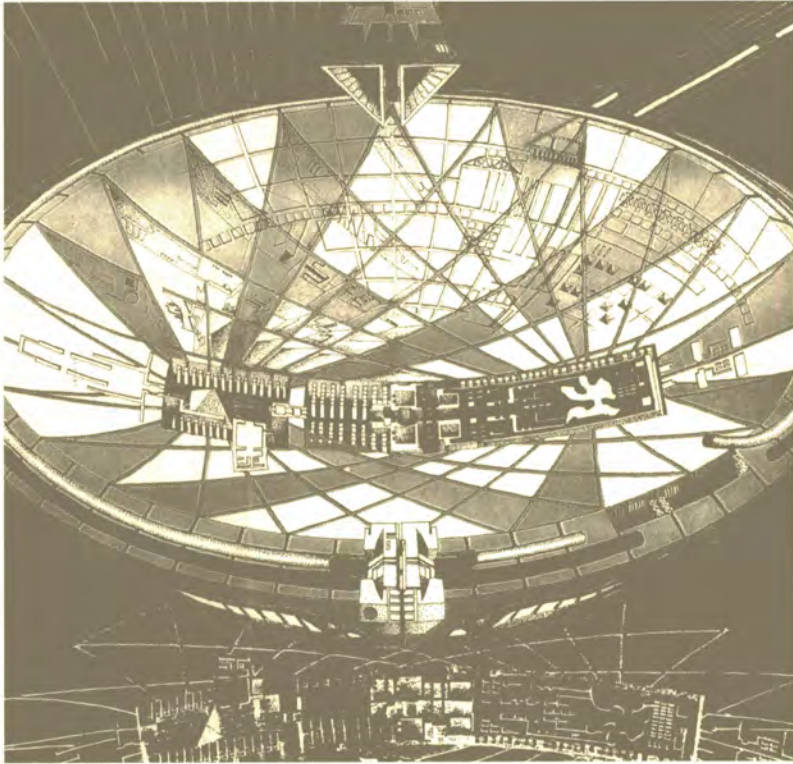


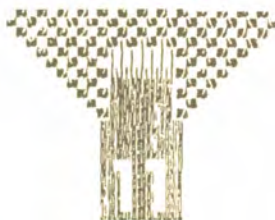
# ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

ARQUITECTURA Y MASS-MEDIA



MAYO 1999



**ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA**

**N.º 11. Mayo 1999**

**ARQUITECTURA Y MASS-MEDIA**

*Consejo de dirección:*

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Fernando R. de la Flor,  
Roberto Goycoolea, Francisco León, Eduardo Subirats.

*Consejo de administración:*

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

*Traducción:*

Luis Gayo Pérez Bueno.

*Coordinación editorial:*

Angélique Trachana.

*Director:*

Antonio Fernández-Alba.

*Diseño:*

ASTRAGALO.

*Portada e ilustraciones:*

Kiko Mozuna, «Kojiki of Arcitecture».

Portada: Fragmento de mandala 2.

*Edición:*

Celeste Ediciones S.A.

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.

Con la colaboración de la

UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), Azcapotzalco, México.

*Dirección, redacción y correspondencia:*

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

*Canje universitario:*

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.

Colegio Trinitarios, C/ Trinidad, 1. 28801 Alcalá de Henares, Madrid.

Teléfono: (34) 91 885 52 55. Fax: (34) 91 885 52 75. E-mail: [iea@e.fgua.es](mailto:iea@e.fgua.es)

*Administración y suscripciones:*

Celeste Ediciones S.A.

C/ Fernando VI, 8 - 1.º. 28004 Madrid.

Tels. 91 310 05 99 - 902 118 298. Fax 91 310 04 59

E-mail: [celeste@fedecali.es](mailto:celeste@fedecali.es).

*Publicidad:*

Labayru & Anciones.

Tel. 91 577 32 12. Fax 91 577 44 39

*Precio:* España, 1.100 pta. Europa, 1.500 pta. América, 15 \$.

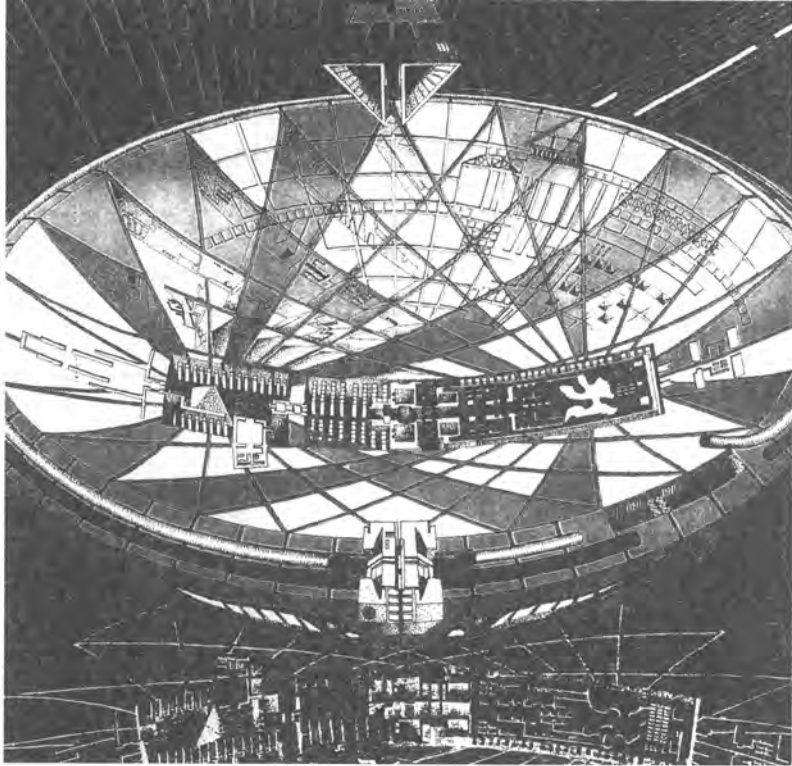
Impreso en España - Printed in Spain.

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

## ARQUITECTURA Y MASS-MEDIA



**Antonio Miranda**

La arquitectura frente a la *doxa*

**Pág. 9**

**Eduardo Subirats**

Theatrum Mundi ©

**Pág. 29**

**Roberto Fernández**

La construcción del simulacro.

Del espacio de la medida al espacio del relato

**Pág. 39**

**Polyxeni Mantzou**

La arquitectura en la era de los *media*

**Pág. 45**

**Carlos García Vázquez**

Berlín-Potsdamer Platz

Estrategias urbanas en la metrópoli neoliberal

**Pág. 53**

**Paul Virillo**

El reino de la delación óptica ©

**Pág. 63**

**Alfonso Muñoz Cosme**

Manifiesto de la Anti-arquitectura

**Pág. 69**

## FORO ABIERTO

**Platón**

El mito de Theuth y Thamus

**Pág. 73**

**Walter Benjamin**

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

**Pág. 77**

**Entrevista con Michel Foucault**

Arquitectura, saber y poder

**Pág. 83**

## RESEÑAS DE LO PUBLICADO

**Antonio Fernández-Alba**

Cantos wrightianos

**Pág. 97**

**Juan de la Haba**

Bienvenido, Mister Krens

**Pág. 101**

**José Luis Sanz Botey**

El espejo electrónico

**Pág. 105**

## RELATOS DE LO YA VISTO

La Universidad y el recinto histórico de Alcalá de Henares, Patrimonio de la Humanidad

**Pág. 107**

**Antonio Saura**

Pintar formas...

**Pág. 117**

**Konstantinos Kavafis**

La ciudad

**Pág. 119**

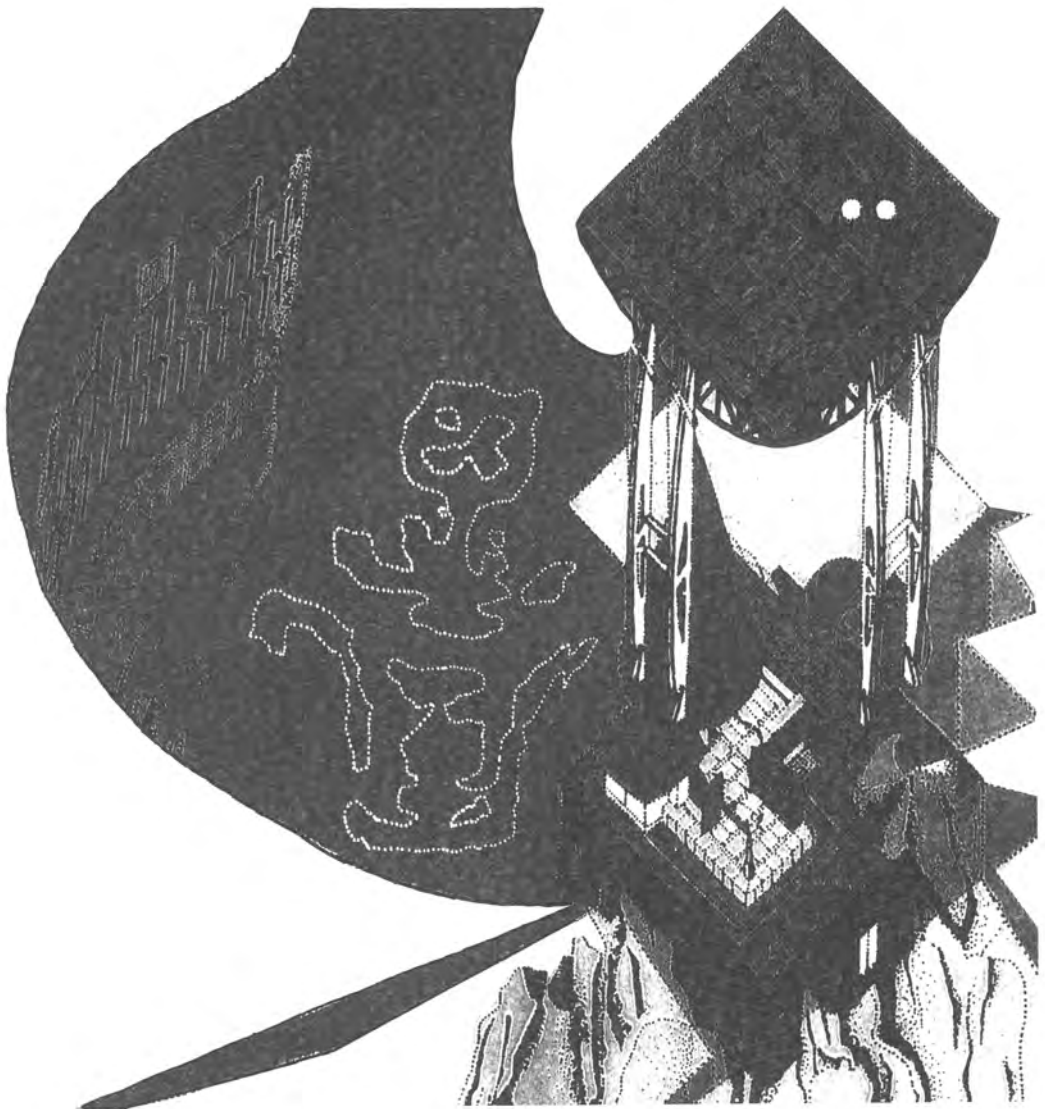
## POSTFOLIO

**R. F.**

Cartografías del tiempo

Notas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas

**Pág. 121**



Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991

## ARQUITECTURA Y *MASS-MEDIA*

Las adherencias de la arquitectura a la cultura de los *mass-media* de hoy es más que una evidencia. Los modos de producción del espacio se asimilan cada vez más a los modos de producción de imágenes mediáticas. El dominio de lo visible y los mecanismos de la percepción educada por los *mass-media* actúa sobre el conjunto de las facultades intelectuales y sensitivas. La abrumadora presencia de los medios de comunicación penetra en todos los aspectos de la vida cotidiana desempeñando un papel determinante en la socialización y desarrollo intelectual de la persona.

El mecanismo cognitivo se va asimilando cada vez más a la inmediatez de la impresión visual aniquilando en el aprendizaje el concepto, y la experiencia directa se suplanta por la experiencia mediatizada. El pasado, el tiempo histórico, la cultura como aprendizaje biomático adquiere connotaciones de oxidado y trasnochado mecanismo reaccionario. Ya todo está pensado, todo está sabido, todo está expuesto e indicado; cómo tiene uno que pensar, cómo tiene que sentir, cómo tiene que comportarse. La conducta se desenvuelve en la apariencia y el yo cede profundidad y complejidad. La detenida atención a la superficie y la creatividad comparten el mismo estímulo. El mundo se percibe y se concibe como apariencia; puro estímulo perceptivo. El pensamiento occidental, que sitúa algo detrás de la cosa, se tambalea. El significado de la cosa se vuelve superfluo. Ya no lícitamente a cada signo le corresponde un significado. La simulación prolifera entre juegos, mutaciones y eliminación de los significados. Una tendencia actual que trabaja en la producción de goce y fruición equiparados con el consumo, el ocio y la experimentación de sensaciones manipula los significados en las estrategias de la apariencia con fines persuasivos. La atractividad y la seducción del artificio arquitectónico se sitúan por encima del valor de uso y el valor urbano. Pero más que un problema puramente disciplinar-arquitectónico, esta tendencia representa un problema general de comprensión y de conocimiento.

El modelo perceptivo que imponen los *mass-media* altera la percepción espacio temporal con la aniquilación del tiempo histórico y la memoria por la propia estructura del medio. La percepción simultánea, el tiempo de perpetuo presente, que la transmisión mediática introduce, tendrá implicaciones directas en la percepción del espacio. La secuencialidad y la continuidad que implica la concepción espacial de lo que fue ciudad se suplanta por la fragmentación y la yux-

taposición en la metrópolis entendida como topografía del evento. La metrópolis se concibe por las técnicas narrativas; la técnica cinematográfica, las técnicas mediáticas, el montaje o el *collage*, más que el proyecto vitruviano; técnicas que crean, más que espacios, imágenes. «Saturación de imágenes e inflación de discursos narrativos y metanarrativos (...) e interpretaciones de la realidad», modelados por la percepción mediática plantean problemas arquitectónicos y urbanos que esta undécima edición de ASTRÁGALO trata de dilucidar.

«La arquitectura ha debido soportar la fatalidad de ser el más antiguo soporte de significados, por ello ha sido quizá el primer, y hasta hace poco tiempo el más importante, sistema de indoc-trinamiento masivo que —por medio del estupor, el miedo y otros efectos de lo sublime— tan eficaz ha sido y sigue siendo para promover ideología, esto es, para ampliar la difusión de la personalidad sumisa entre las gentes.» Para Antonio Miranda, *la arquitectura frente a la «doxa»* es «la arquitectura comprometida en la compraventa de opinión ideológica, propaganda o publicidad». A través de una «manipulación de lo artístico que los *mass-media* venden», «directamente alienado con el valor de cambio», «sobre el soporte mediático del territorio urbano» se celebra el éxito masivo del «gusto plebeyo».

6 Eduardo Subirats en *Theatrum mundi* reflexiona sobre la moderna concepción de la existencia y la historia como espectáculo. La constitución de un sujeto mediático vive «la desrealización de la experiencia individual y del reconocimiento intersubjetivo sustituido por un universo fantasmal, ilusorio y disuasorio, de acuerdo con el cual lo real y lo imaginario, la experiencia inmediata y el mundo virtual invierten radicalmente sus signos».

Roberto Fernández se refiere a *La construcción del simulacro* tras el declive del «proyecto como simulación del constructo» en la ciudad premoderna y la emergencia de los «oficios del relato» en la construcción de la ciudad posmoderna. Entre esos dos períodos se sitúa el proceso de la modernidad; el proyecto de una nueva urbanidad metropolitana, compleja, que terminará organizando «eventos más que constructos». La producción proyectual de espacio se estipula como construcción del simulacro y se ejemplifica mejor por el espacio cinematográfico. Ya no se trata de espacios sino de itinerarios y de visiones. La imagen mediática de las ficciones insustanciales lo es todo.

Para Polyxeni Mantzou, *La arquitectura en la era de los media* reinterpreta las cualidades de la imagen mediática. El estímulo audiovisual que los *mass-media* incorporan en los espacios arquitectónicos altera su percepción y termina transformando efectivamente su propia naturaleza. La separación entre el interior y el exterior, entre la función y la imagen de la arquitectura corresponden a dos proyectos distintos. Al exterior se le asigna la función de una pantalla emisora, mientras que el interior tiende a la célula; la cápsula aislada donde la ventana digital sustituye la ventana que da a la calle.



Carlos García Vázquez ejemplifica con *Berlin-Postdamer Platz* las estrategias urbanas en la metrópoli neoliberal donde las tácticas mercantiles recurren a la simulación de la ciudad tradicional y el espacio público.

Paul Virillo describe *El reino de la delación óptica* como «el mercado de lo visible» donde las tecnologías de la comunicación, de la imagen y de la contemplación permiten observarse y compararse continuamente unos a otros.

Alfonso Muñoz Cosme en su *manifiesto de la Anti-arquitectura*, ante el avance sobre la conciencia de la tecno-mediatización, especula sobre un estado mental del hombre que se ve liberado de la materia y su entorno será configurado por pura energía.

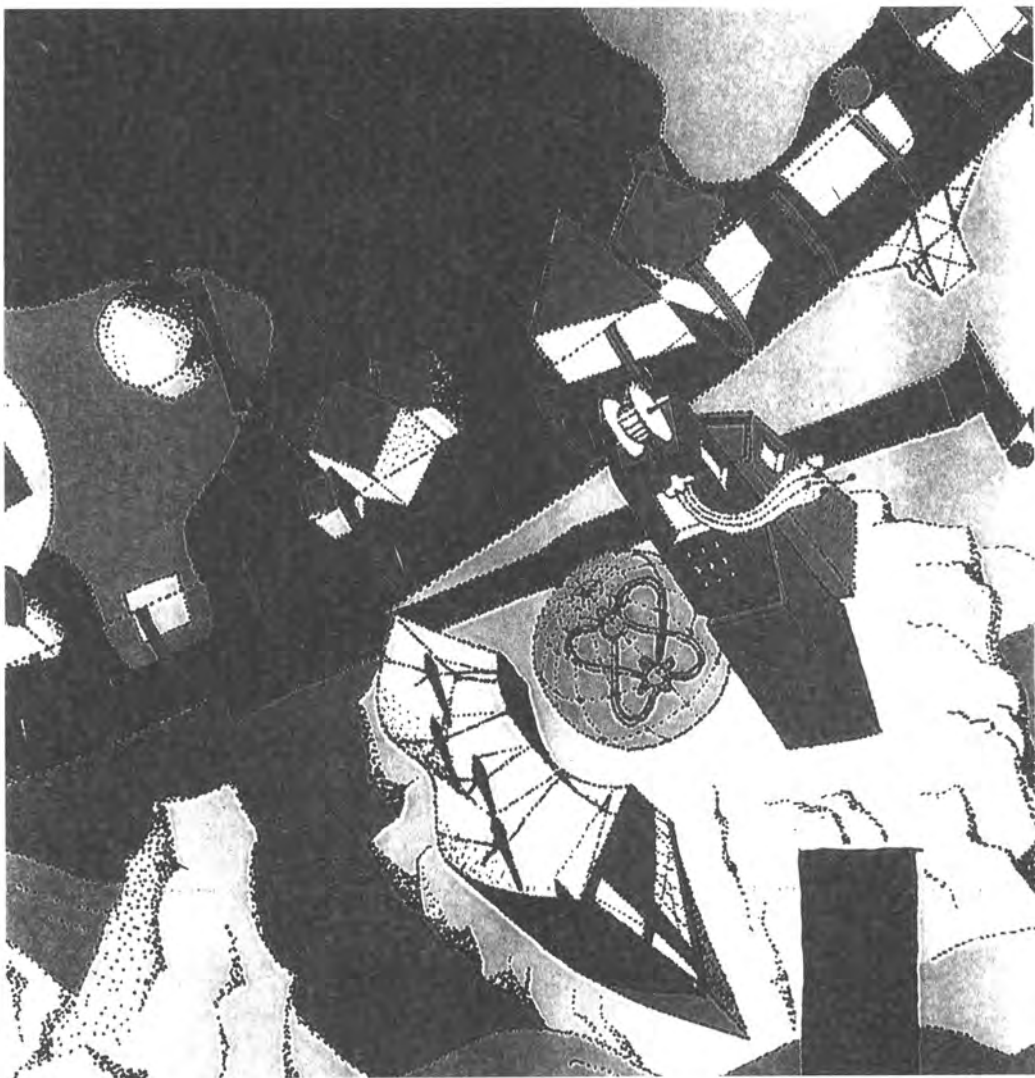
En FORUM ABIERTO se recopilan unos textos clave de los orígenes de la cultura mediática. Platon advierte ya las consecuencias de la difusión a través de la escritura que conducirían a la ignorancia, la pérdida de la memoria y de la experiencia directa. Mientras que Benjamin anuncia la pérdida del aura de la obra de arte tras su reproductibilidad mecánica profetizando el trastorno de la percepción que se produciría por el predominio del valor expositivo sobre el valor cultural de la obra. La entrevista con Michel Foucault evidencia algunas de las técnicas de manipulación social en la producción del espacio en la historia.

En RESEÑAS DE LO PUBLICADO, Antonio Fernández Alba comenta la autobiografía de Frank Lloyd Wright de El Croquis Editorial, mientras que Juan de la Haba dedica un comentario crítico en *Crónica de una seducción* sobre *El Museo Guggenheim-Bilbao* de Joseba Zulaica, que edita Nerea, y José Luis Sanz Botey utiliza *El espejo electrónico* como metáfora para hablar de *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización* de Hans Ibelings, editado por Gustavo Gili.

RELATOS DE LO YA VISTO hace mención al nombramiento de la *Universidad y el Recinto Histórico de Alcalá de Henares Patrimonio de la Humanidad*. Nombramiento promovido por la propia Universidad de Alcalá, a través del Instituto Español de Arquitectura y junto con el gobierno municipal de la ciudad, constituye un acontecimiento de excepcional transcendencia para la Universidad y la ciudad, y también supone un cambio cualitativo del concepto de patrimonio cultural y sus significados. La equiparación hasta el momento del término «bien cultural» con el objeto tangible y material se supera en este reconocimiento de la UNESCO centrado en los conceptos de Ciudad del Saber, *Civitas Dei* y la lengua y cultura españolas que caracterizan la ciudad de Alcalá de Henares.

En POSTFOLIO Roberto Fernández, con *Cartografías del tiempo*, hace algunas anotaciones sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas.

