de la publicación de sus actividades.

Exposición de libros y revistas especializados con el fin de mejorar su difusión.

PARTICIPANTES

Podrán presentarse en esta I Bienal Iberoamericana obras construidas que hayan sido proyectadas, de forma individual o en equipo, por Arquitectos e Ingenieros de Iberoamérica, Portugal y España cuya fecha de finalización esté comprendida entre el 1 de enero de 1993 y el 31 de diciembre de 1997. Asimismo publicaciones editadas durante el mismo período, se refieran o no a las obras presentadas.

Dada la naturaleza de las obras de ingeniería y urbanismo, de lenta gestión y ejecución, se podrán presentar a la I Bienal Iberoamericana obras en las que, dentro de este período, se haya finalizado la construcción de alguna de sus etapas.

A todos los efectos el Jurado de Selección entenderá como autores a los inscritos, con independencia de las relaciones contractuales que pudieran existir.

CONVOCATORIA

La convocatoria será pública y se fomentará una amplia participación utilizando como soporte fundamental a los Colegios o Asociaciones Profesionales de Arquitectos e Ingenieros de los países participantes.

A efectos organizativos se distinguen tres Secciones:

Sección de Ingeniería Civil: Los participantes remitirán sus trabajos directamente a la Secretaría de la I Bienal Iberoamericana.

Sección de Arquitectura: En los países en donde existe Bienal se solicitará a sus organizadores, o en su caso de a los Colegios de Arquitectos, que escojan un máximo de 15 obras entre las seleccionadas en las bienales celebradas en el período contemplado, pudiendo, a su criterio, incluir obras que no hubieren participado en las bienales correspondientes. Este material será remitido a la Secretaría de la I Bienal Iberoamericana.

En los países en donde no existe Bienal, las Instituciones y demás participantes enviarán sus trabajos al Colegio de Arquitectos correspondiente que los remitirá a la Secretaría de la I Bienal Iberoamericana.

Sección de Publicaciones: Los participantes, autores, editoriales o entidades editoras, se dirigirán a la Secretaría de la I Bienal Iberoamericana.



Revista de Occidente

N.º 204

Abril 1998

**MAS ALLA DEL EXISTENCIALISMO
Y EL ESTRUCTURALISMO
SARTRE, CAMUS, FOUCAULT, DELEUZE**

Artículos de

**Celia Amorós, José Luis Pardo,
Andrés Sánchez Robayna,
Xavier Rubert de Ventós, Eugenio Triás**

Claire Parnet:

Entrevista con **Gilles Deleuze**

Jean-Jacques Brochier:

Entrevista con **Jeanette Colombel**

HUELLAS DEL CONOCIMIENTO conforman un ámbito de investigación, estudio y hermenéusis como recuperación viva de la creatividad que habita los espacios del tiempo, las entrañas íntimas de la realidad, símbolo y actividad de una imaginación.

La HUELLA nos lleva siempre más allá de la mera facticidad; nos hace adentrarnos e interrogarnos por un tiempo de creación e invenciones.

En consecuencia, HUELLAS DEL CONOCIMIENTO son conciencia y memoria de un tiempo de producción social e histórica e invitan a constituirse en documento y comunicación de otras realidades no presentes: con el argumento y el proceso de la memoria histórica y el proyecto de un nuevo porvenir.

Las HUELLAS DEL CONOCIMIENTO son, pues, trama y urdimbre de un tiempo y una cultura.

PROGRAMA DE 1998

Nº 176.

EMMANUEL LÉVINAS
Un compromiso con la otredad.
Pensamiento ético de la intersubjetividad.

Nº 177.

PSICOLOGÍA SOCIAL
Teorías y nuevas visiones críticas

Nº 178-179.

MICHEL BUTOR
El texto como invención en movimiento.
Una nueva visión de la literatura, la escritura y el arte

Nº 180.

ENRIQUE DUSSEL
Filosofía de la liberación. La palabra silenciada

Nº 181.

PAUL RICOEUR
La hermenéusis como compromiso y reflexividad

EXTRAORDINARIOS

Nº 3 (doble).

EDUARDO NICOL
Filosofía, sistema e historia

Nº 4 (sencillo).

MANUEL GARCÍA VIÑÓ
La novela intelectual frente al realismo social.
La historia de una polémica

PROYECTO A EDICIONES

Escudellers Blancs, 3, 3º
08002 BARCELONA

Tel. y fax (34 3) 412 34 91 E-mail: proyecta@sarenet.es

Nº 32

¡NOVEDAD!

LA MÚSICA, ESE LENGUAJE QUE DANZA

GUIDO MORPURGO TAGLIABUE. Después de Nietzsche/ **GILLES DELEUZE.** Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar./ **J.A. GONZÁLEZ CASANOVA.** Gustav Mahler y Theodor W. Adorno: (im)posibilidad del milagro/ **CARMEN PARDO.** Discurrir sobre nada: reflexiones en torno a John Cage/ **Conversación entre LUIGI NONO y MASSIMO CACCIARI.** En torno a *Prometeo*/ **JAVIER PÉREZ SENZ.** El negocio de los divos/ **ANDRÉS ENRIQUE.** La transmisión del jazz/ **CLAUDIO ZULIAN.** Webern: un momento de la composición deductiva/ **Entrevista a GABRIEL BRNCIC.** El compositor, sujeto de disolución/ **RAMÓN ANDRÉS.** Schubert, los lugares de la voz/ **MARIBEL MORENO y EMMÁNUEL LIZCANO.** Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber en *el canto*/ **ÉMILE M. CIORAN.** Aforismos sobre música.