ASTRÁGALO agradece a Le Monde Diplomatique, Archipiélago y al arquitecto Kiko Mozuna la colaboración prestada para la edición de este número.



Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991

# LA ARQUITECTURA FRENTE A LA *DOXA*

Antonio Miranda

*La inminente llegada del nuevo siglo sirve de pretexto al autor para intentar desvelar algunas adherencias oscurantistas o ideológicas que a lo largo del siglo xx nos han impedido ver las razones intelectuales y morales últimas de la arquitectura. Tras ese intento, emerge un contraluz de esperanza.*

«Corazón, corazón,  
Corazón pinturero,  
¡Qué pedazos de artista  
hay en las revistas  
de mi peluquero!»

(Oda popular sobre el plebeyo mundo mediático rosa y couché)

## Atrapados entre la teoría elitista y la ideología vulgar

9

Escribió Lafuente Ferrari, en un lamentable artículo contra el supuesto hermetismo corporativo de la crítica de arquitectura, que «los profesionales se atengan a lo puramente técnico, ya que de lo otro, de lo que es **Arte** en la arquitectura pueden y deben juzgar los no arquitectos». Error tras error y dislate tras dislate, ya que la escasa verdadera arquitectura que se edifica no está hecha «de lo uno y de lo otro» de modo separable. Además, como más abajo se explicará, sólo hay un mundo más alejado y ajeno a esa arquitectura que el mundo tecnocrático, y ese mundo es el mundo **artístico** que los *mass media* manipulan y venden. Y respecto a los sujetos de juicio, baste decir que cualquiera no arquitecto que se lo proponga con el suficiente estudio y trabajo sobre la razón crítica, puede y debe —sin necesidad alguna de conocer en cálculos técnicos— evaluar íntegramente una obra de arquitectura. Como ejemplo baste decir que T. W. Adorno y G. C. Argan lo hicieron, a veces con gran certeza y mucho mejor que sus coetáneos arquitectos, sin ser de ningún modo profesionales de la construcción.

Para la mentalidad neoclásica y para su consecuencia reactiva o romántica, pero sólo para ellas, la arquitectura es una de las Bellas Artes Plásticas. Léase a Emmanuel Kant y véase todo el grasiendo eclecticismo del XIX. Pero arte, en términos generales, ha sido artefacto artesanal que se trasciende. Las artes plásticas producen artefactos artesanales. Sin cierta artesanía como método,

no hay arte posible. Sin la unidad entre opuestos, tampoco. También la «naturaleza» es puro artificio no sólo por estar toda ella afectada por la acción humana sino por haber sido, al parecer, toda ella «creada» bajo la disciplina matemática y geométrica de la Arquitectura Industrial. El orden natural genera orden, pero el desorden, caos o entropía generan un orden mayor, un equilibrio mortal de cementerio. Galileo descubrió y postuló que la naturaleza está escrita en lenguaje matemático y geométrico. Y Nicolás de Cusa anticipó la matemática moderna cuando expresó por escrito: «Pensar es medir» y «Todo está en todo». También así podemos confirmar que la matemática moderna de la incertidumbre, del azar y del caos, viene a dar mayor razón a los rebeldes y combustibles panteístas platónicos del Renacimiento que a los serviles escolásticos aristotélicos y pirómanos del Medievo.

El arquitecto produce públicamente mercancías significantes, objetos, por tanto, directamente alienados en su valor de cambio como bienes de consumo, uso y comunicación. La arquitectura ha debido soportar la fatalidad de ser el más antiguo soporte de significados para la comunicación pública o mediática. Por ello, ha sido quizá el primer y hasta hace poco tiempo el más importante sistema de inductramiento masivo que –por medio del estupor, el miedo y otros efectos de lo sublime– tan eficaz ha sido y sigue siendo para promover ideología, esto es, para ampliar la difusión de la personalidad sumisa entre las gentes.

10 Por el contrario, con el artista escondido en su gabinete, las artes pueden limitarse a la producción de valores de uso, mientras que la arquitectura, además, se encuentra comprometida en la compraventa de opinión ideológica, propaganda o publicidad, todo ello sobre el soporte mediático del territorio urbano, suburbano o rural. Pero la arquitectura, como luego se verá, necesita de una financiación doble o triplemente interesada, de la que las artes en general pueden prescindir. Trabajar para la producción misma y no para la doble o triple venta es un lujo que el artista puede y debe permitirse. Tal no es el caso del arquitecto; por más que hoy –cuando **todo** está sometido a las leyes mediáticas o mercantiles del capital, y cuando el arte es en la casi totalidad de su producción el sistema de camuflaje bajo el que se esconde la más feroz y grosera de las industrias–, tanto las artes como la arquitectura puedan, además, ser objeto de lujo o de consumo ostensible<sup>1</sup>.

Las sólidas banalidades y enfáticas ambigüedades (Lubetkin) que los mercados posmodernos y las mediáticas imponen, se limitan, en el mundo artístico, a la esfera estructural de la inversión especulativa, y a la esfera superestructural de la cultura o ideología. La arquitectura, en cambio, ha de cargar además –en cada línea– con la responsabilidad de una infraestructura física de gran impacto y duración. Así pues, los edificios están triplemente vinculados al sistema financiero. Por todo ello, aunque quizá pueda hablarse sobre la libertad artística, no podremos hacerlo sobre la libertad arquitectónica, como no lo haríamos sobre asuntos de economía, de minería o de propaganda.

El artista puede construir objetos, artefactos o artilugios, hacer felices invenciones, usar de sus ingeniosas ocurrencias y ser original. Puede soportar la confusión esnob entre lo interesante y lo importante, o aquella otra entre lo específico y lo excepcional. La originalidad del modelo o paradigma puede ser para las artes un valor artístico autónomo y de cierta eficacia semiótica. La ingeniería por su parte podrá valerse, asimismo, del ingenio. La arquitectura original, en cambio, como hubiera podido pensar D'Ors, suele producir payasadas plagiarias. El verdadero arquitecto –al modo del cirujano de ojos, por ejemplo– no inventa caprichos ingeniosos, «originales» o sugerentes, sino que avanza sobre líneas de investigación poética cuyo origen debe estar en el Big Bang<sup>2</sup>.

Así como el mejor poeta no inventa sus materiales –palabras o gramáticas– sino que usa lo que el diccionario impone, así el mejor arquitecto actual no utiliza materias sino materiales compatibles y preformados; es decir, utiliza sustancias, materias conformadas para las que aquellas metafísicas aristotélicas –que separan la forma del contenido y la materia– pierden cualquier soporte racional. La «originalidad arquitectónica» que desesperadamente buscan, digieren y excretan los *mass media* no pasa de ser mera pretensión de belleza –lo *kitsch*–, a veces doblada por la pretensión de elegancia histórica –lo *cursi*–. Tal originalidad concebida para la pura evasión –plena de falsa apariencia, y de vana fanfarria–, obviamente, no puede ya ser mostrada como arquitectura para asombro de bobos. Por ello nos será presentada, publicitada y glosada como «obra de arte»<sup>3</sup>.

11

Lejos de la radicalidad que conoce y vive de los orígenes racionales de las formas, la originalidad arquitectónica –que se nos vende para la mediática fruición sensual– no persevera en el ser, no cava en los orígenes radicales sino que, por el contrario, en una huida histórica hacia cualquier absurdo se dispara con los vapores de la *varieté* espectacular y de la falsificación material o formal. No es otro el tipo de fraude necesario para obtener nuestro correcto talante apolítico y nuestra evasión fantasmagórica respecto a una realidad por la cual 40.000 niños mueren de miseria cada día porque, por ejemplo, EE.UU. emplea 30 millones de dólares en armamentos, cada hora.

El artista puede ser elitista, asocial, atécnico, juguetón, heterodoxo, caprichoso, provocador y transgresor, trabajando no como los clásicos, sino como hoy lo harían los clásicos en un arte que produjera fantasía y encantamiento. Puede limitarse a los problemas espirituales y técnicos en detrimento de los problemas humanos... su reino no es de este mundo. El artista puede elegir –sin menoscabo de su disciplina– entre lo plebeyo, lo popular y lo docto; también puede instalarse en un clasicismo unifocal o en un romanticismo doblemente artístico. Así, por ejemplo, todo el Surrealismo pictórico rezuma una, aunque mediocre, plena artisticidad. El arquitecto, en cambio, genera un producto real, fatal y afortunadamente social, de efectos cívicos, civiles y ciudadanos que debieran estar asociados al progreso de la verdadera y casi inexistente democracia.

Aun así, la arquitectura lisonjera se desvanece y anula por mil caminos cuando se hace obsesiva o figurativa, porque se entrega servil a todo menos a una vida inteligente y mejor. En rigor, se pierde cuando intenta halagar y agradar al sujeto múltiple y contradictorio de la ciudad: paseante, habitante, visitante, cliente, artista, policía, conductor, peatón, especulador, financiero o constructor. Sabemos que cuanto mayor es el número de personas a quienes un producto pretende halagar o impresionar, tanto más habrá que rebajar su calidad. En tal caso —cuando la obra se apoya en la ayuda meretriz del facilismo emotivo y figurativo— la obra destilará para siempre dos formas de vileza: 1) la ambigüedad del relativismo cínico del «todo depende según se mire», y 2) la cobarde lenidad —o tolerancia hacia el Poder—, para la cual «todo vale si gusta al analfabeto que paga». La arquitectura no abomina del mercado; abomina, más bien, del mercadeo capitalista que la enajena y embrutece, y que no la deja vivir en libertad para intentar ser ella misma sin tener que hacer concesiones a otros sujetos particulares cuya ignorancia es sólo comparable a su codicia.

12

El ardid artero del «realismo» no ha justificado nunca a esa edificación ancillar, cortesana, entregada, rendida y sin voluntad propia, que en todo tiempo y lugar está dispuesta a ejecutar la voluntad del amo dinero. Porque la mejor arquitectura impugna cualquier recurso a esa falsedad inducida que la lindeza edulcorada y el efectismo sorprendente encarnan. Esos productos que, alejados de la verdad arquitectónica, no alcanzan ni siquiera la lógica, son socialmente innecesarios y sólo pueden ser vistos como absurdos y carentes de sentido, salvo por aquellos que de tal insensatez hacen su diletante negocio mediático, bien sea en la calle con ladrillos y titanio, bien sea en la imprenta con papel coloreado. Y es que, al revés que las artes, la arquitectura mantiene e implica, en cualquier caso, una ética geométrica propia o impropia cuyo sentido social y político será —en función de su idoneidad— popular o populista, progresista o reaccionario, cosmopolita o nacionalcateto, etc.

Fue por ello el, por lo demás, admirable Kant quien cayó en contradicción cuando identificó la belleza artística con la «finalidad sin fin» y con aquello «que agrada desinteresadamente» mientras que, a la vez, introducía a la arquitectura —cargada de misiones e intereses exteriores urbanos, políticos y económicos— entre las Bellas Artes. La arquitectura solamente mantiene el *telos* en sí misma, durante su fase de Proyecto, y en la medida en que se hace poética y sujeto u objeto de autocrítica. Sólo bajo ese prisma intelectual de investigación puede coincidir con las Bellas Artes o Artes Plásticas, cuyo mejor *telos* se encuentra en la misma obra. El autotelismo es capital para las artes, que cuanto mejores, más cargadas estarán de función reflexiva. Pero la arquitectura —autotélica e intransitiva como disciplina poética o como viva autocrítica— tiene función transitiva instrumental y social.

La inmanencia del autotelismo o autocoherencia geométrica en la obra de arquitectura, representa, para la crítica, una necesaria suspensión provisional del prejuicio (Husserl), una mirada

fenomenológica sobre la esencia, un reactivo imprescindible para la prueba de verificación o de falsación que cualquier sociedad sana debiera exigir. Se trata pues de la piedra de toque, no tanto para peritar la arquitectura en sus funciones exteriores y variables como para discernir su calidad primera o verdad estructural. Esa falsación puede detectar el grado de calidad esencial y propia, el grado de autocoherencia y fiabilidad, o, en su caso, el defecto de éstas, proporcional con el grado de descomposición de la obra.

Ahora bien, el autotelismo o autocoherencia nada tienen que ver —e incluso pueden declararse excluyentes— con las inmanencias artísticas que son inherentes a las obras de arte y que, en su caricatura, dan lugar al triste esteticismo del «arte por el arte». La misma indiferencia funcional de Rossi —que en principio pudo tener la noble intención de buscar esencias autónomas tipológicas y científicas— se convirtió (¿tras su viaje a EE.UU.?) en una coartada para la indiferencia **ética** del relativismo, el cinismo y la mala calidad propia del empalagoso y acomodaticio *post-modern*. Las formas que supuestamente valdrían para todo, al final no sirvieron para nada bueno. De la misma doctrina posmodernista y crapulosa se constituyó y segregó el bonito mito de la especificidad, un nuevo tipo de corrupción autista de la misma disciplina. La llamada especificidad disciplinar fue, precisamente, el cierre kantiano que la académica jaula dorada de las artes puso alrededor de la encadenada arquitectura, la cual sometida así a la ilusión narcisista y novelera de la «inspiración genial», resultó doblemente servil y falsaria: como arte y como arquitectura.

13

El romanticismo ombliguista tan fecundo en otras artes, sólo inspiró detritus en asuntos de arquitectura: pastiches, revivales, refritos, historicismos, eclecticismos... Así, Ronchamp, la Casa de la Cascada o la Ópera de Sidney, como ya supo ver Carlo Argán, fueron juegos, acontecimientos plásticos y románticos, tanto más aplaudidos como obras de arte, cuanto menos valiosos o más ociosos como arquitecturas. Por otra parte —contra la dañina taxonomía kantiana— debe decirse que los fines de la mejor arquitectura son in-finitos, no tienen fin ni final, y son variables, cosmopolitas e intemporales hasta en sus ruinas.

Y es que, a pesar de Kant y el arriba citado Lafuente, no se dan en la arquitectura el noúmeno esencial y el fenómeno existencial, por separado. La arquitectura leal, como la verdadera poesía, contiene el qué y el cómo fundidos; su fenómeno es su propia esencia, y su noúmeno se hace visible en la verdadera apariencia cuya estructura interna, dada su verdad unitaria, es, a la vez, entidad y apariencia. Más bien es la falsa arquitectura (99 % de lo edificado) la que destila y emite falsa apariencia inseparable de su falsa esencia —o falsa geometría para Husserl—, la misma que difunde el confuso bodrio doblado y autorreforzado por los *media*, tanto por ser objeto falsificado como por sus efectos cretinizantes de sujeto falsificador. Schiller vino a corregir a su maestro y a reconocer sabiamente, que ni en método ni en sentido, el arte y la arquitectura pueden coincidir. La separación aristotélica del mundo empírico en *poesis* y *praxis*

—en las siglas I + D, tan evidente— es inadecuada en el mundo de las artes, y engañosa en el de la arquitectura, cuya disciplina es integral y holística, o poética. El Proyecto implica, contiene y satura a la Crítica; y viceversa. En consecuencia la confusión entre arte y arquitectura —siendo para ésta inseparables la *poesis* y la *praxis*— conduce fatalmente a que cualquier producción edilicia caiga bien en el bufonesco plasticismo formalista, bien en la robótica ideología utilitaria o, como suele ser frecuente, en ambas mutilaciones a la vez. Gracias a esta coincidencia la eficacia ideológica en cuanto a la formación de mentes agradecidas y sumisas se multiplica.

Las artes pueden utilizar oportunas mistificaciones que, en la mayoría de los casos, confieren cierto encantamiento ilusionante y ensoñador, sin gran demérito para nadie. En Occidente al menos, la mayoría de los llamados pintores, escultores, escritores o músicos no son tales, sino más bien meros artistas comerciales dependientes pero «creadores» de las mismas fantasías que los *media* difunden. De ellos ha aprendido la propaganda que una imagen fantasiosa puede engañar más que mil palabras. La fantasía, sobre la que el mercadeo tanto medra, es un dulce veneno cuyo antídoto se encuentra en la imaginación crítica propia de la arquitectura. Por eso el Proyecto de arquitectura abomina de la fantasía.

14 Y es que un proyecto crítico y de calidad no puede perder un ápice de energía en fantasmadas ya que exige poner toda ella en la gran cantidad de imaginación que le permita cohonestar o armonizar mundos opuestos. Así: la abstracción con la realidad, la heterodoxia necesaria con las normas, la innovación —no invención— con la tradición tipológica, los problemas técnicos con las soluciones humanas, los problemas humanos con las soluciones técnicas. Y esto último, porque, como contrafigura que es de las artes, para la arquitectura los seres humanos, además de sujetos, son objetos mensurables de las estructuras que instala en el entorno construido. Por todo ello y para avalar la estatura de esas dificultades contradictorias, la imaginación crítica se encuentra dentro de las cualidades, teorías o actividades inteligentes señaladas por Worringer, respecto a las cuales, el rigor intelectual no puede ser soslayado. En tal panorama, cualquier fantasía es parasitaria.

No es ideología lo que ha de promover, o destilar, o inducir el arte, por muy benéfica que tal ideología, social o religiosa, pueda supuestamente llegar a ser. Justo lo contrario: la obra será tanto mejor cuanto más teoría crítica y pensamiento suscite a partir de ella; esto es: cuanta mayor cantidad de ideología —o entropía mental— destruya. Y es que la ideología no libera a los pueblos. Por el contrario: de mantenerlos bien saturados de falsa consciencia —idiotizados con ilusiones, magias y buenas intenciones— ya se encargan los medios gráficos, la televisión y la arquitectura figurativa. Es la teoría o pensamiento crítico quien nos permite vencer la ignorancia y el miedo subsiguiente, que, a su vez, no es sino la fuente del odio social o fascismo. La emoción necesaria no es la del vitalismo lacrimal o cordial de las malas artes, es la muy superior emoción de la inteligencia y la racionalidad de las mejores poéticas.



## El doble significado de la peor arquitectura parlante

### «Dicha de entender, mayor que la de imaginar o sentir» (Borges)

Cuando se dice que la arquitectura es un arte social se cometen al menos dos errores: 1) Porque todo arte es, antes o después, social como medio, instrumento, consumible o mercancía. 2) Porque la arquitectura, cuyo anhelo industrial viene de siempre, intenta huir por igual de las artes y de las artesanías. La arquitectura, pues, no puede archivarse entre las artes sino que debe ser liberada como poética industrial o superingeniería que es, tal y como su propia etimología señala.

Siendo la escala lo cualitativo de la cantidad industrial, y los problemas de escala los más difíciles cuando se mide la forma; siendo que cada materia exige su propia geometría; siendo que todo buen proyecto mantiene implícita en su programa una explosión de funciones nuevas y desconocidas cuyas dimensiones hay que armonizar; y siendo la calidad, tantas veces, fruto de la cantidad escalar, debería ya resultar evidente que —frente a la *doxa* y la opinión de los cronistas— la arquitectura, toda ella escalar, nada tiene que ver en sustancia con ninguna de las artes.

Las artes producen libres objetos sociales tanto más activos cuanto más audaces y libertarios. La arquitectura es, sin embargo, secundariamente objeto, y preferentemente sujeto, además de contexto de las actividades, alegrías, dramas y tragedias humanas; por lo que afirmándose contra el caos y el azar inhumanos, como pide Behrens, será tanto más benéfica cuanto menos rígida y cuanto más serena. Por ello, la arquitectura en este fin de siglo, nos parece tanto más reaccionaria o criptofascista cuanto más caótica, ruidosa, pintoresca, gesticulante, vociferante y espectacular —aunque no por ello menos yerta y entrópica— se nos presente<sup>4</sup>.

El arte verosímil puede no someterse a juicios de valor. Para la arquitectura, por el contrario, las supuestas virtudes de veracidad o sinceridad son irrelevantes y prescindibles actitudes o manías de autor. Para ella, es la lógica estructural 1) geométrica, 2) económica y 3) geográfica, la que determina el principio de calidad, hecho de verdades poéticas, esto es: 1) constructivas, 2) funcionales y 3) formales, en un único y definitivo resultado cuya unidad implica la autocoherencia óptima e idónea entre las seis instancias en un espacio-tiempo muy dilatado. Así pues, la arquitectura como sujeto se debe a la verdad técnica y social del objeto, o sea, a la propia razón crítica de éste. El hecho de que las artes desde 1900 se hayan apartado de la verosimilitud, no habla más que de un intento de acercamiento de éstas a la poética y la arquitectura. Pero comer los mismos alimentos no implica semejanza alguna entre los seres que los comparten. Cuando Picasso fue preguntado sobre la verosimilitud o parecido de uno de sus retratos, se alió con el tiempo de la cuarta dimensión cubista, y dijo a la modelo «¡Hala, y ahora a parecerse !»; y del retrato, dijo a los críticos «Ya se parecerá».

El mercadeo inmobiliario y mediático necesita ver e instalar a la arquitectura como un arte cuya proyección sea a lo sumo bigeneracional, pero con resultados y beneficios rápidos. Además existe otro motivo económicamente interesado para instalar a la arquitectura entre las artes. Tal interés no es otro que la posibilidad de contaminarla de fugacidad, de moda publicitable, de frívola improvisación, de «genial» espontaneidad, y de culto por lo espectacular novedoso, con el consiguiente desprecio hacia lo nuevo de la inteligencia eterna que la arquitectura encarna.

La arquitectura, frente al veloz diseño atópico, tiene vocación multiseccular y se hace inferior o fecal cuando está compelida por el oportunismo apresurado del corto plazo propio de la *kulturkampf*. Para la arquitectura, como para la televisión, tan dependientes de, y sumidas en, el seno del capital mediático, no existe cultura alguna que sea clientela inocente, no hay cultura alguna que no venda confusión. Por ello, la arquitectura de hoy, al revés que las artes, con dificultad podrá evitar convertirse, bien sea en propaganda fascista, bien sea en publicidad liberal.

16 La dictadura del capital o del estatus financiero –así como las instancias doctrinarias que están a su servicio– obtienen, por todo lo dicho, grandes beneficios de una concepción artística, metafísica o idealista de la arquitectura. Por eso, atribuir artísticos a la arquitectura implica complicidad con ese estatus de dominación y esclavitud que, amparado en la confusión de los *media*, saltea a la humanidad en sus tres cuartas partes. Como el mercado pospone el valor de uso, ante los valores de lucro y de representación, la apariencia que se nos vende no es la real manifestación de un camino de verdad, sino la falsa apariencia de verdad, la apariencia de arte, bajo cuyo manto se gesta la impostura con la que la grosera industria cultural nos confunde y somete. El actual estatus gansteril sabe que es mucho más lucrativo y fácil fabricar sujetos de condición sumisa, puestos al servicio de las mercancías perfunctorias, que promover personas libres de criterio y sabias para distinguir calidades exigibles.