EL RODILLO NACIONALISTA: UNA PERENTORIA NECESIDAD DE CRÍTICA

FÉLIX DE AZÚA. Melancólicos caballeros de Euskadi/ **Entrevista a JON JUARISTI.** La sublimación de la desdicha/ **JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS.** Un año después. «Contra Catalunya»/ **Entrevista a ARCADI ESPADA.** El espíritu de demolición/ **Entrevista a ANDRÉS SOPEÑA MONSALVE.** Fascismo: una pulsión latente.

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

ISEGORÍA (Madrid), n.º 18, mayo 1998, ISSN: 1130-2097

18

Ética y economía política

(Edición de Francisco Álvarez)

Odres nuevos para viejos brebajes. *por J. Francisco Álvarez.*

Soberanía del consumidor *versus* soberanía del ciudadano. Algunos errores en la economía neoclásica del bienestar. *por Elizabeth Anderson.*

El egoísmo psicológico. *por Elliot Sober.*

Igualdad de oportunidades. *por John Roemer.*

Reflexiones sobre la precariedad de algunas instituciones. El caso de un Banco Central independiente. *por Juan Urrutia.*

Siete desiderata metodológicos de las teorías sociales normativas. *por Toni Domènech.*

Notas sobre incertidumbre, flexibilidad y ordenación de conjuntos. *por Salvador Barberá*

Contribuciones del utilitarismo contemporáneo a la ética de las decisiones públicas. *por Julia Barragán.*

La moralidad de la eficacia (discusión con Julia Barragán). *por Pedro Francés.*

Del mercado al instinto (o de los intereses a las pasiones). *por Félix Ovejero.*

Úteros en alquiler. *por Jesús Zamora Bonilla.*

La negociación y el acuerdo: dos interpretaciones económicas de la justicia. *por Paulette Dieterlen.*

Notas bibliográficas

Roberto Gargarella, Mireia Giné, José María González, Francisco José Martínez, Blanca Rodríguez, Jesús Rodríguez Zepeda y David Teira.



ASTRÁGALO

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 pta. EUROPA 1.500 pta. AMERICA 15 \$

Suscripciones

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

Forma de pago:

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

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

Transferencia a Caja Madrid, C/ Libreros, 10. 28801 Alcalá de Henares, Madrid, cuenta núm. -2038-2201-27-6000566781-.

Domiciliación bancaria: D.

autoriza al Instituto Español de Arquitectura, a la presentación de esta tarjeta,

para el cobro de pta. a mi c/c núm.

del Banco/Caja Sucursal núm.

sito en

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

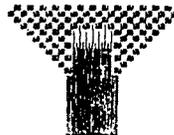
Fecha:

Firma:

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADES DE ALCALA Y VALLADOLID

Antiguo Colegio Trinitarios-C. Trinidad, 1.
28801 ALCALA DE HENARES (Madrid - España)





HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 8 DE ASTRÁGALO

Francisco León, profesor de filosofía y escritor.

Eduardo Subirats, escritor. Enseña actualmente en la Universidad de Princeton (EEUU).

Roberto Goycoolea, arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en la Universidad Veracruzana, Xalapa, Méjico.

Germán Adell, arquitecto-urbanista, ha enseñado Teoría y Crítica de la Arquitectura en Mar de Plata. Actualmente es investigador en el Centre de Recherche sur l'Habitat/L'ouest, Escuela de Arquitectura de París-La Défense.

Angelique Trachana, arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en la Escuela de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid y la Universidad de Alcalá.

Mario Benedetti, poeta y escritor uruguayo.

Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo español exiliado en México (1939). Entre sus obras destacan *Las ideas estéticas de Marx*, *filosofía de la praxis* y *Ética*.

Concha Fernández Martorell, Dra. en Filosofía y profesora de la Universidad de Barcelona, ha publicado diversos trabajos en torno a la obra de W. Benjamin y las vanguardias del siglo xx.

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

José Luis Sanz Botey, arquitecto y crítico de arquitectura.

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

Éric Michaud, profesor de la Universidad de Ciencias Humanas de Estrasburgo. Entre sus obras publicadas destacan *Theâtre au Bauhaus*, *Hypnoses*, *La fin du salut par l'image*, *Un art de l'éternité*.

- La REVISTA ASTRÁGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Su información puede ser difundida citando su procedencia, a excepción de los trabajos señalados con el copyright © del autor.



REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

CONSEJO DE DIRECCION:
ANTONIO F.-ALBA/ROBERTO FERNANDEZ/ROBERTO
GOYCOOLEA/FRANCISCO LEÓN/EDUARDO SUBIRATS

LA PARABOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA

Francisco León

La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad

Eduardo Subirats

Los malos días pasarán

Roberto Goycoolea

La herencia moderna

Germán Adell

Los nuevos paisajes. La gestión sensible y creativa del caos

Angelique Trachana

La destrucción del concepto de ciudad. Pragmatismo y el discurso del futuro

FORO ABIERTO

Mario Benedetti

Irrespirable

Adolfo Sánchez Vázquez ©

Utopía del fin de la utopía

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Concha Fernández Martorell

La linterna mágica

Roberto Fernández

Carne, cuerpo, territorio. Notas para el uso proyectual de la estética de Deleuze-Guattari

José Luis Sanz Botey

La arquitectura de Miguel Ángel

RELATOS DE LO YA VISTO

Antonio Fernández-Alba

Mariposa en cenizas desatada. El Espacio de museo en la ciudad contemporánea

Roberto Goycoolea

La sublimación de la arquitectura. Comentarios a la IV Bienal de Arquitectura Española

POSTFOLIO

Éric Michaud ©

Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



1.100 Ptas.



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