Hoy, gracias al desarrollo tecnocrático –aunque descuidado y paleotécnico– de la construcción, cualquier edificio majadero puede construirse de modo artístico. Suele decirse que para que un edificio se derrumbe hace falta la coincidencia en él de un mal proyecto, una mala ejecución y una mala suerte. Antiguamente –y es mucho lo que con ello hemos perdido– las formas caprichosas, insustanciales y arbitrarias no eran estables ante el viento, el agua o la gravedad. Bastaba un mal proyecto para que las bajas formas impropias, no prosperasen en obra. La arquitectura artística, o banal, puede levantarse hoy sin ningún riesgo, y es físicamente tan inocua como una partitura. A cambio de tal seguridad, la falsa moneda se extiende acrecentando la miseria moral, el sensacionalismo y la manipulación formal para mayor enajenación de los colectivos.

Hemos dicho que en las artes no hay un Bien, una Verdad y una Belleza *a priori*. En las artes, y por suerte para ellas, el idealismo platónico ha sido superado por la historia y por la filosofía. En la arquitectura no sucede tal cosa. Podemos y debemos hablar sobre la bondad, la verdad y la belleza de cada obra una vez concluida ésta. Pero también podrían detectarse las falsedades

en el proyecto, en el papel, antes de que aquello que en el plano parece falsificado, confirme en la realidad su fraude y su fracaso. Pero estos criterios de sabia ingeniería no le interesan a nuestro mercadeo, el cual sólo se preocupa de los envoltorios ideológicos y mediáticos confeccionados con el empaque de esa hermosura edulcorada o falsa belleza que nos gusta tanto como al tonto el ruido<sup>5</sup>.

Disintiendo por una vez con los spinozistas o contra la opinión posmoderna de que solamente lo deseable sea bueno... aún hoy, debemos regresar para sostener con Platón y con nuevas razones, el hecho a la vez moderno y clásico de que lo bueno universal es independiente de los deseos o intenciones particulares. Al revés que en los tiempos de Spinoza, hoy no es lo Bueno (Verdadero), el *a priori* escolástico, dogmático, e idealista, esto es, el enemigo a batir. El gusto plebeyo, o sea aburguesado, del consumidor adoctrinado de hoy, es decir, los gustos de la víctima de los medios de propaganda, son los vigentes *a priori*, que necesitamos resistir, como verdugos que son también de la calidad material y objetiva de la vida en libertad. Para un uso feliz y panhumano de una ciudad, de una obra, de un objeto, es esa resistencia de la inteligencia capaz de obtener la idoneidad simultánea –por la que todo se resuelve a la vez y como por ensalmo con el mínimo ruido, humo, riesgo, gasto y entropía– la que debe ser convocada.

La mejor arquitectura no está destinada –cual es el caso de ciertas artes mediáticas y posmodernismos necrófilos– a vivir o revivir hechos pasados o futuros de modo ficticio o imaginario. La mejor arquitectura no representa a la vida, ni la imita, ni la simboliza, sino que la determina, la reproduce y la construye en su más alta y espiritual materialidad.

17

Las artes pueden libremente reflejar las condiciones de la sociedad; pueden y deben actuar como testimonio de su época y representar, en los mejores casos, todas las crueles contradicciones que hay en ella. Las obras de Cervantes, Balzac, Proust, Camus; de Sostakovitch, Webern, Berg, nos hablan de esas miserias mejor que ninguna otra cosa, y tal vez por ello sean tan grandes como universales y valiosas. Pero, cuando la arquitectura artística ha sido tentada por la figuración que representa o simboliza –aun como «crítica» servil del estatus a criticar– se ha quedado en una ridícula y cobarde ironía posmodernista o antimoderna o seudomoderna, cual ha sido el caso de las obras, llenas de facundia y verbosidad, de Moore, Krier o Rossi, por citar sólo a algunos de los oficiantes.

La arquitectura, mensaje ideológico ella misma, no necesita duplicar su verboso significado con declamaciones en las que naufragar, sino más bien llenarse de su propia verdad objetiva de significativo lo más puro posible, de su autenticidad compacta intensa y excelente, de una autenticidad gracias a la cual construcciones, funciones y formas se traban de tal modo en la geometría y la geografía, que el resultado final parece tan obvio, tópico e indiscutible como el que dentro de lo atópico tienen el paraguas, la bicicleta o la locomotora. Ésa es su sencilla razón política de

ser; la misma de buen teorema, la de un *episteme* o conjunto de saberes: la de emancipar las conciencias respecto a la *doxa* del tópico castizo y del grosero sentido común utilitarista.

La mejor arquitectura, precisamente a causa de sus autolimitaciones simbólicas, cristaliza en las formas que espiritualizan la materia por medio de cierta sabiduría propia. Así combate, como la poesía, y con su sola presencia por igual y a la vez –ya que no la imposibilidad de pensar del idiota– al menos el fanatismo que rehúsa pensar, y el servilismo que no se atreve a pensar. A mayor humildad, mayor trascendencia. Pero no es concebible la idea de una buena poesía a sueldo.

La *doxa* (u opinión pública desinformada, ofuscada u obcecada) y la ideología dominante (o ideología de la clase dominante) son como hermanas siamesas que mutuamente se alimentan, soldadas por los medios de comunicación de masas. Por ello, ambas exigen la ubicación de la arquitectura entre la Artes Plásticas. Y por lo mismo, la opinión plebeya o aburguesada esconde su debilidad crítica bajo el inane tópico gastronómico del «me gusta, o no me gusta». Esa misma *doxa* es causa y efecto de una ideología consoladora e ilusa –falsa visión o superstición plausible– que la inteligencia poética o crítica está destinada a desenmascarar. El éxito de masas o plebeyo, es un éxito antipopular porque esclaviza a los pueblos con un embaucamiento empalagoso, con ese plagio seudomórfico de las artes, o de las artesanías, que «tanto gusta a las gentes sencillas», como exigía Goebbels desde sus conocidas y filantrópicas intenciones.

18

Con toda esa carga de grata vulgaridad artística se consolida también el morbo, infectado por la mitología *marchand* de lo único y de lo fuera de serie, ese morbo que tanto excita al nuevo rico. Pero esa unicidad espontánea y genial –mero fetichismo o superstición de la mercancía– es el embeleco ideal para aumentar un valor de cambio incompatible, precisamente, con esa ciencia de la seriación industrial hecha con sustancias compatibles al servicio de las futuras mayorías y que, a su vez, constituye nuestra *Gaya Ciencia*.

Ya hemos indicado que el formalismo plástico es una de las dos peores enfermedades de la arquitectura: su debilidad esteticista, beauxartiana y bufonesca visible en las obras de Gerhy para Bilbao o París. La otra, no menos perniciosa, es la opuesta, contraria y simétrica, aunque complementaria, del tecnocratismo pragmático y robótico a tenor del cual la forma es despreciable ya que sólo busca el contenido de uso estricto y mensaje. Para la extensión de esta última plaga –visible en los bloques suburbanos para alojamiento de masas– han colaborado por igual el utilitarismo burgués y el marxismo vulgar.

Y es precisamente contra esa forma de antimarxismo que es el marxismo vulgar o dogmático, cuando podemos señalar que el testimonio sobre la experiencia social, el indicador de la conciencia colectiva no puede volver a hacerse con significados de estilo realista, sino con reales, significantes y sabios metros cuadrados o cúbicos contruidos sin mezquindad. La arquitectura

ha servido y sirve, a causa de su elevado y fatal presupuesto dinerario, a un Poder analfabeto pero no tan ingenuo como para que se le pueda obligar a financiar una crítica hacia su propio sistema. Toda la arquitectura figurativa y simbólica de la burguesía (1400-1900) es una misma maza antipopular a la cual los estilos sólo cambiaron el mango, una misma bota lustrosa pero antihumana de la que los estilos sólo cambiaron el color. Miguel Ángel al final de su vida se dio cuenta de la trampa; por eso su última arquitectura fue nihilismo, desesperación y suicidio estético aberrante<sup>6</sup>.

Y es que utilizar la arquitectura –dentro de un sistema de clases– como forma voluntaria del sujeto irónico o del manifiesto político, además de ser grotesca pretensión, constituye una eficaz vacuna que fortalece las defensas de ese mismo sistema que se dice querer combatir.

Las artes están determinadas por la realidad social y por la sociedad misma en la que nacen, pero pueden o no reflejar las condiciones, preferencias, prejuicios y convenciones de su momento, por más que, de modo sincrónico y fatal, hablen de su tiempo, y solamente las mejores excepciones sean intemporales. La arquitectura, en cambio, al ser deudora del verdadero Sujeto de la dictadura, suele estar desposeída de su poder como sujeto crítico y transformador, por un Poder que es el verdadero sujeto de la enunciación porque es el que paga. La arquitectura, al servicio del cliente habitual, queda entonces confinada a ser poco más que simple escenario decorativo bajo el pretexto de objeto instrumental. En tal caso, la falsa instrumentalidad –así como la paleotecnica de la producción– viene a ser encubierta por el envoltorio mediático del producto. Con ese mismo fin la arquitectura ancillar tendrá que asumir el papel de sujeto, pero de sujeto acrítico, apolítico y servil: un sujeto consolador, alocado, alegre y faldicorto. Pero dicho triste papel de figurante, propio de las arquitecturas figurativas, ya no será el papel que le corresponde como sujeto de inteligencia universal, sino el papel del capataz del enunciado o, dicho de otro modo, el papel de Sujeto del dictado. Un sujeto que podrá fingir que discute la forma de explotación pero que nunca podrá impugnar la explotación misma. Por todo ello, puede haber arte inocente pero ninguna arquitectura artística, simbólica, figurativa o parlante lo es.

Por todo ello, las seudo-arquitecturas vienen así a entrar en complicidad, colusión y cohecho con el espectáculo de la telebasura, siendo recompensadas por el mismo estatus que, para sobrevivir, necesita mucho más del circo que del pan. La arquitectura cabal no es figurativa porque no se debe a ninguna imagen de lo real –como se solicitó de las artes– sino que produciendo la realidad de lo real no tiene otro compromiso de representación más que consigo misma en la medida de su propia sabiduría social interna. Pedirle emblemas –tan baratos por otra parte– a la arquitectura es tan bajo y abyecto como pedirle símbolos a la agricultura. Los diversos fascismos nunca han dejado de exigirlo. Cuando la arquitectura se sale de su complejo cometido para huir al mundo de la «creación mediática» con su banalidad, nos encontramos con

la plétora rancia, ramplona y chabacana del carton-piedra metalizado que decora un panorama cruel, y con una cultura que es a la vez causa y efecto de esterilización mental colectiva. La arquitectura sensacionalista al uso en nuestro infausto final de milenio, es una parte sustancial de la gran estrategia de disolución mental mediática necesaria para lograr la disolución social que el estatus de dominio requiere, como oxígeno, para sobrevivir.

En oposición al siempre necio y agradable *postmodern* de confitería estupefaciente, reflejar la cara deforme y desagradable de la realidad puede y quizá deba ser un cometido de las artes, con tal de que se mantengan lejos de las redentoras pretensiones de emancipación. Cualquier hecho, y por tanto el hecho artístico, es también político. Pero como ya es sabido, las peores obras están preñadas de las mejores intenciones estéticas, morales o políticas. Por eso, si la verdadera arquitectura –debido a su alto nivel de verdad material o calidad– obtiene, al cabo del tiempo, el valor de la belleza; si llega a ser expresión estética o artística de algo superior y exterior a su ser y cometido, deberá ser a su pesar, o cuando menos exenta de la pretensión vergonzante de haber buscado aquella belleza con deliberación. En otras palabras, la belleza no puede ser para la arquitectura un objetivo inmediato como lo es para las artes; en su caso, le vendrá dado más tarde y por añadidura, como premio a su idoneidad arquitectónica. Mientras tanto, empecemos a entender que la arquitectura será tanto mejor cuanto más poética o antiartística se muestre.

## 20 **Si es arquitecto, no es un artista sino un poeta**

### **«Tan bella como una máquina de guerra» (Gil de Biedma)**

Como descubrió Lessing doscientos 200 años, Artes y Poéticas son contradictorias entre sí y, por tanto, mutuamente excluyentes. A más arte menos poética. El arte busca la belleza ideal ajena; la poética encuentra la verdad material propia. Del lado de la poética se encuentra la arquitectura, la música y tal vez el cine; del lado de las artes, la pintura, la televisión, la escultura. Pero, para poco bien, y para mucho mal, la ósmosis entre ambos lados es un hecho harto frecuente<sup>7</sup>.

Sabemos por Knabe y Legrand, que Horacio se equivocó al relacionar la poética con la pintura. Es con la arquitectura con la que coincide en medios y fines. *Ut architectura poiesis* debiera haberse dicho. Ingeniería poética y arquitectura del verso es la poesía, tal y como han sabido ver y repetir Valéry o Celaya, y el ingeniero Perret cuando insiste en que el arquitecto es el poeta que piensa en construcción. La poética, como la arquitectura, no busca la belleza: con desdén la segrega. Podemos volverlo a repetir: Arte y Belleza no son sino remotas consecuencias –agradables pero indeseadas– para la arquitectura.

Si las máquinas de guerra, en cualquier escala, pueden ostentar una belleza que está fuera de ninguna discusión, no será por su repugnante mercadeo causante de inmensas hambrunas, sino

por su verdad interna autoéptica y autocohérente que ha sido necesario y vital incoar en sus formas, medidas y materias con un fin cuyo origen de autenticidad es también indiscutible: la supervivencia del consumidor o usuario. La verdad y la belleza son inseparables porque ambas aluden y conciernen al cómo del significante no alienado, a la forma interna o estructura del objeto. La bondad pertenece, casi exclusivamente, al mundo del qué y para qué de los significados: a las funciones exteriores. Por ello las tres son inconmensurables, dicho sea ello con gran dolor, en contra de lo que cree el idealismo clásico o platónico que tanto nos seda.

Quiere lo expuesto decir, y esta vez frente al idealismo hegeliano, que tanto nos emociona, que el significado —y en su caricatura el símbolo— de supuesto valor para las artes, se hace insignificante y despreciable para la arquitectura. Será el sentido, o constelación de pequeñas verdades objetivas, el que, en su caso, pueda ser significante del significante. Por eso, la primera crítica, o falsación arquitectónica, ha de limitarse —con el más crudo positivismo— a ese significante, al objeto, a la cosa, a los hechos pesables y medibles, esto es: a los hechos poéticos. La arquitectura, como la poesía, sólo habla al y del mundo cuando habla de sí misma o de su razón de ser; por eso la mejor arquitectura es poesía muda que no necesita de gestos, aspavientos, tornapuntas, cornisas, adornos, ni oropeles.

El «ejército móvil de metáforas» de que habla Nietzsche se refiere y limita a las artes, en las que la pop, literaria y literal metáfora de las cosas no es vulgarización postmoderna cual es su caso cuando aparece en la arquitectura <sup>8</sup>.

21

En ésta —como dijimos del nómeno y el fenómeno— no hay esencia y apariencia; ambas son la misma realidad material y, por ello, la misma realidad poética cuyas estructuras son, por el contrario, metonimias de las acciones. Por ello, como en la mejor música o en la poesía, no pueden separarse la estructura constituyente —que es identidad esencial del objeto y objeto mismo— del sistema actuante, que es acción existencial del objeto y, por tanto, sujeto social con destino <sup>9</sup>.

Arte es representación y ficción trascendente o simbólica. Por ello en las artes se cumple a la perfección la auto referencia de la connotación, como en las cebollas, en las *matroskas*, o en las cajas chinas. Sistema de significación connotado es aquel cuyo plano de expresión a su vez él mismo constituido por un otro sistema significante (Hjelmsv) y que por tanto coincide en un mismo sistema de comunicación dotado con su código, su medio y su mensaje. Pero la arquitectura, por el contrario, tras treinta años de ululante semiotización posmoderna no ha avanzado un solo ápice en cuanto a calidad. Todo mensaje extraño a ella, pero transmitido o connotado por la arquitectura, ha sido hecho a expensas y con menoscabo de su calidad y para mayor honra y gloria de la masiva y mediática inyección ideológica.

Arquitectura es presencia física y realidad panhumana e inmanente, sin representación alguna. Por eso la falsación no tiene sentido en las artes (salvo la que se limita a la autenticidad de la

firma vendible), ya que que como explica Picasso «el arte es la mentira que nos hace conocer la verdad». Para la arquitectura, en cambio, la falsación o verificación de autenticidad o calidad, es el *sine qua non* para su evaluación. Limpiar la evaluación arquitectónica de significados ruidosos intencionales, ideológicos, sociológicos o psicológicos, nos permitirá distinguir la mena de la ganga, y denunciar con eficacia y rigor la peligrosa infamia de los *media*, de los clientes pretenciosos o de los arquitectos impostores, esto es, de todos aquellos que no nos engañan de cualquier manera, sino insidiosamente bajo la forma simulada de arte y bajo la apariencia de la verdad.

Ni la *Einfunlung* —empatía naturalista y sentimental del espectador— ni la *Kunstwollen* —voluntad artística tanto sea tal intención del autor, o lo sea de la obra— tienen el menor interés para la mejor arquitectura. La vocación artística de la obra produce resultados estériles cuando no fraudes ornamentales. Solamente en el caso de que la pretenciosa *Kunstwollen* no esté presente ni haya sido intentada, entonces tal vez, y con el paso de los siglos, la obra —que fue sólo fruto de, y para, un saber holístico y heurístico— llegue a ser una obra de arte al servicio de la estética fruición, por ejemplo, turística.

Podemos ir más allá. Cuando cerebros preclaros como los de Mies, Hannes Meyer o, en parte, Goethe piensan que la arquitectura es puro arte de construir o *Baukunst*, también se equivocan y nos equivocan. La arquitectura es ciencia poética que exige materia y necesidad. Pero también la virtuosa artesanía las exige. Identificar arquitectura y *Baukunst* como hace el Mies joven es un idealismo más, aunque disfrazado de materialismo. La arquitectura se implica y se constituye en un proceso de conocimiento implícito que no puede limitarse ni a la construcción técnica, ni a los usos personales y sociales, ni, mucho menos, a la «bella» composición formal. La arquitectura que siempre remite a otras disciplinas no las integra aisladas ni agrupadas sino unidades e integradas en una misma y sola inteligencia geométrica y económica que describe el universo, y cualquier parte de él, con un algoritmo, hoy por hoy, ignoto.

Todo esto nos confirma en lo dicho, a saber: que en un sistema mecánico el todo es igual a la suma de las partes; en un sistema orgánico el todo es más que la suma de las partes; en un sistema poético el todo es mucho más que la suma de las partes, una cantidad que provoca el salto cualitativo en formas universales. Pero para lo aquí tratado la confirmación se amplía: en un falso sistema, por el contrario, el todo o *bluff*, es mucho menos que la suma de las partes: es casi nada. María Zambrano lo insinúa con menos palabras cuando en *La Confesión* entendemos que aquel que no obtiene la unidad, no obtiene nada.

Es el espíritu de la inteligencia en libertad —también bajo forma de ciencia poética o de arquitectura— el que, aunque vigilado y obliterado por el Poder financiero y mediático, amedrenta al estatus de esclavitud mundial. Cualquier poética autoéptica, al estar, paradójicamente, cargada de racionalidad o de valiosa subjetividad social, es inasimilable por el Poder. Por ello, se hace necesario para la pervivencia de la injusticia, confundir las poéticas con las artes cuya ductili-



dad mediática, como es patente en todos los medios, las convierte en la sustancia ideal para ejercer la lobotomía colectiva.

Como el arte no debe ser científico, se nos dice, nada mejor que instalar la arquitectura entre las artes para poderla manipular en la batidora multimedia como una fantasía más. Con ello, fácilmente se fetichiza, cosifica y desvirtúa la arquitectura a la vez que se encubren sus sinrazones con el espeso manto irracional del aura artística. Una prueba de lo dicho es que Realismo, Naturalismo o Surrealismo, aunque sólo relativamente fértiles en Literatura y Artes Plásticas, fueron para la arquitectura o la música grandes fuentes de miseria. En el mismo sentido antirromántico, podemos abordar también algunas contradicciones del Expresionismo. Si en las artes la expresión —oportunista, o subjetiva o caprichosa o venal— del estado de ánimo del autor, es siempre más que sospechosa, en la arquitectura semejante falso expresionismo es un delito de primer orden. Como ya indicamos antes, las intenciones y estados de ánimo del autor pueden tener cierto interés para el facilismo de la prensa amarilla. Para la arquitectura, o para su simple verificación, las intenciones del autor (significados) son y han de ser, en cualquier caso, consideradas como despreciables sensacionalismos. Son las intenciones no artísticas de la obra (significantes) las que han de ser evaluadas, por incómodo y trabajoso que nos resulte. Los mejores artistas expresionistas representaron el mundo, haciendo profecía, como un mundo de horror. Con ello, además, evitaron el *kitsch* y la lindeza sacarinoso que nos degrada. Más tarde llegaría Auschwitz. Los artistas y arquitectos posmodernos de hoy, disfrutaban con su miserable testimonio que describe y representa con formas imbéciles a un mundo imbecil e inaccesible a la razón<sup>10</sup>.

23

Ya sabemos que cualquier gran obra es valiosa y por tanto revolucionaria con independencia de sus contenidos e intenciones. Magníficos ejemplos los tenemos en autores cuya ideología fue —es ya un consabido tópico— abominable, como Celine o Pound; como Terragni o Cataneo. Por ello éste es el primer, y casi único, compromiso social de una disciplina: la extrema calidad, la excelencia intensa de la obra autoéptica; justo lo opuesto al «arte por el arte» del mediocre Gautier. Las artes a veces decaen si su artificio no conecta con lo ficticio y lo aleatorio. El propio Adorno encuentra en los fuegos artificiales una de los mejores ejemplos de la obra de arte. Hace años el *kitsch* parecía limitado *al bibelot* dentro del entorno del arte de bazar. Existe una pulsión lúdica y fantasiosa en las artes capaz de descubrir en el *kitsch* una degradación expresionista casi liberal cual es el caso del artista Almodóvar. La actual orgía nos autoriza a repetir que tal pulsión es contradictoria, parasitaria y destructora, al menos con relación a la poesía y la arquitectura. La fantasía y el facilismo meretriz de la emoción cordial son los dos pies sobre los que camina el arte excrementicio masivo —o sea el *megakitsch* o *falfasén*— que invade las grandes operaciones de millonaria financiación, tanto en la arquitectura como en los otros medios audiovisuales.

Para nosotros, el moderno precursor del *falfasén*, o *megakitsch*, debió ser el enfático R. Wagner con su «obra de arte total» que venía a consagrar entre otras calamidades: la inte-

gración de las artes, el triunfalismo antisemita, la trompetería castrense, la grosera grandilocuencia, el gusto vulgar y la patriotería pangermanista. En rigor, buena parte del belcantismo decimonónico abundaba en el pleonismo espectacular, anticipando así los males actuales. El tenor engreído, autoritario y vano; la soprano taciturna e histórica; el bajo solemne, fatuo y bufo; no bastaban para montar el superespectáculo. Con todas las artes integradas podía obtenerse el supershow redoblado de vulgaridad, efectismo y sensiblería que hoy suele acompañar a casi toda la tontería mediática superficial y plebeya que se nos administra mientras babeamos y sonreímos. La inmensa e incontable producción mediática *made in U.S.A.*, con la mayoría de los Óscar a la cabeza, no es más que aparatosidad afulana y obsequiosa que nos degrada doblemente: como consumidores lelos y como financiadores de la siniestra maquinaria.

24

Pero, a pesar de todo, hoy ya no podemos esgrimir la ingenua coartada hiperartística de Wagner. Tiene que haber arquitectos comerciales o artísticos, y artistas mediáticos dispuestos a corromper lo mejor de sus vidas, con novelorías y falsificaciones formales sin límite —trillados pero novedosos montajes, ruidosos y deslumbrantes brillos dorados, morbosos cotilleos sobre lo inguinal de los parásitos sociales— a cambio de una cierta cantidad de dinero o fama, para que el arte fecal y la arquitectura *falfasén* puedan invadir, como lo hacen, hasta los rincones más alejados del Planeta. Sin artista prostituido y sin un rendido apoyo mediático hacia la mediocridad no hay arte fecal. Bastaría con que no existieran esos autores aliados con el Poder, que se prestan al fraude formal y al oscurantismo que el arte-basura nos inocular, para que, en pocos años, el odio social remitiese. Más aún, bastaría con que los operadores mediáticos no estorbaran al progreso intelectual para que éste llegara a convertirse en progreso panhumano. Superadas estas mínimas cautelas, toda libertad sería libertad para todos.

A lo largo del siglo xx —en el cual el capitalismo bifronte se ha visto obligado a mostrar su cara mafiosa y fascista— los artistas liberales o comerciantes han extendido todo tipo de fingidas acciones hedonistas, irracionales o libertarias, según nos contaron, para combatir aquel irracional racionalismo autoritario y cuartelero. Hoy sabemos que tal supuesta y sedicente oposición fue uno de los mayores fraudes del siglo. Aquel estúpido, agradable, mediático y dulce veneno no era sino la otra cara (la cara liberal y vendible) de la misma moneda sangrienta<sup>11</sup>.

Toda esa misma y doble irracionalidad fue presentada con diferentes disfraces para confundir mejor a los desprevenidos: Modernismo hasta 1925, Art Déco hasta 1950, Hilda-Hilton hasta 1970, y *Postmodern* hasta el 2000, si Dios quiere. Cuatro puntos de la misma línea oportunista de acción híbrida, edulcorada y cínica, dirigida a un solo y eterno fin: obtener un mayor infantilismo y dependencia mental entre las gentes; disolver nuestras neuronas en ese abyecto licor *champannoise* con el que las víctimas brindan por sus verdugos. Esa misma, permanente y única fantasía retroseudo tan ternurista, escapista y variada (a su vez cada una de las cuatro

fases se nos ha ofrecido travestida con diferentes nombres y estéticas), es el gran enemigo a combatir por el intelectual colectivo de una sociedad civil despierta.

Como acabamos de ver, la irracionalidad antimoderna, a veces, se expresa doblada y descaradamente con las formas del modernismo bufonesco. En otros casos se presenta con los ropajes del modernismo robótico, racionalista, castrador y castrense. Ambos formalismos constituyen aún las dos ruedas –opuestas o contrarias pero complementarias– sobre las que se mueve el doble y jurado enemigo –contradictorio y excluyente– de la modernidad y de la racionalidad social. El estatus que nos lleva está dispuesto a pagar para que la confusión y la entropía mental aumenten en la población, ya que la luz de la razón lleva al conocimiento y éste a la falta de miedo, es decir, a la crítica y a la promoción de grandes cambios que el sistema gansteril teme más que a nada. Por ello, es más seguro, fácil y rentable sustituir la complejidad científica y crítica de la poética arquitectónica con una baratija mitológica que ilusione con el sucedáneo artístico de la libertad. Y, para ello, nada mejor que el talante efectista y plástico de una mediática imperial alimentada con el postmodern antimoderno que nunca cesa.

La aparente oposición solamente superficial y estilística –pero en nada contradictoria– entre el Robot productivista y el Bufón nihilista, entre el mecanicismo objetivo, uniformista y racionalista, por un lado, y el organicismo subjetivo, variopinto y vitalista, por otro, puede tener algún valor en el mundo de las artes. Para la arquitectura, solamente una dialéctica negativa, crítica y excluyente de ambos fantasmas, podrá abordar la futura modernidad. Las mezclas y puntos medios se han demostrado tibios e inanes. Solamente una dialéctica que elimine de modo simultáneo cualquier canonización clasicista y cualquier concesión romántica, puede servir de sólida plataforma para la ciudad nueva ciudad.

La abstracción ha sido un valor del clasicismo ascético que suprime ruidos parásitos para poder oír mejor la estructura de una obra. Pero la abstracción utilitarista en arquitectura ha generado monstruos de precariedad en las viviendas para las masas trabajadoras. Simultánea y paralelamente, la mejor arquitectura abomina también de la figuración alegórica, neorromántica y vulgar. Así pues, negando y rompiendo ambas garras de la misma tenaza, la arquitectura del nuevo siglo podrá sobrevivir. El Clasicismo en su mejor fase, implica –*nihil nimis*– conocimiento y respeto de límites. El Romanticismo, en cambio, ni conoce ni acepta unos límites, por cuya trasgresión ha de aceptar el inevitable castigo de la Némesis. En la Guerra Civil española, el racionalismo irracional del clásico Robot militarista y criminal usó la aviación más destructiva de la Tierra para masacrar a mujeres y niños; mientras, la pura irracionalidad del romántico Bufón ingenuo, suicida y libertario cantaba: «Pero nada pueden bombas, rumba la rumba, donde sobra corazón. ¡Ay Carmela!». Casi toda la ingente edificación del siglo –salvo unos cientos de excepciones– ha sido homotecia de la misma guerra imbécil hecha con distintos medios, como podría haber dicho Clausewitz.

Contra la convención mostrenca y vacía; contra la falsificación, sea deliberada o no; contra la hipocresía del que impide cambiar nada con el fin de mantener intacto su sentido de la bolsa y de la virtud; contra el zote y suntuoso eclecticismo decimonónico que siempre retorna en formas bufonescas; contra la nostalgia enfermiza, cateta y castiza de los caciques o mafiosos locales; contra toda la mendacidad utilitaria y contable del capital..., los ideales idealistas del Movimiento Moderno en sus dos formas (objetivas o robóticas, y expresivas o bufonescas) ya no son suficientes. Tampoco vale ya el orden mixto pero claro y elegante de la energía heterodoxa y el coraje protorromántico instalados en una ecléctica (Diderot) austeridad geométrica.

El consumo de energía humana que exige la lucha por la mera existencia en un medio capitalista, socialmente histérico, darwinista y competitivo, nos obliga a los trabajadores a dimitir del pensamiento. Pero el estatus de dominio mundial necesita precisamente de ese nuestro confort mental para sobrevivir a nuestra costa. Tal y como se dice de los vampiros que sobreviven a costa de la sangre ajena, el sistema financiero armamentista sobrevive a expensas del pensamiento que nos hurta, ayudado de nuestra indolencia. Para engrasar y alimentar un sistema –tan poderoso como para quitarnos el poder a tantos– el complejo mediático –ampliamente financiado desde el Poder– nos inocula, bajo formas de dulce espectáculo mediático, un retraso mental, una lenidad acrítica y una oligofrenia apolítica que articulan la renovada producción de ignorancia, desmemoria y sometimiento. La arquitectura lleva ese oscurantismo a su más alto nivel de eficacia, porque precisamente aquello que debiera ser la imagen material del espíritu, el destilado del mejor pensamiento y la expresión del saber panhumano, tiene tal poder de impostura –mediática y arquitectónica– y de tal modo duplicado, que siendo pura falsificación y deyección, se nos presenta no sólo con la vitola de la obra auténtica, sino que, en los peores casos, además ostenta el nimbo de «la auténtica obra de arte».

26

El siglo ominoso acaba. El asalto militar contra la inteligencia humanística –y contra su imagen material o arquitectura– comenzó en julio de 1936 en España y terminó en octubre de 1949 con la derrota de la última y siempre heroica Grecia. Tras ese Octubre Negro, el territorio occidental había quedado imbele y abierto a todas las infamias y abyecciones formalistas.

Con el nuevo siglo, tal vez haya que volver a las raíces de la vanguardia, arrancadas, mutiladas y secas junto con aquellos CIAM que llegaron moribundos hasta el final de los cincuenta tras un decenio de astutas ambigüedades relativistas. Pero sería suicida no hacer previamente el trabajo crítico que tenemos pendiente desde 1945, cuando fue frustrado por la Cobardía Propia (europea) y la Guerra Fría ajena (norteamericana). Los optimistas dicen que la verdad siempre triunfa. Pero donde hay verdad no hay triunfalismo. La arquitectura, por más que constituya una de las más poderosas plataformas mediáticas e ideológicas, no tiene razón alguna para arrogarse aquel viejo papel de las vanguardias de «reflejar fielmente la sociedad que la ha originado». Mucho menos si semejante reflejo implica el «juego de los volúmenes bajo la luz» que,

para ocultar incompetencias, toma su eficacia del pastiche posmoderno o del *revival* modernista e historicista que al fin sólo han resultado profundamente antihistóricos y antimodernos. Tal vez el arte deba jugar. No decimos nada sobre ello. No es lo nuestro. Pero el siglo que acaba nos ha enseñado que el mundo irracional no juega; por ello, sabremos aprender de una vez por todas que la arquitectura no debe volver a jugar... y menos aún de farol.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Véase Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*.

<sup>2</sup> Véase en el libro bíblico de los *Proverbios* la definición de la sabiduría como el arquitecto de Yahve.

<sup>3</sup> No son despreciables todos los innumerables sujetos mediáticos que nos rodean. Por ejemplo, en España, TV2 y RNE aportan tal calidad —dentro del grosero ambiente general— que podrían ser llamadas las mejores joyas de la corona.

<sup>4</sup> Estamos persuadidos de que, a peor calidad de la obra, más rígido y convencional es el estereotipo al que se acoge y somete. El tipo chalet, por ejemplo, a tenor de sus resultados, es un buen ejemplo de que el género nunca es inocente respecto a la calidad de la obra.

<sup>5</sup> En la etiqueta circular de los viejos discos de gramófono, junto al perro melómano, cinco palabras anticipaban lo que el futuro había de deparar a los *media*: «La voz de su amo».

<sup>6</sup> Véase la Porta Pía.

<sup>7</sup> Esta no distinción fue denunciada por Baudelaire como señal inequívoca de esterilidad y decadencia de las obras.

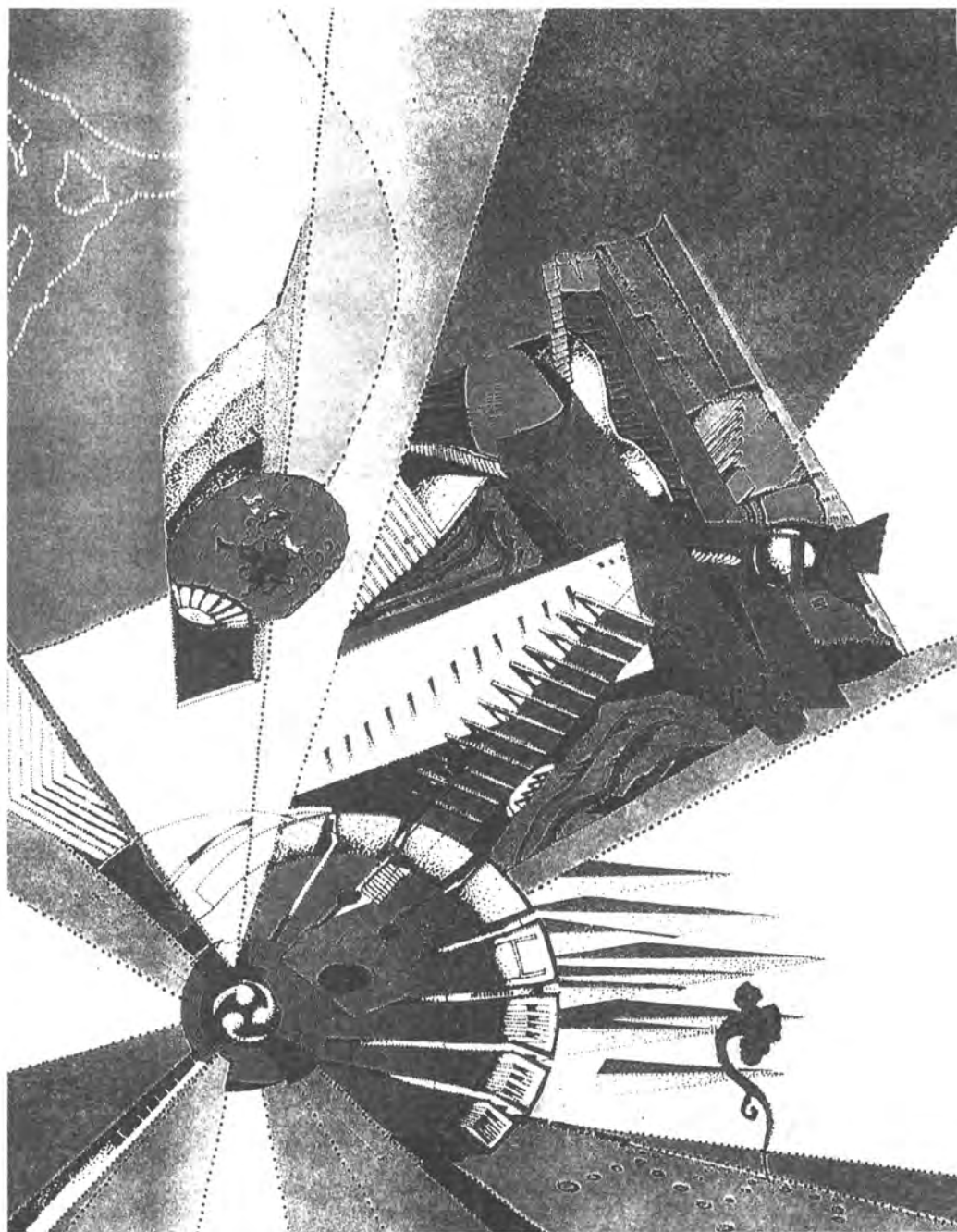
<sup>8</sup> Véase el caso extremo de las obras más estultas y zafias —las de más éxito de público y crítica— firmadas por Robert Venturi.

<sup>9</sup> Las obras menos aceptables de un aceptable arquitecto como Rafael Moneo pienso que deben su debilidad al parasitismo de la figuración metafórica.

<sup>10</sup> Véase el film *Leolo*.

<sup>11</sup> Apréciense la oportunidad de la imagen, pocas veces mejor traída, ya que hablamos del capital.





Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991.

# THEATRUM MUNDI

Eduardo Subirats

*La construcción mediática del mundo adopta características del espectáculo, que abarca desde el auto sacramental a las actuales pantallas. Frente a ello el ciudadano-espectador pierde su autonomía y capacidad de acción. La privación mediática de los significados transforma el medio en un fenómeno puramente estético y desrealizado; un universo fantasmal, ilusorio y disuasorio.*

La concepción de la historia universal como teatro se remonta a Plotino. «En los dramas humanos —escribió en la *Enéada III*— las palabras las distribuye el autor, mas los actores ponen cada uno de su parte y sacan de sí mismos la buena o mala actuación... Pero el drama más verdadero, que los hombres con talento poético imitan principalmente, la que representa es el alma, recibiendo del Autor los papeles que representa. Y así como los actores de aquí no reciben al azar las máscaras, los trajes, los mantos azafranados y los harapos, así tampoco el alma misma recibe al azar sus suertes, pues aun éstas se ajustan a la Razón»<sup>1</sup>.

Plotino no solamente expuso, sin embargo, una concepción cerrada de la historia de acuerdo con un plan providencial. Esta concepción providencial condicionaba, además, la representación de la historia y de la existencia humana como espectáculo de la razón. El filósofo añá-

día una reflexión valiosa, por lo pronto para la comprensión de la representación barroca, debida a Shakespeare, Calderón o Boissard, del *Theatrum mundi*: la exigencia moral de participación individual y activa en el plan divino como escalafón final de la armonía de *logos* universal. «Porque los actores no han de ser meros actores, sino partes del Poeta, y de un Poeta que tiene previsto lo que han de decir...»<sup>2</sup>. Semejante concepción de la existencia y la historia como espectáculo es moderna. Ha sido formulada por la filosofía hegeliana, y ampliamente difundida por sus herederos, a partir de la filosofía de la historia de Marx. Ha sido reiterada asimismo en una indefinida serie de metáforas del tribunal de la historia y del vuelo de la razón. Y en las postrimerías de la Edad Moderna, en las ya citadas tesis de la historia de Benjamin, también ponen de manifiesto la perspectiva negativa de un espectáculo de ruinas.

La construcción mediática del mundo como espectáculo adopta características en muchos aspectos semejantes a esta concepción estoico-cristiana del *Theatrum mundi*. También en las modernas pantallas la historia se despliega como un todo acabado, una realidad cerrada como el *script* de un guión, frente al cual el espectador carece de autonomía y de capacidad de acción. El carácter seductor del medio estimula la participación mágica del espectador en el espectáculo electrónico, como la forma adecuada de su realización personal en el devenir prefijado de la historia.

La representación sacramental del *Theatrum mundi*, tal como la configuró Calderón en el auto *El gran teatro del mundo*, esclarece algunos momentos relevantes en nuestra cultura espectacular. El auto sacramental comprendía múltiples significaciones. La primera de ellas fue la ficcionalización de lo real. El «teatro del mundo» planteaba, en segundo lugar, el problema de la escenificación de una realidad distorsionada. En tercer lugar el auto aparecía como un espacio de características especiales en el que se configuraba una masa pasiva de espectadores bajo el objetivo de su uniformización doctrinaria. Por último, los autos sacramentales se concebían como ritual redentor<sup>3</sup>.

Este ritual tenía por objetivo la transformación de la realidad social contingente en una realidad trascendente: las comunidades históricas reales (en la España de las tres religiones precisamente) se transformaban en el cuerpo de Cristo, a su vez identificado con el cuerpo institucional y político de la Iglesia romana<sup>4</sup>. Por otra parte, la presentación escénica de la vida y el mundo como espectáculo acabado reafir-

maba la concepción negativa de la existencia como contingencia y como lo negativo, que el nihilismo teológico cristiano elevaba a su vez a contenido temático del mismo auto sacramental. Semejante transformación de la sociedad en espectáculo y de sus miembros en la masa pasiva de espectadores de la historia providencial constituía su significado último.

Los autos sacramentales, las representaciones religiosas y religioso-políticas celebradas en España y en las colonias hispánicas en el período del Barroco, cumplían una finalidad socialmente integradora bajo dos paralelas funciones. Una de estas funciones tenía que ver con la construcción social de la realidad bajo los auspicios de la Corona y la Iglesia católicas. Se trataba de algo más que de una misión «ideológica». Los autos tenían que imponer más bien una verdadera transformación, una inversión de lo real. El palacio del rey se transformaba en Jerusalén, el propio rey era elevado a persona divina, incluso Madrid se convertía en ciudad celestial... Margaret R. Greer llama a esta función transformadora «política eucarística»<sup>5</sup>.

La estructura escénica del auto *El gran teatro del mundo* pone de manifiesto esta doble función. Los actores ascendían al escenario desde las gradas del público. Eran por tanto los representantes directos de este mismo público. Su papel, por otra parte, coincidía con el de personajes comunes y anónimos. Más exactamente: eran estereotipos, modelos generales en virtud de su rígida esquematización, de la prolongada reiteración ritual de sus gestos; eran representantes alegóricos de un principio general, doctrinariamente definido, y de sus



atributos morales positivos o negativos. El Rey, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre no eran *personae* en el sentido moderno de la palabra. Carecían de aquella riqueza psicológica que pudiera conferirles una verdadera contextualización dramática.

La función sacramental de los autos barrocos confería a su audiencia características propias de la masa religiosa. Las mismas categorías de Canetti son válidas en su marco. «En determinados espacios y en determinados momentos los creyentes son reunidos y trasladados a un estado masivo mitigado a través de acciones siempre reiteradas; la masa se deja influenciar por ellas y se acostumbra a ellas, sin volverse por ello peligrosa»<sup>6</sup>. Reiteración de las situaciones, carácter doctrinario y didáctico, función catequética, supervisión ideológica de las autoridades eclesiásticas o incorporación de la escenografía dentro de los rituales de la masa cristiana tales como el Corpus Christi son otras tantas características de los autos que apuntan en esta misma dirección.

Pero el carácter sagrado o sacramental de la representación calderoniana no solamente se distingue por esta «domesticación» de la masa. Tiene que ver, sobre todo, con la transformación de la relación entre lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad ontológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva, una conciencia de sí y un sentido para la masa espectadora y creyente. El valor sacramental del auto está relacionado a su vez con el contenido doctrinario de la obra que soporta teológicamente este intercambio de signos entre lo real y lo ilusorio.

El auto sacramental sirve la desrealización de la experiencia individual y del reconocimiento intersubjetivo, y tiende a su sustitución por un universo fantasmal, ilusorio y disuasorio, de acuerdo con el cual lo real y lo imaginario, la experiencia inmediata el mundo virtual de un más allá invierten radicalmente sus signos. La realidad contingente de los humanos se transforma en un mundo trascendente, y se convierte en una virtual ciudad celeste definida por la gloria y la quimera.

Esta inversión no es distintiva, sin embargo, del auto sacramental. Más bien constituye un elemento básico de la concepción del mundo que envuelve el concepto del *Theatrum mundi*. Y un aspecto central en la concepción cristiano-barroca del mundo que expresa Calderón. La vida es un sueño. La irrealidad del más allá es la única auténtica realidad<sup>7</sup>. Espectáculo eucarístico, teatro sacramental, obra de arte sagrada y representación cósmica confluyen en el objetivo integrador del auto sacramental: su función ordenadora de la sociedad de acuerdo a un principio exterior, a un poder trascendente y, por tanto, incontrolable, y, por ende, el papel colonizador de la ciudad terrenal por los poderes de la ciudad celestial<sup>8</sup>.

Bajo dos aspectos fundamentales puede trazarse una analogía entre la presentación barroca del mundo como «teatro» y la estetización de la realidad cumplida en nuestras pantallas electrónicas. La primera aproximación es negativa. Reside en la función neutralizadora, en la designificación de lo real que el espectáculo barroco comparte con la comunicación electrónica. Tal es la interpretación que el posmodernismo ha señalado una

y otra vez como característica central de la sociedad integralmente mediatizada. «By such deprivation of meaning, the medium renders itself purely aesthetic», escribe Michael Sorkin en su ensayo sobre «simulaciones»: la privación mediática de significado transforma el medio en un fenómeno puramente estético<sup>9</sup>. Esta confiscación de la percepción cognitiva de las cosas no sólo afecta a la realidad social y a su experiencia individual y colectiva, sino también a la propia estructura de esta recepción, y a la constitución de un nuevo sujeto mediático. Como escribe el mismo Sorkin: «En este aspecto el medio converge plenamente con la ambición surrealista de una suspensión total del “intelecto crítico”. Los placeres narcóticos de la televisión saturan el cerebro, al que se deja sin otro recurso que oscilar al ritmo de su intoxicación... Juicio sin juicio, presencia sin presencia, existencia sin existencia... El cadáver se vuelve cada día más exquisito»<sup>10</sup>.

La segunda analogía que vincula la presentación sacramental con nuestro universo electrónico es positiva: afecta al significado retóricamente realzado del mundo virtual o irreal del espectáculo por encima de la comunidad real de los espectadores. A la vez que los *media* clausuran la posibilidad de construir un sentido alternativo. Se trata, sin embargo, de un sentido que la propia estructura del medio define por sí misma y de manera autónoma como valor socialmente consensuado, como el sentido verdadero. Los medios de comunicación de masas no constituyen en este sentido parte integrante de la realidad social, ha escrito Tony Bennett en este sentido; más

constituyen un mundo aparte que, sin embargo, define el desarrollo y configuración de esta realidad social: «The media are not *apart from* social reality, passively reflecting and giving back to the world its self-image; they are *a part of* social reality, contributing to its contours and to the logic and direction of its development...». La televisión es productora de sentido, es el «sistema dominante de significación»<sup>11</sup>.

La actual situación de la comunicación electrónica puede calificarse en términos de saturación, como se ha dicho tantas veces. Sobredosis de imágenes, hiperproducción de interpretaciones de la realidad, superposición de informaciones, inflación de discursos narrativos y metanarrativos, caos informativo... Esta intensificación diferenciada de lenguajes, símbolos e informaciones está acompañada de un desarrollo cuantitativo de la difusión de los medios, y de las masas electrónicas construidas y contenidas en dichos medios. Pluralismo es la palabra: diversidad de emisores, de discursos, de opciones, de receptores. Fragmentación es también la orden del día. Imposibilidad de una experiencia reflexiva. Percepción automática, preconsciente. Desplazamiento de la posibilidad misma de enunciados y juicios cognitivos sobre la realidad. Eliminación de cualquier actuación reflexiva y global de la persona frente a una circunstancia determinada. Pasividad forzada. Condicionamiento de la opinión. Destrucción de la estructura de reconocimiento de la realidad humana y social. Pérdida de sentido. Confinamiento mediático del individuo. Esquizofrenia técnicamente per-

formatizada. Tales son las conclusiones al proceso mediático.

En 1924 Bela Balász desarrolló la utopía según la cual la generalización del cine permitirá la visualización integral del mundo humano, la creación de un mundo social transparente. «El cine se encuentra ante la oportunidad de transformar radicalmente la cultura —escribía en este sentido—. Muchos millones de hombres se sientan todas las tardes para experimentar por sus propios ojos dramas humanos, caracteres, sentimientos y emociones de todo tipo, y sin necesidad de palabras... El humano vuelve a ser visible»<sup>12</sup>. Balász reiteraba así aquel mismo optimismo mediático que Condorcet había formulado en los días de la Gran Revolución a propósito de la imprenta como instrumento futuro de una verdad universal difundida. Pero la difusión cuantitativa y el perfeccionamiento tecnológico de la comunicación no ha contribuido a esta transparencia de lo humano, como tampoco lo fue la imprenta de un conocimiento más veraz. Más bien genera una atmósfera imprecisa en la que las cosas se diluyen en una gama confusa de ruidos y sombras.

Sabemos, sin embargo, que se trata de algo más todavía. Lo que está en cuestión es el intercambio de valores entre lo real y lo irreal, y las intensidades emocionales que lo atraviesan. «Las imágenes postmodernas —escribe a este propósito John Fiske— no solamente escapan a la referencialidad y a la ideología, sino que también escapan a la disciplina textual que ejercen conceptos organizativos tales como género, medio o perio-

do»<sup>13</sup>. A lo largo de la yuxtaposición de melodramas comerciales, fragmentos informativos, ficción y publicidad se produce una transferencia de contenidos, emociones y símbolos atravesando libremente las fronteras entre los diferentes géneros, significados o valores sociales. Las diferentes cualidades ontológicas y las intensidades emocionales que atraviesan estas secuencias heterogéneas no guardan ninguna relación de proporcionalidad con su cualidad objetiva, exactamente como sucedía en los *collages* de Georg Grosz o de Max Ernst.

No puede hablarse en este sentido de una manipulación de la pantalla. Ciertamente los controles políticos y económicos sobre los medios no han cesado de aumentar en proporción directa al desarrollo cuantitativo de la masa que produce, entretiene, contiene y volatiliza. Pero no hay manipulación ni hay ideología bajo la acepción tradicional de la palabra porque la representación del poder no atraviesa la construcción de sistemas legitimatorios globales y conceptualmente consistentes, ni tampoco la imposición de objetivos globales definidos. La función de la pantalla es más bien la inducción de una conciencia individual prerreflexiva, el mantenimiento de una masa pasiva y la performatización mediática de una realidad polivalente o delirante.

Lo de esta cuestión no es la manipulación de los significantes, sino la destrucción del sentido. Se trata de una destrucción que no alberga ninguna intención emancipadora, y mucho menos el carácter de una resistencia contra la segunda naturaleza mediática, en el

sentido en que la supuso Baudrillard. Esta destrucción del sentido significa más bien la liquidación del reconocimiento intersubjetivo, la liquidación de lo social.

Un ejemplo: los espectáculos mediáticos de los genocidios contemporáneos. La reproducción microrrealista cumple en ellos aquella misma función descontextualizadora que asumía el minimalismo de las imágenes de rayos láser en las guerras *high-tech*. «Masacre en Sarajevo», reza uno de los titulares. «5 de febrero de 1994.» El vídeo muestra el paisaje del mercado central de la ciudad. Un *collage*: rostros de pánico y dolor, habitantes transportando cadáveres, restos del derribo, cadáveres fragmentados por los morteros. Una voz anónima lee el teletipo: «El presidente de Bosnia, Alija Itzebegovic, afirma que el ataque es un intento de forzar a su gobierno a boicotear las conversaciones de Paz en Ginebra con serbios y croatas el día 10 de febrero».

La representación visual abstrae el contexto real del acontecimiento. Su tiempo y espacio reales adquieren una dimensión secundaria. La noticia transforma la masacre en una realidad mítica del horror. La información verbal añadida a la imagen construye un nexo gratuito. Exactamente igual que los comentarios casuales que acompañan las fotografías pornográficas en los magazines especializados. Son dos discursos fragmentarios e independientes entre sí. Ambos, la imagen y el relato, desplazan el nexo político internacional que ha provocado y mantenido esta guerra durante años, cortocircuitando, al mismo tiempo, la posibilidad de cualquier relato reflexivo. El motivo visual que concentra una mayor inten-

sidad emocional, las imágenes de cuerpos humanos descuartizados por los bombardeos, reitera pictóricamente el lugar común del *video-collage* en la publicidad, en la información o en el *video-art*. Estos cuadros pueden compararse positivamente con los experimentos de fragmentación del cuerpo de Koen Theys (*Couper deus têtes de chien*, 1986), o de Gary Hill (*Inasmuch As It Is Always Taking Place*, 1990), o con los regulares programas de sexualidad sadomasoquista en las televisiones de cable...

He aquí los dos momentos fundamentales del espectáculo mediático: primero destrucción, confiscación del sentido, neutralización de las imágenes, trivialización de lo real; segundo, suplantación de esta experiencia destruida y de la subsiguiente comunidad desintegrada por una nueva codificación ficcional. El círculo se cierra con esta recuperación virtual de un sentido, con el restablecimiento de un orden discursivo imaginario a través de las pantallas mediáticas, como si se tratase de un nuevo reino de la trascendencia.

Existe todavía una última característica que se debe considerar con respecto a la concepción de la vida y la sociedad que envuelve la representación antigua y barroca del *Theatrum mundi*. Es ésta la tercera analogía que vincula la representación sacramental barroca del *Theatrum mundi* con el espectáculo mediático contemporáneo: el *memento mori*. En la concepción cristiana, este énfasis en la muerte encuentra su primera expresión en la inversión de la vida en el orden de un más allá. Es la muerte como volatilización del tiempo y el espacio vividos, individualizados e irrepetibles,

y su transfiguración en un tiempo y espacio trascendentes. La muerte está siempre presente, en segundo lugar, como ritualizado espectáculo de destrucción y sadismo, como *memento mori*, tan insistentemente exaltado en la iconografía del Barroco como en los informativos electrónicos tardomodernos.

El principio constitutivo del espectáculo es asimismo la muerte entendida como la gran ausencia del significante: la desaparición de lo real en el marco de la pantalla y sus efectos ilusionísticos. La propia glorificación de la muerte y de lo sublime, y la propia concepción negativa de la existencia, de la historia y de la comunidad humana se desprende de esta inversión alucinatoria de lo real en la producción espectacular de las masas.

Este nihilismo de la cultura mediática, o lo que también puede llamarse su lógica autodestructiva, se pone de relieve en dos planos paralelos. Primero, el de un generalizado vaciamiento de sentido y de ser de la existencia humana electrónicamente sitiada. El segundo es el culto a la muerte y a la destrucción que se pone en escena en las pantallas. En otras palabras, la monotonía y el hastío, y la estimulación sadomasoquista de catástrofes y espectáculos de violencia no solamente constituyen una de las ofertas estadísticamente más frecuentes de los menús de entretenimiento mediático, sino que expresan también su fundamento ético y gnoseológico: un paradigma ejemplar de la relación ideal del sujeto tardo-moderno con el mundo.

Imágenes de guerra y destrucción, la sensualidad de desodorantes y perfumes, catástrofes

ecológicas, el cortocircuito dramático de la paz doméstica de una familia de clase media mágicamente salvaguardada del apocalipsis gracias a las delicias de un café instantáneo, héroes de ficcionales guerras contra cárteles de naco traficantes, las sonrisas artificiales de maquilladas campañas electorales intercambiando sus signos con la gesticulación retórica de una marca de cigarrillos... La indiferenciación de estas imágenes, su permanente permeación es la inevitable consecuencia del *continuum* temporal del montaje mediático que las transporta. La estética dadaística se cumple a escala masiva. Podrían parafrasearse las palabras de Duchamp a propósito de los *ready-made*. La secuencia mediática se basa también «en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia de buen o mal gusto..., de hecho una anestesia completa»<sup>14</sup>.

35

Eliminación y distorsión de lo real, destrucción de las posibilidades mismas de su experiencia, desarticulación del sujeto y de la comunidad, todos estos recursos formales del *container* mediático señalan hacia una liberación final, una purificación de emociones e instintos, una ataraxia universal. Diana Fuss recuerda a este respecto las metáforas agresivas, quirúrgicas y destructivas que invaden la jerga técnica de los *media*: «El film no es, a fin de cuentas, otra cosa que materia muerta, piezas y fragmentos de celuloide perforado, acuchillado, empalmado y ensamblado. El film es un sistema de “cortes” y “suturas” que toma prestado la mayor parte de su vocabulario de la cirugía y la patología: el *cut-in* y *cut-away*, el *splice*, el *disecting editing*...»<sup>15</sup>. Pero la vo-

luntad de muerte se expresa fundamentalmente a lo largo de una serie indefinida de poderosos símbolos que pueden comprender desde el heroísmo militar de los detergentes que declaran guerras totales contra la suciedad hasta las acciones higiénicas de limpiezas étnicas mediáticamente performatizadas.

El motivo de la nada y de la muerte fue asimismo central en la concepción del *Theatrum mundi* desde sus primeras formulaciones por la filosofía estoica hasta la patrística, y ciertamente en los tratados morales del período barroco. Bajo figuras ciertamente diferentes. Se trataba de la ataraxia, una pasividad y quietud purificadoras, de acuerdo con Epicuro y el estoicismo. En su redefinición cristiana, sus momentos polares fueron el sacrificio y la redención, la concepción negativa de la vida como reino miserable del dolor y la aflicción, y la purificación espiritual de sus valores en el reino del más allá. El tratado de Jean Jacques Boissard *Theatrum vitae humanae* rezaba: «La vida del hombre es como si tuviera lugar en un circo o gran teatro, en el que todas las cosas muestran su naturaleza angustiante y trágica. En este triste escenario la lasciva carne, el pecado, la muerte y Satán atormentan al hombre y le atacan de la manera que pueden»<sup>16</sup>.

En la composición de los autos sacramentales existía un momento conceptualmente dominante y teológicamente sobresaliente, que confería un sentido global al conjunto de la «representación en la representación»: el motivo de la danza macabra, la exaltación nihilista de la muerte, la exhibición de la proredumbre, la enfermedad, la miseria como el auténtico, como el radical sentido de la vida.

La muerte era elevada a principio de salvación. Como se dice en *El gran teatro del gran mundo*: «Ya acabado tu papel, en el vestuario ahora del sepulcro iguales somos...»<sup>17</sup>.

También las pantallas mediáticas son un indefinido *memento mori* y, con él, su necesario complemento: un reino de los redimidos. De un lado, la danza macabra de accidentes y catástrofes, ritos de putrefacción social de agresividad letal. De otro lado, estas pantallas brillan con los destellos de un mundo trascendente, como si, al igual que en las catedrales medievales, se hubiera alcanzado este espacio virtual. Entre el universo virtual y glorioso de la pantalla y el mundo contingente, conflictivo y amenazado, se establece aquella secreta complicidad que la *propaganda fide* del Barroco establecía entre el reino de los condenados y el de los redimidos. La relación metonímica entre las visiones de violencia y destrucción en la misma secuencia delirante que comprende a la vez el anuncio de un fresco, melodramas amorosos y una crema para maquillaje constituye su expresión secularizada. Estos elementos dispares configuran un orden interiormente consistente y atravesado por una lógica precisa. Es el discurso de los supervivientes, en el sentido en que Canetti ha definido el delirio moderno del poder: la lógica interior que define a cada uno de nosotros al mismo tiempo como una existencia volátil y sitiada, y la eleva al mundo alucinatorio de una redención, no obstante limitada al privilegio de los que pueden contemplar el espectáculo de la destrucción desde una distancia electrónicamente segura. Negación de lo real, transubstanciación de su sentido y redención de un mundo escindido en

el paraíso de los simulacros electrónicos resumen, por último, las claves estratégicas de la transformación humana. El hombre electrónico, lo mismo que el espectador de los autores sacramentales, es un nuevo converso. Es un alma desalojada de sí misma, en nombre, ayer, de la fe impuesta y, hoy, de una impuesta realidad. Es un exiliado de su propio mundo, cuyos signos, interpretaciones, valoraciones, y en ocasiones incluso los nombres de sus lugares y sus objetos más familiares, le son confiscados. Y es un apátrida de su propia comunidad. Apátrida en el sentido que encierra la palabra alemana *heimlos*: un existente humano privado de verdadero hogar.

La sociología moderna ha reiterado en numerosas ocasiones esta condición exiliada del humano moderno. Tönnies se refirió a la identidad urbana desligada de los vínculos de la tradición, de la eticidad y la naturaleza. Simmel analizó la personalidad metropolitana bajo el aspecto de su vacío interior. Spengler criticó las masas desarraigadas de las metrópolis industriales. Su caricatura futurista y tardomoderna es el cosmopolita desligado del mundo por medio del aeroplano el *lap-top* y el teléfono celular.

Bajo esta nueva condición existencial el converso mediático sólo puede realizarse a través de una única y radical experiencia: la fascinación, el entusiasmo, el éxtasis. Fascinación y éxtasis ante la fusión delirante del sujeto y el mundo, de la realidad y la fantasía, y de la multiplicación aleatoria de simulacros, mitos, rituales de identidad y participación, formas y color. Una experiencia radical de la nada y una unidad electrónica con el todo. Fue también ésta la condición a la vez vacía y absoluta del converso.

He aquí dos modelos históricos. Uno: las arquitecturas virtuales, las arquitecturas luminosas proyectándose hacia el infinito cielo nocturno bajo la que el nacionalsocialismo concentraba sus masas. Dos: los espectáculos multimediáticos de música *rock*, con sus arquitecturas hipermodernas, sobrehumanas en sus proporciones, y al mismo tiempo inmateriales, bajo cuyos símbolos de lo sublime y de la nada se celebran los rituales de éxtasis colectivos, atravesados por la exaltación de una sexualidad orgiástica, las drogas químicas y la ebriedad.

La transformación electrónica del espectador moderno es comparable a la transformación mística del converso. Exiliado de su auténtica comunidad, el converso sólo podía abrazar una identidad espiritual, la patria comunitaria o el deleite del ser en un absoluto más allá: la ciudad ideal de los redimidos. En este reino de la trascendencia se cumplía la unidad extática de la nada y el todo, del yo con lo absoluto, de la realidad miserable y la gloria de los exaltados. También las pantallas de televisión constituyen un universo virtual del más allá. Sus luces y su color nos confrontan con la realidad visible de una verdadera ciudad ideal. De la televisión acaso pueda decirse lo que el historiador Émile Male escribió sobre el arte religioso del medioevo europeo: «Monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité»<sup>18</sup>. Así también el espectador celebra su unión extática con la realidad transformada en luz, exalta sus paraísos perdidos y se eleva a las identidades colectivas prefabricadas en la representación de una masacre, un detergente o una campaña electoral. ©

## NOTAS

<sup>1</sup> Plotino, *Enéada III*, págs. 17, 19 y ss. Jesús Igal (editor), Gredos, Madrid, 1985.

<sup>2</sup> *Ibid.*, págs. 18, 10 y ss.

<sup>3</sup> El hispanista Domingo Ynduráin caracteriza el auto sacramental *El gran teatro del mundo* como una obra de carácter doctrinario y pragmático, destinada ante todo a la modificación de la conducta colectiva, y en la que «no hay la más mínima reflexión sobre las obligaciones o prohibiciones de la Ley». Este autor relaciona asimismo el significado de esta obra con un concepto totalitario de poder. Cf. D. Ynduráin (editor), *Pedro Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo*, Alhambra, Madrid, 1973, «Estudio preliminar», págs. 75 y 85.

<sup>4</sup> M. R. Greer, citando a M. James, subraya el proceso de transubstanciación misma de la ciudad de los humanos en el cuerpo divino de Cristo, y las jerarquías y poderes institucionales que en él se instauran, de acuerdo con el ritual procesionario del Corpus Christi. Éste es el papel socialmente integrador del *Theatrum Mundi* barroco. Margaret R. Greer, «Bodies of power in Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* and *El mayor encanto, amor*», en: Peter W. Evans (editor), *Conflicts of discourse: Spanish Literature in the Golden Age*, Manchester University Press, Manchester University Press, Manchester, Nueva York, 1990, págs. 154 y ss.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> E. Canetti, *Mase und Macht*, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>7</sup> Como ha formulado Cascardi en su estudio sobre Calderón: «Su teatro es trascendente en cuanto a su intención en la medida en que se basa en el principio de que la clave de la salvación humana reside en una amplia asunción de la

ilusión». Anthony J. Cascardi, *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass, 1984, pág. 23.

<sup>8</sup> En el auto sacramental la audiencia celebra «la unión de la comunidad católica con su rey, el cual es un “Dios en la tierra”, así como su unión con Dios a través del sacramento de la eucaristía». *Ibid.*, pág. 156.

<sup>9</sup> M. Sorkin, «Faking it», en: Todd Gitlin, *Watching Television*, *op. cit.*, pág. 182.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Tony Bennett, «Media, “reality”, signification», en: M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran y J. Woollacott, *Culture, Society and the Media*, *op. cit.*, págs. 288 y ss., y 307.

<sup>12</sup> B. Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>13</sup> John Fiske, «Postmodernism and Television», en: James Curran y Michael Gurevitch, *Mass Media and Society*, E. Arnold, Londres, Nueva York, 1991, pág. 59.

<sup>14</sup> M. Duchamp, *Duchamp du Signe, Écrits*, *op. cit.*, pág. 164.

<sup>15</sup> Diana Fuss, «Monsters of Perversion: Jeffrey Dahmer and *The Silence of the Lambs*», en: M. Gabrer, J. Matlock y R. Walkowitz, *Media Spectacles*, Routledge, Nueva York 1993, pág. 189.

<sup>16</sup> Citado en L. G. Christian, *Theatrum Mundi*, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>17</sup> P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, *op. cit.*, pág. 161, vv. 1.409 y ss.

<sup>18</sup> Émile Male, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, A. Colin, Paris, 1922, pág. 144.





# LA CONSTRUCCIÓN DEL SIMULACRO

## Del espacio de la medida al espacio del relato<sup>1</sup>

Roberto Fernández

*La construcción del espacio como simulacro y el desplazamiento de la arquitectura vitruviana hacia un saber/hacer nuevo pertenece, según el autor, al espacio de la artes narrativas y sobre todo el cine.*

La ciudad del triunfo de la modernidad, la ciudad devenida en metrópolis, pierde su simplicidad o linealidad *construida*, en manos de una complejidad o hipertextualidad *simulada*. Lo que por más de un par de milenios fue una espacialidad urbana de relativa direccionalidad entre idea (como metáfora de poder social) y realidad (como consecuencia de la organización socio-ideológica en el espacio; es decir, no sólo como espacialización de las relaciones sociales sino además como causa de su devenir contradictorio), a partir de mediados del siglo XIX, invierte su flujo *ideal/realidad* y se transforma en una condición —la modernidad cultural— en que a dicha direccionalidad se le superpone y confronta otra inversa: *realidad/idea*. El mundo físico real —efecto o consecuencia de la yuxtaposición de nuevas condiciones materiales como las fábricas, los ferrocarriles, los *slums* obreros, las galerías o pasajes comerciales, las ca-

lles de *dandies* y *flaneurs*, las barricadas revolucionarias, etc.— propondrá nuevas ideas, nuevas textualidades, nuevas experiencias<sup>2</sup>.

Y la simplicidad del *espacio de lo construido/real* ya no podrá escapar a su conversión en la complejidad del *espacio de lo simulado/ideal*. Si la demarcación del primer espacio fue (¿es?) tarea técnica primordial de los *oficios de la medida* (agrimensura, arquitectura, urbanismo, geografía, etc.), la producción del segundo espacio emergerá como cometido sustantivo de los *oficios del relato*: artes plásticas, literatura, fotografía, cine, historia, etc.<sup>3</sup>.

Bajo esas circunstancias genéricas, el presente ensayo se propone eslabonar ciertas hipótesis, como las siguientes:

— la ciudad premoderna y la posmoderna se relacionan y contraponen con el concurso de un proceso cultural —la *modernidad*— que

39

complejiza la concepción y construcción del espacio (y su experiencia en los sujetos urbanos),

- la ciudad premoderna (que llega hasta y se imbrica en el presente) se define mediante los *oficios de la medida* y el artificio del proyecto (como *simulación del constructo*),
- la ciudad posmoderna (que impone las consecuencias de las dos revoluciones del XVIII-XIX<sup>4</sup>, la francesa o política y la inglesa o industrial) se estipula según los *oficios del relato* y el dispositivo de la *narración* (como *construcción del simulacro*), y
- la espacialidad de lo urbano pre/posmoderno —es decir, lo urbano transformado por la modernidad, aún en proceso— se complejiza mediante el paulatino abandono de la *espacialidad lineal* de la medida frente a la *espacialidad narrativa*<sup>5</sup> del relato, con consecuencias en el cambio de experiencia en el sujeto (cuya densidad crecerá en los simulacros frente a las construcciones) y en el cambio de cualidad de lo real (ya cada vez más, apariencia/signo/fetichismo/alegoría que fragmentos materiales de ciudad).

Frente a este juego de hipótesis —que probablemente encubran buena parte de la última generación de estudios e indagaciones sobre la *cultura urbana*— ¿qué saber/práctica/oficio puede erigirse como dominante? Quizá no sea ya la *arquitectura* (o la arquitectura históricamente vitrubiana como arte de la medida y la construcción de lo espacial de la ciudad premoderna o del inicio de la modernidad) sino el

*cine* (como arte del relato y la narración de simulacros de la ciudad posmoderna o del apogeo de la modernidad). Pero, por otra parte, este desplazamiento también estaría encubriendo una transformación y complejización de las operaciones del proyecto (simulacros de construcciones, construcciones de simulacros) dando paso a un saber/hacer nuevo —propio de este siglo— caracterizable por articulaciones transversales y por modos de producción y nuevos productos que revelan y desvelan un común y complejo espacio de actuación: el de la definición de los escenarios y relatos propios de la ciudad moderna o la ciudad recompuesta por efecto de la modernidad. Saber/hacer del cual una arquitectura reformulada (¿posvitrubiana?) hace parte de las *artes habitativas*<sup>6</sup>.

Cuando, en el último cuarto del siglo XIX, Monet y los hermanos Lumière (apellido más sugestivo que un pseudónimo *ad-hoc*) empezaban a atrapar los parpadeos evanescentes de la ciudad metropolitana —la *ciudad luz*, que ya había sido desmontada en su complejidad por la poesía de Rimbaud— empezaba la doble muerte de la arquitectura y su traducción en la posibilidad de una nueva ficción urbana dada en lo cinematográfico.

Victor Hugo había anunciado la primera muerte a manos del libro, cuando la catedral perdió su función directriz en la cultura medieval y los discursos de la ciudad, en vez de *construirse como urbanidad* (muralla, plaza, mercado, barrio) *se relataron como literatura*. Materialmente, la primera muerte de la arquitectura —o más bien, el primer cese de su protagonismo socio-cultural— se produjo a manos

del *libro*, producto esencial o exclusivamente narrativo.

Pero esa muerte no fue definitiva, ya que el siglo XIX, al calor del mundo de las mercancías y sus consumos urbanos, ofreció la resurrección de una nueva urbanidad metropolitana: la del *flâneur* de Poe y Baudelaire, la de las galerías parisinas de Benjamin, la de las tecnologías ilusorias del acero y el cristal y la posibilidad de *borrar las huellas del interior burgués* –*biedermeier, kistch, art nouveau*– o la de la conquista cultural de la naturaleza en la idea de *garden city*. Empero esa realidad, cuya calidad iba a situarse en la relatividad de las transparencias, los reflejos y la *voluntad de simulación* –negando la pesadez vitrubiana del mundo monumental tradicional–, pronto iba a ser mejor elaborada desde medios discursivos que minimizaran aún más o anularan su condición material.

Después de la poesía, la mejor posibilidad de construir *simulacros* de la *vida nerviosa* metropolitana –según la certera metáfora de Simmel<sup>7</sup>–, la ofrecerá el cine. De lo que se dio tempranamente cuenta el arquitecto Michelangelo Antonioni, que descubrió que para hacer-construir ciudad o vida urbana debía dedicarse al cine, en vez de aquella disciplina fatigada en su edad universitaria. En películas tardías de su trayectoria, como *Zabriskie Point* se dio el lujo de re-presentar (o re-proyectar) California y su interfase campo-ciudad como muy pocos lo hicieron desde el campo proyectual. O Wenders, que estudió dos años de filosofía y sociología y otros tantos en una escuela de arte, antes de descubrir el cine que le dio paso no a una *representa-*

*ción* sino a una *construcción* (de realidad): «Hay ciertos momentos en el cine –nos dirá Wim Wenders<sup>8</sup>– que poseen una transparencia tan inesperada, una cualidad concreta tan abrumadora, que uno se queda sin aliento, se revuelve en la butaca o se muerde un puño. Robert Mitchum sale al campo a caballo y, por un corto instante, antes del cambio de plano, se pierde en la lejanía; el paisaje, de golpe deshabitado, se entreabre como la crisálida de la que sale la mariposa. La sombra de una nube atraviesa el campo en diagonal [...] de súbito ya no hay nada que describir, algo se ha hecho muy evidente y ha brotado de la imagen, se ha transformado en un sentimiento, un recuerdo, una emoción que nada tienen que ver con las palabras y los planos siguientes. Por un instante, el filme ha sido un olor, un sabor en la boca, una sensación picante en las manos, un golpe de viento contra una camisa mojada de sudor, un libro de infancia que uno no ha vuelto a ver desde la edad de cinco años, un parpadeo de los ojos.»

Con estos criterios –de integración entre fenomenología ilusoria y realidad– Wenders pudo pasar (trascender) su unidireccionalidad cinematográfica al *escribir* un tipo de cine en el que la ciudad es el único personaje-sujeto de la narración: *Lisbon Story*, 1994. O abocarse en un no casual encuentro con su admirado Antonioni, del cual surgió *Más allá de las nubes*, un *film* en que las relaciones humanas –encuentros y desencuentros– se tienen que tejer en el triángulo que diversas ciudades (Ferrara, París) le suplementan a cada par de amantes evanescentes: un fragmento de la cinta se rodará así en la Fundación Cartier, de

Nouvel, a la sazón convertida en paradigma del *hábitat transparente*, en el que flotan desde el paisaje parisino hasta los muebles minimalistas del mismo Nouvel.

En este siglo, la trayectoria teórica de la arquitectura ha perseguido la inmaterialidad y el suceso, el minimalismo sugerente y la proposición de unos discursos que hablasen los mismos tópicos de la posmodernidad. Así, Ando se refugió en una vía *zen* de reducción infinita de lo duro-material de la arquitectura, y ya antes Barragán se había fascinado en las múltiples posibilidades de simulacros que la variación de la luz solar y la disposición de un pequeño elemento –banco, ánfora, tiesto de flores, etc.– lograban respecto del austero espacio del patio de alguna de sus casas. Nouvel llegó a la arquitectura de la mano de la escenografía –su principal socio viene del teatro– y de un método semejante al de los *régisseurs* de ópera: así termina organizando *eventos* más que *constructos*, como el parpadeante IMA o sus *mediatecas*, es decir, complejos tecno-relatos que antes que nada son ficciones ilusorias. También Koolhaas asumió una condición oportunista de *surfer* y llegó a proponer su proyecto para la Biblioteca de Francia con la misma lógica que la de un *juke-box*, uniendo aleatoriedad y ludismo, casi al borde de una estética dadaísta, una arquitectura automática semejante a los *ready-made* y a los *cadavres exquisites*.

La Torre de los Vientos, que Toyo Ito proyecta en 1995, propone una iluminación que parpadea u oscila según la influencia de los ruidos y del viento; su Mediateca de Sendai es una pila de pisos transparentes colgados de pilares arborescentes de acero, alarde tecnológico

para exacerbar la ilusión de liviandad y movimiento. Y por último, en este breve excursus histórico-arquitectónico de fin de siglo, Tschumi le debe mucho al método del cine del cual es devoto cultor y aficionado, así como al psicoanálisis lacaniano de donde extrajo su idea de *folie*, la cualidad hipermóvil y esquizofrénica que estaría en la raíz del frenesí de la vida metropolitana contemporánea, tal cual se verificará en la loca plaza de La Villette, un recorrido no jerárquico que recuerda el movimiento browniano de las moléculas acaloradas o en la coreográfica reducción del aparato arquitectónico en el proyecto para la opera de Tokio.

Fue Tschumi quien recordaba el hallazgo del cineasta Erich Rohmer, quien decía querer filmar sólo la vida en tránsito, el estar en el pasar del no-estar o los no-lugares (medios de transporte, estaciones de trenes, aeropuertos, supermercados, etc.) en los que hoy pasamos más de la mitad de nuestra vida de no-sueño (de la movilidad del sueño bastante se ocupó Freud...). Y fue el antropólogo Marc Augé<sup>9</sup> quien, con las mismas evidencias, sugirió la necesidad de una proyectación urbanológica que se hiciera cargo de los *no-lugares*: trabajo que, en todo caso, asumió el cine (por ejemplo en la *Alicia en las ciudades* o los *road-movies* de Wenders) o la arquitectura intelectualmente banalizada de los *terrain vagues* del Pullman Hotel de Carel Weeber, desencantado y deshumanizado artefacto en medio de los detritus (ahora re-estetizados) de la ciudad.

Y la lista de proyectos-simulacros de poderosa sugerencia en entender/re-conocer el mundo de hoy, venidos del cine, puede ampliarse casi

*ad infinitum*, en la versión del desierto del tema central de la novelística de Bowles en *El cielo protector*, la cinta de Bernardo Bertolucci, en las veladuras de una ciudad-personaje en la Venecia de Paul Schrader (*The strangers comfort*, 1990), en los bordes duros e inhóspitos de las ciudades inglesas en Paul Anderson, Mike Leigh o Neil Jordan. Pero desde luego hay mucho más: *El muelle de las brumas*, de Marcel Carné, sigue siendo la mejor iconografía (ficticia) del bajo mundo de los barrios parisinos; la mirada resignada y minimalista del suburbio urbano de posguerra no es invento de Aldo Rossi sino de Roberto Rossellini... podría hacerse una contra-historia de la arquitectura y la urbanidad a través del discurso de las filmografías (y de algunos *medios* tributarios como los cómics).

Para llegar a los discursos de crítica cultural de dos grandes analistas de la vida contemporánea como lo son el marxista posmoderno Fredric Jameson y el pragmático sociólogo urbano Richard Sennet.

Jameson, cuando analiza la lógica de la *late-modernity*<sup>10</sup>, recae en la importancia de las ficciones in-sustanciales: la tan pregonada muerte de los grandes relatos de la modernidad no sólo equivale a un cese del contenido ético de esa discursividad, sino al entronizamiento de unas estéticas no profundas donde *la apariencia es todo*. Advenidos a una *era plana*, la simulación de la imagen (fundamentalmente la mediática) lo es todo y allí está la cultura contemporánea. Jameson, a la hora de hablar de una nueva cartografía del mundo, de una nueva posibilidad de insertarse en la producción proyectual de ciudades, sólo puede

exhibir ejemplos del cine wendersiano y de su idea que ya no usamos mapas o planos sino itinerarios o trayectorias: caminos orlados por telones, senderos diseñados de manera superficial, parpadeante, ilusoria.

Los *trompe d'oeils* barrocos, los fastos madrileños de festejo de la coronación de Carlos III o los telones de mundo ilusorio contruidos a la vera de los recorridos de la zarina Catalina ya han llegado a convertirse no en alusión de un mundo real otro, sino en un único mundo. Inigo Jones, que en el siglo XVII renegaba de su primigenio oficio de *diseñador de mascaradas reales* (máscaras, ornamentos, juegos festivos), hoy ocuparía sin vergüenzas una posición central en la arquitectura de apariencias, que tiende a ser la única y triunfante del mundo ultramediático.

Sennet repasa toda la historia urbana y de las culturas y sociedades urbanas en sus dos últimos libros<sup>11</sup>, y ofrece otras miradas, como las de las *instituciones* o la de los *cuerpos* para explicar cosas tan concretas como las catedrales y las murallas. Cuando llega al mundo urbano contemporáneo tropieza con su trituration, con su condición polisémantica equivalente a la ausencia de comprensión/acogimiento, a la hostilidad de la ciudad, distanciamiento notablemente presentado como cara de la crisis metafísica del ser en Heidegger. Después de varios devaneos —como un intento imposible de explicar la urbanidad neoyorquina según Mies— alcanza un pico intenso de teorización cuando reconstruye, casi a la manera de la *infancia berlinesa* benjaminiana, su propia cognición de la (su) ciudad, en el recuerdo-descripción de la calle 42. Así

termina por ofrecernos una oposición tajante en los modos de ver-hacer ciudad, en las vías metodológicas del urbanismo: habría un *urbanismo lineal* —el de los *plannings* y *zonnings*, el de las determinaciones geométricas discretas— y un *urbanismo narrativo* —el de los itinerarios del recorrido en el espacio y el

tiempo, el de la múltiple conexión de percepciones y recuerdos.

No hace falta quizá decir que el *segundo urbanismo*, el de la fusión de tiempo y espacio, de percepción y referencialidad memorable, es el cine.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una primera versión, más sintética, de este texto, se publicó en *Trazos* 3, México, 1999.

<sup>2</sup> Este pasaje de las ideas a las *textualidades* y a las *experiencias* se presenta recorrido por J. Kristeva en su reciente *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Editorial Eudeba, B. Aires, 1998. Como una vuelta de tuerca al afán hiperinterpretativo de la *textualidad* de los 70 y 80, Kristeva propone, volviendo a Freud —no al Lacan pro-textualista— *superar la noción de texto... introduciendo la noción de experiencia, que comprende el principio de placer así como el renacimiento de un sentido para el otro y que no podrá entender de otro modo sino en el horizonte de la experiencia revuelta*. En algún sentido, este retorno (o *revuelta*) significa también un volver al Benjamin de *Experiencia y Pobreza*, en que la necesidad (moderna) de la *pobreza del borrar las huellas* del hipersignificado *interieur bourgeois* implica, correlativamente, una *intensificación de la experiencia*. Esta re-vuelta a Freud también supone *volver a integrar en lo interpretativo el exceso del sentido psicótico*, en la noción de *historial*: relato fantasmático —narración, fabulación, mitificación— ese concepto de raigambre freudiana hace que lo *i-representable* reemerja en la *re-presentación*, excediendo al lenguaje o la textualidad, aunque el material del historial también sea lingüístico.

<sup>3</sup> Una versión colateral de estas transiciones se implica en la propuesta estético-filosófica de G. Deleuze: en su *Marcel Proust y los signos* (Editorial Anagrama, Barcelona, 1986) dirá que *hemos tornado a creer en los hechos, no en que son signos. Hemos tornado a creer en la verdad, no en que son interpretaciones*.

<sup>4</sup> Aludimos a la terminología propuesta por E. Hobsbawm en su *La Era de la Revolución, 1798-1848*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1997.

<sup>5</sup> La oposición lineal/narrativo, como modalidades de proyecto, está desarrollada por R. Sennet en *La Conciencia del Ojo*, Editorial Versal, Barcelona, 1991.

<sup>6</sup> Un importante ensayo de F. Dal Co, *Abitare nel Moderno* —que traduciríamos como *Habitar lo Moderno*—, Editorial Laterza, Roma-Bari, 1982, inicia esta indagación de nuevos campos de saber/hacer, al reinsertar la práctica arquitectónica del comienzo de este siglo (Behrens, Obrist, Tessenow, Taut, etc.) en una problemática nueva y compleja, cual será *proyectar* (como definición/estipulación de modos de habitar) en los cruces propuestos por los *luoghi* (*lugares*) de *lo moderno*. Este *proyectar en los lugares modernos*, se intersecta con el intento de *narrar* (escribir) *otra ciudad*, en autores como Bahr, Altemberg, Hesse, Avenarius, Simmel, etcétera).

<sup>7</sup> Una eficaz descripción de las ideas socio-urbanas de Simmel —en el contexto de la sociología urbana alemana: Töniies, Weber, Sombart, Spengler, Benjamin— sigue siendo el ensayo de M. Cacciari, *Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli*, incluido en M. Tafuri et al., *De la vanguardia a la metrópoli*, Editorial G. Gili, Barcelona, 1972.

<sup>8</sup> D. González Dueñas (ed.), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, Goethe Institut, México, 1995.

<sup>9</sup> Marc Augé, *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992.

<sup>11</sup> Richard Sennet, *op. cit.* nota 5 y *Carne y Piedra*, Editorial Alianza, Madrid, 1997.

# LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LOS MEDIA

Polyxeni Mantzou

*La reinterpretación en el espacio arquitectónico de las cualidades de la imagen mediática es equiparable a su mediatización mercantil, mientras que las propiedades audiovisuales de los mass-media incorporados en los espacios arquitectónicos transforman efectivamente su naturaleza.*

La relación de la arquitectura con los *mass-media* es hoy especialmente inquietante y desconcertante y eso aun si cada vez se habla más de los *mass-media* y la influencia que ejercen sobre distintos aspectos de nuestras vidas, y se habla incluso desde los propios *mass-media* ya que la autorreferencia ha sido siempre una característica predominante del espectáculo. La sumersión más o menos estratégica o desorientada, según se mira, de la arquitectura en esa realidad-irrealidad mediática, se debe a una serie de facetas de los *mass-media* que la afectan.

La expansión de los *mass-media* y la preeminencia de lo audiovisual que trae consigo, ha supuesto cambios transcendentales en la estructura de la sociedad convirtiéndola en sociedad del espectáculo; al mismo tiempo que la realidad, como sugería Guy Debord<sup>1</sup>, se distingue cada vez con menos facilidad del espec-

táculo, de este espectáculo que ha sustituido a la relación y la experiencia individual del mundo. Es otro el que construye y escoge la imagen a través de la cual se acerca al mundo que antes el individuo contemplaba por sí mismo, es otro el que tiene la posibilidad de yuxtaponer cualquier cosa sin contradicción, y es otro el que determina el ritmo del flujo de imágenes sin dejar tiempo para la reflexión, independientemente de lo que el espectador puede pensar o comprender. En ese sentido, podemos observar cómo *lo espectacular integrado* es global y globalizante, acostumbrando a públicos distintos en todos los rincones del planeta a mirar al mundo con los mismos ojos, con el mismo ritmo, con la misma sensación, ya que todos están mirando a través de la imagen espectacular, proporcionada por los mecanismos de los *mass-media*. Especial atención requiere el hecho de que los *mass-media* a su vez han revolucionado por las posibilidades

45

que les ofrece el soporte digital y que aunque por el momento no disfrutan plenamente de ellas, en un futuro próximo los veremos ampliados, incorporando también lo que hoy en día son las redes de comunicación, en un único sistema con pretensiones para una interactividad mucho más lograda, en un esfuerzo de aplicar todas las leyes de lo *espectacular difuso*, sin sacrificar ninguna de las características de lo *espectacular concentrado*<sup>2</sup>.

Nuestra percepción del mundo se ha visto alterada por los *mass-media*; en primer lugar la realidad irradiada por el espectáculo, y en segundo lugar el trastorno de nuestra relación espacio-temporal con el mundo como consecuencia de la anulación de las dimensiones reales de nuestro planeta y la instantaneidad que configura el presente perpetuo suprimiendo la historia, han significado un nuevo posicionamiento del hombre ante el mundo que le rodea. Asimismo, la digitalización junto con la espectacularidad y la proliferación de las redes de comunicación han supuesto un ataque a la materia que aparece ya como irrelevante y obsoleta, dado que los procesos descritos no sólo se caracterizan por su inmaterialidad, sino que promocionan una percepción de desmaterialización del mundo. Mensaje y soporte físico se habían separado ya con la invención del telégrafo mucho antes de que mensaje y medio hayan sido confundidos por un Mac Luhan al principio entusiasta y luego ya más escéptico de su famosa aldea global.

La arquitectura manifiesta su influencia por los medios en unas tendencias donde cabe entrever la convivencia de la realidad mediática

con la realidad física y que suponen una reconsideración de la práctica arquitectónica. El valor social de la arquitectura se ha alterado por su valor comunicativo, mediático y mercantil. Desde hace tiempo los arquitectos que participan en el *star-system*, es decir, el propio mundo del espectáculo, nos han avisado que la arquitectura se verá obligada a reinterpretar una serie de cuestiones relacionadas con su imagen mediática. Koolhaas describe la necesidad de ver en la arquitectura de «Bigness» el interior y el exterior como dos proyectos separados, dejando «condenada a la expectación humanística de honestidad» para concluir que «what you see is no longer what you get»<sup>3</sup>. El edificio objeto representacional y el edificio resultado de necesidades programáticas estrictas y cambiantes, se biseccionan y se independizan. El espacio de la metrópoli se convierte en una mediación bursátil, transformado en un factor de inmisericorde agresión mercantil, que la configura como «metrópoli espectáculo»<sup>4</sup>. El espectáculo parece considerar que la arquitectura necesite animación para contribuir en su apuesta y esa animación la puede ofrecer el invento del evento, que es efímero pero no azaroso y que colabora en la vivencia de la arquitectura como espectáculo.

Albert Speer, arquitecto de Hitler en 1935, ya se maravillaba de esa dimensión de la arquitectura, la de construir acontecimientos, cuando para el Congreso del Partido en Nuremberg utiliza ciento cincuenta proyectores cuyos haces dirigidos verticalmente hacia el cielo formaban un rectángulo de luz en la noche y escribe al respecto: «Precisamente en el interior de esos muros luminosos, los primeros de ese



tipo, se desarrolla el congreso con todo su ritual... Experimento ahora una curiosa impresión ante la idea de que la creación arquitectónica más conseguida de mi vida haya sido una fantasmagoría, un espejismo irreal»<sup>5</sup>. «El acontecimiento que tiene lugar en la ciudad se convierte en la dimensión de acción que constituye la ciudad y la buena arquitectura debe ser concebida, erecta y quemada en vano, ya que la arquitectura más grande de todas es la que hace el constructor de los fuegos artificiales, la que demuestra perfectamente la consumición gratificante del placer»<sup>6</sup>.

Pero no sólo los arquitectos se preocupan por la dimensión espectacular de la arquitectura sino que también el mundo del espectáculo se interesa particularmente por la arquitectura. Los arquitectos de *Disney Corporation*, no sólo se interesan por las Disneylandias acotadas en el espacio; han ganado un concurso para recondicionar el centro de Nueva York y lo que la ciudad real va a imitar hoy es la ciudad de Superman y de los dibujos animados, cerrando así el círculo que, desde un estado que las ficciones se nutrían de la transformación imaginaria de la realidad, pasamos a un estado donde la realidad se esfuerza por reproducir la ficción. El espectáculo suele tomarse como autorreferencia y el ejemplo de Disney, que en última instancia no es más que la empresa más acabada de la puesta en ficción del mundo o del mundo visto como espectáculo, no sólo se toma en serio a sí misma sino que cuando decide construir en el espacio, lo hace utilizando como referencia la imagen de la ficción, anteriormente llevada a la pantalla, por la propia empresa, es decir, imagen de la imagen de la imagen<sup>7</sup>.

## Audiovisualidad

Otro aspecto que los *mass-media* insertan en la vivencia del espacio arquitectónico, un aspecto quizá menos espectacular, aunque no menos inabarcable y turbio que el anterior, es la audiovisualidad; cualidad hasta ahora taxativa de los *mass-media* que como también las redes de comunicación utilizan el soporte digital para transmitir estímulos audiovisuales, es decir, imagen y sonido, admitiendo el texto en las dos opciones. Aquí ya nos enfrentamos con una necesidad no ideológica sino pragmática de reconsiderar la arquitectura, dado que lo audiovisual supone cambios que se están manifestando lejos de las luces del espectáculo, aunque también obedecen a la percepción mediatizada de la realidad, de la que sobresale sólo lo que responde a la transmisión y a la percepción audiovisual. Lo audiovisual aunque siempre haya sido factor determinante de cambios transcendentales, como por ejemplo con la aparición de la tragedia griega que puede ser entendida como el paso de lo acústico, dionisiaco a lo audiovisual que conduciría a lo visual apolíneo, nunca había significado lo que hoy en día parece significar. Hay otros momentos determinantes dentro de los cuales se podrían destacar para la cultura occidental, la aparición de la ópera, o más tarde la aparición del cine antes de llegar a la televisión y a lo audiovisual digital de los *mass-media* y de las redes. El estímulo coetáneo de la visión y el oído conlleva una serie de peculiaridades perceptivas que han sido objeto de investigaciones sobre las cuales se ha basado lo audiovisual tecnificado. La percepción totalmente saturada por el estímulo audiovisual

raras veces puede procesar la información audiovisual al mismo tiempo que nuestra atención esté dirigida a otras actividades. Eso tiene una importancia significativa a la hora de hablar de audiovisibilidad y arquitectura, ya que el espacio físico queda aniquilado en cuando está albergando estímulos audiovisuales que además del análisis simultáneo que suponen para la vista y el oído, como siempre son estímulos en movimiento continuo que agotan con su flujo nuestra capacidad de análisis y síntesis, no permiten la elaboración de más datos al mismo tiempo.

48

La sala del cine es una demostración clara de cómo el estímulo audiovisual puede llegar a convertirse en único estímulo procesado por nuestra percepción sin que deje ningún vacío, entreteniéndola por completo. Las discotecas, demuestran el gran potencial que ofrecen estas herramientas audiovisuales para crear espacios cambiantes, en flujo continuo, donde los límites físicos se traspasan y donde las dimensiones sufren en nuestra percepción alteraciones continuas, y la desmaterialización del espacio proyectado hace que las calidades arquitectónicas tradicionales pasan a ser un fondo secundario. La incorporación de elementos audiovisuales en los espacios arquitectónicos encarna una incisión en los valores asimilados y asumidos por la operación arquitectónica. La transformación de los espacios cotidianos como las viviendas o los edificios de oficinas, que están siendo cada vez más equipados con artefactos audiovisuales, es el resultado de ciertas características de éstos, como por ejemplo el hecho de que el sonido por sus cualidades hace imposible la con-

vencia de muchos de estos artefactos en un espacio continuo y asimismo las cualidades de la pantalla emisora imponen una serie de requisitos de iluminación que conducen cada vez más hacia una iluminación artificial y controlada. En otras palabras, aunque lo audiovisual no entra en el campo de la arquitectura como medio para crear espacios, se ha albergado en los espacios, significando cambios a la hora de proyectar. Aunque los arquitectos no proyectan con medios audiovisuales están obligados a proyectar para medios audiovisuales. Todo eso puede parecer en primer lugar poco importante; sin embargo, esos requisitos necesarios para que los medios audiovisuales puedan funcionar de modo satisfactorio, describen una arquitectura que su organigrama ideal parece expresarse con la célula. Es decir, un espacio mínimo aislado de sus vecindades, tanto interiores como exteriores, un espacio que permite al usuario estar solo, para interactuar con las tecnologías audiovisuales sin interferencias de su entorno ya sea su entorno el propio edificio, ya sea el entorno exterior.

Para poder disfrutar de los medios audiovisuales que nos permiten conectarnos con el otro extremo del planeta, tenemos que configurar espacios introvertidos que nos aíslan del que está al lado y nos acercan al que está lejos. Esa función extrovertida e introvertida a la vez que se ilustra con la sustitución de la ventana física que da a la calle de enfrente por la ventana digital que da a todo el mundo, puede tener gran relevancia para la arquitectura en la acción de proyectar incorporando elementos audiovisuales en el espacio proyectado. Esa célula que responde a la necesidad de utilizar

las tecnologías audiovisuales, esa burbuja que funciona como una cápsula, un capullo aislante, no requiere para su propia función dimensiones considerables, dado que de todos modos permite la conexión con la inmensidad del cosmos, ni de atención especial como no es más que una envoltura para albergar los acontecimientos audiovisuales. La configuración del espacio idóneo para albergar los medios audiovisuales, se traza como un tipo de cobijo que nos protege y nos aparta, que nos proporciona privacidad, pero que también con la evolución tecnológica puede llegar a ser parte de lo que nosotros proyectamos junto con nuestra imagen audiovisual al mundo que nos está mirando. Así que estamos ante una doble contradicción dado que no sólo negamos la percepción de nuestros alrededores para percibir las lejanías más distantes sino que también como objetos de percepción nos apartamos de las percepciones cercanas para entregarnos incondicionalmente a los ojos ajenos que invaden nuestro mirador, estableciendo una condición de reciprocidad.

La transformación de nuestros espacios cotidianos tiene que responder a los criterios que la utilización de los *media* de masas y las redes imponen reinterpretando muchos aspectos tradicionalmente establecidos en la arquitectura, como los de proximidad, circulación, relación, límite, incluso la propia noción del lugar. Se designa como lugar y no lugar<sup>8</sup> a la vez los espacios reales y las relaciones que mantienen con ellos quienes los utilizan, definiendo el lugar, como lugar de identidad, relación e historia y el no lugar como ausencia de éstas. El lugar simboliza la relación de cada

uno de sus ocupantes consigo mismo, con los otros ocupantes y con su historia común, creando dilemas a la hora de considerar los teleocupantes como ocupantes y la historia en tiempo mediático como historia común, sin ni siquiera entrar a cuestionar la relación del individuo consigo mismo.

## Efecto pantalla

Igual que nos servimos de la noción del lugar y del no lugar para observar conflictos que se plantean a la arquitectura de los espacios interiores podemos también transferirlos en la escala urbana, donde los trances parecen más exagerados. La fachada no sólo obtiene un valor mercantil, espectacular, sino que también pierde su carácter funcional y en vez de servir como elemento comunicativo entre el edificio y su entorno, su valor comunicativo se traslada al nivel del mensaje. Se pueden observar ejemplos que materializan esa rotura del flujo comunicativo entre interior y exterior del edificio, con una serie de edificios cerrados hacia su exterior que ni miran hacia fuera ni dejan que se mire hacia dentro, que se aíslan de su entorno próximo, pero al mismo tiempo presentan una peculiaridad<sup>9</sup>. Una vez aislados del exterior con una capa sólida viene otra capa transparente para envolver la anterior. Esa capa no tiene función aparente ya que no deja comunicar lo interior con lo exterior y salvo de la operación estética de borrosidad que se le puede atribuir, tiene sólo la función de una pantalla nocturna que emite luz, en una clara voluntad de iluminar su entorno.

Si podemos leer la historia de la arquitectura a través de la iluminación, observando cómo he-

mos pasado de la dependencia de la luz natural a la independencia que ofreció la iluminación artificial y cómo esta etapa resultó factor determinante para la configuración de la metrópoli que vive en tiempo continuo, ininterrumpido, cambiando de rostro y quizá de ritmo pero sin tener que asimilar la pausa o el reposo, como situación inevitable, podemos asumir que ahora, dando un paso más, a la arquitectura le corresponde el papel de iluminar a su entorno, un papel que anteriormente estaba cargado con referencias divinas. Aunque no haya una referencia directa de la audiovisualidad en la arquitectura, salvo en edificios que incorporan en sus fachadas pantallas en un intento casi emblemático, que de todos modos se limita a lo visual y no incorpora lo auditivo, existen referencias secundarias, metafóricas que tratan el tema de la pantalla en un esfuerzo de asimilar el cambio continuo y designar a la arquitectura a escala urbana el papel de la pantalla emisora. Se está intentando por un lado desmaterializar la arquitectura, utilizando la transparencia<sup>10</sup>, tanto como calidad inherente del material como calidad inherente de la organización, y la luz como elemento entrante frustrado y elemento saliente triunfante; y por otro lado se está intentando convertir la arquitectura en un elemento estético conforme con la era audiovisual, en un tipo de elemento emisor de luz que se asemeja a la pantalla tan adorada.

La adaptación parece trasladarse del nivel de la operación arquitectónica a la propia ciudad o incluso a un nivel más general, manifestando que la «crisis de lo urbano» remite a una crisis más amplia de representaciones de

la contemporaneidad. El tema de la representación hace sumergir la identidad herida en la ficcionalización de nuestro mundo; el dipolo lugar-no lugar surge de nuevo y es a través de la confusión entre identidad-alteridad, a través de la borrosidad o la presunta desaparición de los límites, elementos expresamente identificativos, que se desarrolla esta aproximación problemática al espacio urbano. El límite entre el interior y el exterior se hace indefinible, no se sabe si es la capa rígida, la capa transparente, o el espacio que queda entre las dos; durante el día es el exterior que penetra hasta la capa sólida con la luz natural, mientras que durante la noche es el interior que llega hasta la capa transparente y quizá más fuera iluminando el entorno. El espacio y el tiempo está sufriendo un trastorno, es el no lugar y el presente continuo que deshacen todo lo que tradicionalmente definía nuestra percepción espacio-temporal. Los límites se manifiestan borrosos por inercia, en realidad los límites tendrían que ser invisibles aunque todavía existentes. La anulación del espacio tan proclamada por la sociedad del espectáculo, la transfiguración del tiempo en presente continuo, sólo son reales en lo que concierne nuestra faceta mediática. Es decir, esa faceta que está dándose vueltas en el mundo a través de las redes de comunicaciones y a través de los medios de masas, sin moverse realmente ni un centímetro. Los límites que no vemos, pero que no por ello dejan de existir son los límites de nuestra materialidad. Mientras el mundo que nos rodea se está desmaterializando, se está convirtiendo en un espectáculo y en una comunicación audiovisual que carece de tercera dimensión, ya que la estruc-

tura de la red se expande en dos dimensiones, lo que todavía no está cambiando en la velocidad adecuada, siendo la velocidad el desencadenante de todo lo que está pasando, es nuestra propia materialidad, nuestra corporeidad. Para muchos esa corporeidad debe ser ignorada pero la arquitectura no la puede ignorar. Mientras la artista Laurie Anderson dice que el cuerpo de un ser humano moderno consiste en un flujo electrónico, Toyo Ito<sup>11</sup> que utiliza sus palabras para explicar cómo ha proyectado el edificio de la Mediateca de Sendai, intenta encontrar un lugar donde se integran los dos cuerpos humanos, el cuerpo primitivo que reacciona a los elementos físicos y el cuerpo que reacciona de manera subliminal a los medios electrónicos. Para acomodar mejor este segundo cuerpo se han previsto para un futuro, casi presente, activadores y sensores que cambiarán totalmente nuestra interacción con el entorno, convirtiéndola de primariamente física a primariamente digital y hasta están circulando por las redes personajes programados por uno mismo que podrían asegurarnos un cierto grado de inmortalidad de este cuerpo, por lo menos en lo que los demás pueden saber sobre nosotros.

Sin embargo, el viejo cuerpo no ha desaparecido, sí se ha hecho en cierto modo invisible o por lo menos irrelevante, como bien ha pasado anteriormente con la mayoría de los soportes físicos, pero sigue aquí, cuando el aquí

no se puede definir con facilidad, y sólo por ahora, cuando el ahora se ha hecho eterno. La arquitectura ha sido siempre intermediario entre el mundo y nuestro cuerpo, y por eso sufre en estos momentos una dicotomía, dicotomía que expresan de modo casi figurativo las dos capas anteriormente mencionadas, ya que funcionan como límite rígido, en lo referente a nuestro cuerpo material que sigue necesitando cobijo, privacidad, aislamiento, protección, y límite penetrable, autorretractado en lo referente a nuestra relación con el mundo exterior, el mundo mediático. Mientras nuestro cuerpo sigue delimitado en el espacio y el tiempo, y nuestra identidad mediática supera todo tipo de restricciones espacio-temporales, la arquitectura estará en un estado de limbo, sin poder incorporarse plenamente a la audiovisualidad mediática y comunicativa y sin poder justificar una materialidad tradicional ya que ésta se aniquila a causa de la penetración continua por los ambientes digitales e incorpóreos. El salto que debería tener lugar para salir de esta indecisión, este vaivén entre la estructura tradicional y la impuesta por la digitalización, no corresponde a la arquitectura, por lo menos hasta que no se haya resuelto el problema de nuestra corporeidad en este mundo desmaterializado. Ni los arquitectos, ni los urbanistas podrán por sí solos resolver problemas cuyo lugar privilegiado de aparición es la ciudad, pero de los que ella no es la causa fundamental.

## NOTAS

<sup>1</sup> Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, págs. 20-40, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

<sup>2</sup> Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, págs. 18-22, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.

<sup>3</sup> OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, págs. 494-516, Monacelli Press, Nueva York, 1995.

<sup>4</sup> Antonio Fernández Alba, *La metrópoli vacía*, pág. 92, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990.

<sup>5</sup> Paul Virilio, *La máquina de visión*, pág. 22, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>6</sup> Bernard Tschumi, *Event Cities*, págs. 12-19, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1996.

<sup>7</sup> Marc Augé ha analizado en numerosas ocasiones en varios de sus libros este tema.

<sup>8</sup> Marc Augé, *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

<sup>9</sup> Entre otros, Klaus Kada: Teatro de Saint Pötlén, Peter Zuthmor: Kunsthaus de Bruggen, Gigon and Guyer: Museo Kirchen en Davos, Toyo Ito: Torre de Vientos.

<sup>10</sup> Colin Rowe, Robert Slutzky, *Transparency*, pág. 23, Birkhäuser, 1997, Basel, Suiza.

<sup>11</sup> Catálogo: *Presente y futuro. Arquitectura en las ciudades*, pág., 252, UIA Barcelona, 1996.



# BERLIN-POSTDAMER PLATZ

## Estrategias urbanas en la metrópoli neoliberal

Carlos García Vázquez

*Un paradigma que ilustra las técnicas mediáticas actuales de la producción del espacio, entre las cuales destaca la técnica de simulación de la ciudad tradicional y el espacio público como táctica de potenciación del espacio de la disuasión y el consumo.*

Potsdamer Platz fue el primer punto donde, tras la inolvidable noche del nueve de noviembre de 1989, el denominado «Muro de la Vergüenza» cayó físicamente; y lo hizo mediante un boquete abierto de manera urgente y provisional con el que se pretendía volver a comunicar las dos mitades de una ciudad que llevaba cuarenta años traumáticamente dividida. Se inauguraba así la vocación pionera que, a partir de entonces, iba a tener este lugar en el proyecto Berlín-2000, un proyecto cuyo objetivo era el traslado a Berlín de la futura capital de la nueva y emergente Alemania unificada.

Muy pronto, los primeros políticos e inversores nacionales e internacionales que comenzaron a afluir a la ciudad fijaron su atención sobre el olvidado y desolado paisaje de la prácticamente aniquilada Potsdamer Platz. Inmediatamente historiadores, arquitectos y ur-

banistas recurrieron a la historia previa a la Segunda Guerra Mundial, cuando la plaza era «el corazón rugiente de la metrópoli más dinámica de Europa». La intuición del futuro que le esperaba a este inhóspito trozo de tierra berlinesa se presentaba ya, casi como una evidencia: la historia debía repetirse, Potsdamer Platz, el símbolo del «Berlín-Weltstadt», tenía que recuperar su papel como «decisorio centro motor y nodo de la vida capitalina».

Desde un principio, por tanto, su destino como distrito financiero y espacio de sobrecentralidad de la futura capital de Alemania era evidente. Y no se trataba de ensoñaciones emanadas de megalómanas mentes políticas; la plaza reunía todos los requisitos necesarios para volver a recuperar su lugar entre las estrellas, además de su estratégica situación urbana en una seria aspirante a «ciudad global», contaba con un valor añadido importantísimo: el mito

que la acompañaba desde los años veinte. Representación y simbolismo, por tanto, ¿qué más podía desear el capital internacional?

Pocos meses después de la caída del Muro el proceso se puso en marcha. El método de intervención en Potsdamer Platz evidencia claramente quiénes son los que rigen, y cuáles son sus mecanismos de actuación, en la metrópoli tardocapitalista. Los terrenos, inicialmente pertenecientes a la ciudad de Berlín, cuyo sector occidental los había ido comprando paulatinamente a la antigua República Democrática Alemana antes de la reunificación, fueron vendidos, a precio de saldo, a cuatro grandes multinacionales: la Daimler-Benz, la Sony, la A+T y la Hertie.

El ayuntamiento se desentendía así de la tarea de configurar la ciudad, dejando ésta en manos del capital privado. Oficialmente la excusa era la de la operatividad; con esta forma de actuar se pretendían evitar los largos procesos de discusiones democráticas que se produjeron en la IBA (la Exposición Internacional de Arquitectura celebrada en los años ochenta), y que dilataron enormemente su ejecución. Sin embargo, el fracaso de la administración era evidente, tras él se escondía la incapacidad de los instrumentos urbanísticos municipales para desenvolverse eficazmente en la dinámica de la metrópoli contemporánea.

Pero la bola de nieve no había hecho más que empezar a rodar, no sólo se trató de la venta del terreno, el proceso que se desarrolló a continuación demostró que la debilidad de los poderes públicos iba mucho más allá de lo que, hasta entonces, habían demostrado. Con el presente artículo pretendemos constatar sobre

Potsdamer Platz, este corazón berlinés que nos sirve como campo de pruebas, las estrategias urbanas imperantes en la metrópoli neoliberal. El método, la forma y el papel otorgado al espacio público en la operación de Potsdamer Platz, serán los tres ejes sobre los que indagaremos para determinar dichas estrategias.

### **El método: *Potsdaimler-Benz Platz***

Todo comenzó en julio de 1990, cuando la Daimler-Benz compró el solar delimitado por Potsdamer Platz, la nueva Potsdamer Strasse, el edificio de la *Staatsbibliothek* (construido por Hans Scharoun en 1966), el *Landwehrkanal* y la Linkstrasse. Por sus 61.710 m<sup>2</sup> de superficie la multinacional pagó 92,9 millones de marcos, la mitad de lo que la Comisión de Peritos del *Land* de Berlín había previsto inicialmente. El contrato de venta eximía además a los compradores de sus cargas fiscales, exigiéndoles tan sólo la urbanización de la zona, a la que imponía una densidad máxima de 4 m<sup>2</sup>/m<sup>2</sup>. A pesar de ello, la densidad final del proyecto Daimler-Benz se elevó a 5,5 m<sup>2</sup>/m<sup>2</sup>, lo que suponía 340.000 m<sup>2</sup> construidos brutos, a los que había que añadir 158.000 m<sup>2</sup> bajo rasante dedicados a garajes, almacenes, etc.

El solar de la Sony estaba situado al norte del de Daimler-Benz; se trataba de una pieza triangular delimitada por la nueva Potsdamer Strasse, el edificio de la *Philharmonie* (también de Scharoun) y la Bellevue Strasse. La multinacional japonesa pagó 101,1 millones de marcos por sus 30.917 m<sup>2</sup> de superficie. También aquí la tasación de los peritos era mucho mayor, cien millones más, pero, en este caso, las condiciones del contrato eran más rigurosas: Sony debe-



ría restaurar los restos del Hotel Esplanade (un antiguo edificio de finales del siglo XIX, parcialmente destruido en la Segunda Guerra Mundial), aportar 3.500 m<sup>2</sup> para construir en su solar la *Deutsche Mediathek*, y comprometerse a alquilar a bajo precio una determinada superficie de locales a la cinemateca pública.

Mientras tanto, la empresa inmobiliaria A+T había ido comprando una serie de solares situados al este de la zona Daimler-Benz. En vista de ello, el Senado berlinés se vio obligado a venderle el resto de esta estrecha y larga franja de 12.330 m<sup>2</sup> por 50,8 millones de marcos, lo que suponía que, por primera vez, eran respetados los precios tasados por los peritos.

Pero ello no evitó el escándalo. En paralelo a todo este proceso, la empresa estatal *Treuhand-Anstalt* había vendido unos terrenos ubicados en Leipziger Platz por el doble de lo que la ciudad de Berlín consiguió por una superficie cinco veces mayor en Potsdamer Platz. ¡Debilidad!, ¡connivencia!, ¡resignación!; en un principio el escándalo por la actuación de la administración municipal fue mayúsculo, tanto a nivel popular como político y mediático. Muchos críticos e intelectuales se sumaron a la indignación general, Julius Posener habló de «una desvergonzada promoción de dos grandes empresas privadas» y de «venta de saldo de la ciudad», mientras que la diputada ecologista Michaela Schreyer lo calificó como «genuflexión ante el gran capital».

Sin embargo, la reacción inicial se fue poco a poco desvaneciendo hasta que, finalmente, la lógica global del sistema impuso la calma. Los argumentos que desactivaron las protestas

eran de peso, se trataba de poner en marcha la mayor obra de Europa: sobre 15 ha de terreno se construirían más de 700.000 m<sup>2</sup> de superficie bruta (sin contar las plantas subterráneas), la mitad de los cuales estarían dedicados a oficinas. La inversión total se aproximaría a los ocho mil millones de marcos, a los que habría que añadir cinco mil millones más en infraestructuras.

Pero el verdadero bombón era otro: con la operación de Potsdamer Platz, Daimler-Benz y Sony se comprometían a trasladar a Berlín sus sedes centrales en Europa. Ello significaba la creación de miles de puestos de trabajo cualificados, y un paso de gigante en la aspiración de la ciudad a convertirse en uno de los más selectos nodos de la red global. Éste fue el aplastante argumento con el que la lógica neoliberal acabó por convencer a los ciudadanos berlineses de las bondades de la operación. En junio de 1991 el Senado convocaba el concurso para la ordenación de la zona. Para entonces, las voces que seguían clamando contra los métodos utilizados en la operación de Potsdamer Platz eran, prácticamente, imperceptibles.

### **La forma: el plan urbanístico para Potsdamer Platz**

Al concurso fueron invitados dieciséis equipos de arquitectos de todo el mundo. La zona objeto del mismo tenía una superficie de 480.000 m<sup>2</sup>, y en ella estaban comprendidos los terrenos de Daimler-Benz, Sony, A+T, Hertie y la Leipziger Platz. En las bases se exponían ciertas premisas que evidenciaban que el consabido espíritu de la «ciudad europea»

planeaba ya firme sobre Berlín: incorporar la desértica zona a la estructura de la ciudad, provocar una mezcla de funciones que garantizara vitalidad urbana durante las 24 horas del día, conservar los restos del Hotel Esplanade y la Weinhaus Huth como «lugares del recuerdo», reconstruir el plano histórico, desviar el tráfico rápido, y conseguir diversidad a pesar del carácter unitario de la operación.

El primer premio del concurso fue otorgado a Heinz Hilmer y Cristoph Sattler, que presentaron una propuesta que se ajustaba, estrictamente, a las bases del mismo. Los dos arquitectos muniqueses imaginaban una Potsdamer Platz compuesta por compactos bloques ortogonales que generaban una trama urbana donde el espacio público era protagonista: calles corredor, plazas, alamedas, bulevares, incluso un canal de agua que desembocaba en el *Landwehrkanal*, intentaban reproducir el mito de la vida urbana en la «ciudad europea». El único momento de cierta intensidad metropolitana planteado en la propuesta se concentraba en los solares angulares que desembocaban en Potsdamer Platz, donde dos discretos rascacielos superaban, tímidamente, las ocho plantas de altura media del conjunto.

Pero la idea no convenció a casi nadie, su extrema corrección resultaba casi anodina para un lugar urbano tan emblemático. Los inversores decidieron actuar por su cuenta; Sony buscó a sus propios arquitectos para desarrollar su solar, y Daimler-Benz aceptó convocar un nuevo concurso para su zona, concurso que tendría como base la propuesta de Hilmer y Sattler. En este caso los ganadores fueron Renzo Piano y Christoph Kohlbecker, a los

que, finalmente, se les encargó la realización del plan urbanístico y la construcción de varios edificios. El resto serían proyectados por arquitectos premiados en alguno de los múltiples concursos celebrados: Hans Kollhoff, Lauber & Wöhr, Rafael Moneo, Richard Rogers y Arata Isozaki.

En el plan de Piano/Kohlbecker la rigidez de la propuesta inicialmente ganadora quedaba diluida por una serie de ejercicios contextualistas que mitigaban el encuentro de la compacta trama urbana de la «ciudad europea», con la irregular dispersión del colindante *Kulturforum* y los elementos naturales del *Tiergarten* y el *Landwehrkanal*. A pesar de ello, seguía siendo el sacrosanto espíritu de la «ciudad europea», heredada del proyecto de Hilmer y Sattler, el que determinaba el plan. Sus pautas principales eran las siguientes:

- Jerarquización de los espacios urbanos, que iban desde amplias y arboladas alamedas hasta convencionales calles corredor, pasando por un amplio elenco de *piazzas*, pasajes peatonales y láminas de agua.
- Reproducción del modelo urbano del ensanche decimonónico con edificación en manzanas cerradas de más de 50 m de lado.
- Huida de toda especialización funcional y apuesta por la mezcla de actividades: 56% de la superficie dedicada a oficinas, el 19% a viviendas, el 11% a comercios, el 9% a hoteles, y el resto a ocio y cultura.
- Establecimiento de una altura media de los edificios de 22 m (más dos áticos retranqueados), recuperando así las pautas marcadas

por las ordenanzas prusianas de mediados del XIX, que determinaron la imagen de la ciudad durante casi un siglo.

Por lo que respecta al solar triangular de Sony, éste fue ordenado, y será construido en su totalidad por Helmut Jahn. Su ocupación se planteaba mediante una serie de edificios que parecían responder a estrategias diversas: unos se alineaban a los viales perimetrales cerrando la manzana, otros conformaban un bloque elíptico que colonizaba el centro de la misma, y un rascacielos de 103 m de altura marcaba el vértice del solar en su encuentro con Potsdamer Platz. Estos edificios generaban una sucesión de espacios peatonales, mitad calles mitad plazas, que ocupaban los intersticios no edificadas de la parcela. Pero, sin lugar a dudas, el elemento más espectacular del conjunto, superando en protagonismo incluso a la torre de Potsdamer Platz, era la gran plaza central cubierta que encerraba el edificio elíptico. Este espacio era defendido por los promotores como un «nuevo foro urbano», un espacio público peatonal e interior, alternativo al de la ciudad tradicional. De él nos ocuparemos más adelante.

A pesar de sus diferencias formales, tras las dos ordenaciones descritas subyacían las mismas estrategias, las del «Berlín-ciudad europea» establecidas por Hans Stimmann, *Senatsbaudirektor* de Berlín. Autores tan diferentes como Piano, Jahn o Grassi, impregnaron sus proyectos con el eco de la propuesta ganadora en el primer concurso, reflejo fiel y literal de aquellas pautas. Y es que la Potsdamer Platz, uno de los buques insignias del proyecto Berlín-2000, no podía escapar al espíritu que diri-

gía la transformación general de la ciudad, por lo que no es de extrañar que en todos los proyectos se reprodujeran las tres negaciones sobre las que, ciñiéndonos a los términos habitualmente utilizados por Ignasi de Solà-Morales<sup>1</sup>, se erige este espíritu.

En primer lugar la negación de la mutación. La construcción, en una sola operación, de 15 ha de ciudad es un hecho que no puede ser calificado más que como mutación, una transformación repentina, radical y acelerada de una gran extensión de tejido urbano que acontece por una serie de circunstancias absolutamente excepcionales. La evidencia de esta mutación fue negada en Potsdamer Platz, como en tantos otros lugares de Berlín; el plan urbanístico de Piano/Kohlbecker reproducía una imagen de ciudad que parecía fruto de un dilatado proceso evolutivo: continuidad del tejido, variedad de fachadas, mezcla de actividades, leves interrupciones del discurso, etc.

En segundo lugar, la negación del *terrain vague*. Quizá sea en la Potsdamer Platz, destinada a convertirse en un lugar de sobrecentralidad dentro de la red global, donde el romanticismo subyacente tras la propuesta de reclamar que este tipo de lugares urbanos, obsoletos e indeterminados, permanezcan como tal, se haga especialmente evidente. Incluso Wim Wenders, el último romántico de Berlín, lo reconocía:

La Potsdamer Platz era fantástica tal como era, como una especie de naturaleza virgen (...). No creo que nadie pueda hacerle entender urbanísticamente a un ayuntamiento, que lo más bonito de su ciudad son precisamente los lugares donde nadie ha hecho nada. Es una tragedia que

cualquier ciudad, por definición, tenga que hacer alguna cosa por estos entornos que escapan a la planificación. El área de la Friedrichstrasse es uno de los más bonitos de Berlín, junto con la Potsdamer Platz. Son lugares que probablemente no podrán sobrevivir, porque son completamente anacrónicos. Se han escapado de los urbanistas, pero, a la larga, no es propio de una ciudad que se queden como están<sup>2</sup>.

En Potsdamer Platz no sólo se trataba de naturaleza, también de raíles de tranvías, de cimientos de estaciones de ferrocarril, de restos de hoteles y cabarets,... y de la innombrable huella del Muro que, en 1961, la rasgó por la mitad acabando de destruirla por completo. A pesar de todo ello, ni siquiera como privilegiado testigo de la reciente historia de Europa la Potsdamer Platz podía librarse de su reintegración a la actividad productiva y a la dinámica especulativa de la metrópoli neoliberal.

En tercer y último lugar, la negación de los flujos. Se prevé que, en el 2002, en la zona de Potsdamer Platz y Leipziger Platz, trabajen y vivan alrededor de 50.000 personas, por lo que las infraestructuras del transporte serán vitales para su funcionamiento. El diseño urbano previsto por el plan urbanístico niega este hecho; una de las premisas del concurso era, precisamente, la de reducir el tráfico de vehículos particulares, segregando hacia el perímetro las vías de circulación rápida, y limitando en las interiores el nivel de tráfico. Ello explica que, en el plan, el flujo de vehículos sea obsesivamente enmascarado, retomando así la doctrina que, en la década de los setenta, demonizaba este tipo de fenómenos.

Pero para llevar a efecto esta reducción del tráfico particular, era necesario potenciar la red de transportes públicos. Bajo Potsdamer Platz existe un enorme intercambiador de transportes donde confluyen líneas del *U-Bahn*, *S-Bahn* y trenes regionales. Sin embargo, la escala de esta infraestructura es negada en el exterior, ya que se desarrolla, casi en su totalidad, bajo rasante. Dos discretos paralelepípedos de cristal, de 9 m de altura cada uno, son el único y lacónico testimonio en la superficie del flujo de trenes y personas que, incesantemente, cruzan bajo Potsdamer Platz.

Quizá, de las tres negaciones del plan para Potsdamer Platz, la de los flujos sea la más paradójica, ya que con ella se niega también el mito de la plaza de los años veinte que los promotores intentaron reimplantar en un principio. En contraste con el tráfico intenso de aquella época, que obligó, en 1924, a instalar allí el primer semáforo de Europa, que incitó a los arquitectos de la generación de Martin Wagner a pensar su arquitectura desde el movimiento; la Potsdamer Platz del año 2000 se nos anuncia como un lugar reposado, un lugar obstinado en esconder bajo tierra o desviar en superficie cualquier flujo de movimiento físico que perturbe la pesadísima estaticidad de su imagen urbana.

Con estas tres negaciones, Hans Stimmann iniciaba el periplo hacia la «ciudad europea», un periplo caracterizado por una permanente falta de compromiso con la realidad urbana contemporánea, un periplo que conducía a cualquier parte menos a la mítica Potsdamer Platz que conoció Martin Wagner. Gerwin Zohlen lo justificaba así:

Sin los verdaderos medios de poder del Estado, sin una eficaz intervención de los departamentos senatoriales de Tráfico, Finanzas y Desarrollo Urbano, sin un aparato administrativo especial y sin planificaciones vigentes en materia de edificación, Hans Stimmann no podía hacer otra cosa, *ex nihilo*, que instaurar su convicción de que el *Wieder-Aufbau*, la reconstrucción de Berlín no admitía experimento alguno, sino que había que prosperar con las imágenes congeladas de un mejor pretérito urbano a base de viertaguas, bloques de casas y vía pública. (...) Esta reciente convicción es la que hizo valer en el test de tornasol aplicado a la reconstrucción, al proceso Potsdamer Platz /Leipziger Platz de 1991. (...) Stimmann (y todas las demás personas u organismos con capacidad de decisión) escogieron el camino del medio, el del «tanto.../como...»: tanto un elevado aprovechamiento del terreno con superficies para oficinas, como la imagen y apariencias tradicionales de las ciudades de Europa; tanto lo «privado» como lo «urbano»; tanto lo «moderno», como lo «antiguo»... En pocas palabras: eligieron la vía intermedia de una «ciudad europea» sacada de la chistera del artista..., solución que ofrecía el proyecto de Hilmer y Sattler. Pero el camino del medio es, en situaciones extremas (como sabemos desde Friedrich Hölderlin), el camino más peligroso, puesto que se le depara –metafóricamente– la muerte; en la atmósfera urbanística de Berlín, el letargo y la indiferencia<sup>3</sup>.

## El espacio público

Finalmente, ni mutación, ni *terrain vague*, ni flujos, los intereses de la planificación de Potsdamer Platz iban por otro lado. Entre ellos destacaba uno por el que demostraron igual obsesión administración e inversores: generar espacio público.

Efectivamente, la idea de «ciudad europea» está íntimamente ligada con este concepto, la animada vida urbana que reclama, en oposición a los desolados paisajes suburbanos de la ciudad anglosajona, requiere de lugares donde la gente pueda congregarse. Por ello, las bases del primer concurso incitaban a los arquitectos participantes a crear «lugares de sobresaliente calidad visual y social», una llamada que se tradujo en la inusitada profusión de espacios públicos previstos por el plan urbanístico de Piano/Kohlbecker: la *piazza* central, los amplios acerados de la vieja Potsdamer Strasse, la gran alameda de la Linkstrasse, el estanque al norte del *Landwehrkanal*, o la propia explanada de Potsdamer Platz, espacios todos ellos pensados para servir de fondo al encuentro social y a la «animada vida urbana de la ciudad europea».

Sin embargo, en esas mismas bases se reconocía, de manera explícita, la gran transformación que el espacio público está sufriendo en la metrópoli neoliberal; nos referimos, concretamente, al punto en el que se indicaba que estos lugares debían hacer posible «la escenificación de la vida pública». Sin ambages y sin rodeos, tras esta exigencia afloraba, finalmente, un reconocimiento ya intuido por todos: que en la metrópoli contemporánea, el mito del espacio público, y con él el de la «ciudad europea», tan sólo es ya viable como escenario, como montaje.

Los organizadores eran conscientes, además, de que este ruborizante reconocimiento impondría una serie de premisas a la hora de configurar ese espacio, premisas de falsificación. Efectivamente, curiosamente, y a pesar de su

profusión, no era en los espacios urbanos tradicionales arriba citados donde los arquitectos esperaban que se concentrara la mayor actividad urbana de la zona. De la propia Potsdamer Platz no parecía esperarse más que albergara los dos tristes cubos acristalados de acceso a la estación subterránea; era una plaza sin tráfico, sin restaurantes, sin comercios, una plaza donde tan sólo el nuevo Cafe Josty recordaría, patéticamente, la vibrante vida que inundó el lugar allá por los años veinte. Y es que, si el espacio público hay que «escenificarlo», mejor hacerlo en estudios interiores que en escenarios exteriores. Por ello, la apuesta de inversores y arquitectos se dirigió hacia otros lugares, hacia los auténticos «espacios-escenario»: la plaza Sony y la calle comercial norte-sur.

60

En ambos casos se trataba de espacios públicos peatonales y cubiertos, espacios diseñados con una evidente vocación comercial. La calle cruzaba en dirección norte-sur el conjunto de edificios situados en la zona más oriental del sector Daimler-Benz. En realidad, más que de una calle se trataba de un *shopping mall* a la americana, un espacio de tres niveles de altura plagado de comercios, cafeterías, terrazas, jardineras, rampas, escaleras y ascensores. Una cubierta de vidrio protegería este «espacio público» del duro clima berlinés, sin por ello privarlo de luz natural.

Los promotores de la plaza Sony fueron más pretenciosos y llegaron a calificar su espacio como un «foro cultural para el próximo siglo». Tal como hemos dicho, esta plaza, de 4.000 m<sup>2</sup> de superficie, ocupaba el centro del solar y tenía forma elíptica. El elemento más espectacular de la misma era su cubierta, compuesta por

una gran viga perimetral que apoyaba en los edificios del contorno, y de la que partían una serie de cables que convergían en el centro, sosteniendo en este punto una aguja de acero que atirantaba la superficie de vidrio y tejido que conformaba la cubierta. Al igual que en la calle norte-sur, esta solución garantizaba al nuevo «espacio público» ventilación e iluminación natural, a la vez que lo protegía de las inclemencias climáticas.

Tanto la calle norte-sur, como la plaza Sony evidencian cómo las tácticas comerciales, que han penetrado en todas las esferas de la metrópoli contemporánea, también están colonizando su espacio público. Ello no es de extrañar si atendemos a datos como los cien mil visitantes que se espera que, semanalmente, visiten el complejo Potsdamer Platz. Atenta a estas expectativas la lógica neoliberal ha asignado un nuevo papel al espacio público: el de crear un escenario apropiado donde desplegar mercancías y mensajes comerciales. Este fenómeno constata el fracaso de los presupuestos de Aldo Rossi y los de todos aquellos que entendieron que el retorno a las formas urbanas tradicionales supondría la recuperación de valores sociales comunitarios. A la hora de la verdad, y a pesar del esfuerzo por generar formas urbanas que activasen e incitasen a la comunicación entre los ciudadanos, los verdaderos espacios públicos de Potsdamer Platz serán los espacios comerciales.

Y como tal hay que proyectarlos; mientras que en las décadas anteriores los *shopping malls* solían asumir las funciones urbanas del desarticulado paisaje suburbano, hoy en día es el espacio público del centro de la ciudad el que

aprende del espíritu del *shopping mall*. La plaza Sony y la calle norte-sur fueron desarrolladas por arquitectos, paisajistas, interioristas y expertos en marketing que seguían manuales, no de urbanismo, sino de *merchandising*. En ellos se describe una estrategia que ha demostrado ser especialmente eficaz a la hora de definir el nuevo espacio público según las claves del consumo contemporáneo: la simulación de la ciudad tradicional.

Efectivamente, aunque parezca paradójico, el espacio urbano de la metrópoli contemporánea tiende a tematizar la ciudad tradicional, a traducirla a cartón-piedra para construir su particular escenario de fondo, un escenario sobre el que desplegar multitud de técnicas teatrales. El «foro» de Sony es un buen ejemplo de ello: para llegar a la gran plaza central habrá que atravesar, previamente, una serie de callejones y plazoletas que no serán realmente ciudad (estarán ya en el interior del solar), pero que la simularán incidiendo en las características más intrínsecas de los hechos urbanos: pintoresquismo, densidad, multiplicidad..., «espontaneidad». La plaza se transformará así en un gran plató repleto de escenas fragmentadas, un plató donde se desarrollará un espectáculo cuyo elenco de actores se moverá en una constelación de actividades típicamente metropolitanas: oficinas, viviendas, restaurantes, cafés, comercios, el cine IMAX 3D, la mediateca, la cinemateca, todo ello resuelto en claves de variedad y densidad, con fachadas diversas y superficies brillantes, iluminación sugerente, y un amplio muestrario de árboles, jardineras, bancos, veladores, cabinas de teléfono y demás mobiliario urbano.

También la naturaleza y la historia han sido tematizadas en la plaza Sony, en el primer caso con la creación de jardines de invierno y cubiertas vegetales, en el segundo con la integración, en este universo de conflictos, de los restos del Hotel Esplanade, cuatro salas y parte de la fachada, situados entre la torre y la plaza. El resultado es un caleidoscopio de imágenes donde se mezcla pasado y futuro, naturaleza y artificiosidad, arquitectura y una decoración siempre cambiante, un mar de significantes sin significados que flotarán al amparo de la gran cubierta de cristal. Toda esta densidad y multiplicidad, que imita al espacio urbano «verdadero», tiene una clara intención comercial: desorientar al visitante, inducir euforia en un ambiente irreal y fantástico donde las mercancías se ofrecen realizadas, descontextualizadas, siempre sorprendentes; la euforia se traducirá en ansiedad y ésta en consumo compulsivo. Son las estrategias del *shopping mall* directamente trasladadas al espacio público de la metrópoli contemporánea.

Pero, paradójicamente, a la vez que lo imitan, estas estrategias también requieren de la negación del espacio urbano tradicional, requieren la exclusión total del exterior y la reclusión en espacios interiores. En efecto, la experiencia urbana que ofrece el nuevo espacio público es, en realidad, una experiencia filtrada, reproduce la ciudad pero elude sus aspectos más desagradables: en él no llueve, no hace frío, no cruzan coches, no hay suciedad, no existen ni ruidos ni contaminación, sino sonidos musicales y aromas ambientales. Se trata de una ciudad seleccionada y empaquetada que, para su supervivencia, ha de ser preservada del exte-

rior; ahí radica el éxito de estas nuevas calles y plazas-escenario que están sustituyendo a las tradicionales, ahí y en otro factor fundamental: el control.

Efectivamente, la segunda, y quizá más importante, clave del éxito del nuevo espacio público es la seguridad que ofrece al visitante, una cualidad especialmente apreciada en el mar de conflictividad que inunda la metrópoli contemporánea. A diferencia del espacio urbano tradicional, la plaza Sony y la calle norte-sur serán espacios absolutamente controlados, espacios donde no existirá ni la delincuencia, ni la pobreza, ni la mendicidad que tan machaconamente torpedean a los transeúntes a lo largo de la Friedrichstrasse o la Kurfürstendamm. El control permite ese efecto de filtrado que comentábamos, la simulación de una realidad urbana densa, viva y múltiple, pero a la vez segura y protegida. Más que a Aldo Rossi, por tanto, la plaza Sony y la calle norte-sur parecen remitirnos a Jean Baudrillard, a una sociedad que prefiere la simulación hiperreal de la ciudad a la ciudad misma. Y es aquí donde se evidencia el definitivo fracaso de las ideas rossianas aplicadas a la me-

trópoli contemporánea, es decir, el fracaso de la «ciudad europea» en clave neoliberal. En estos espacios de máximo control, la mezcla y la contaminación de la ciudad tradicional es sustituida por la homogeneidad: guardias de seguridad, cámaras de vídeo, sistemas de alarma, acaban por unificar, en clave de clase media, a la población que se encuentra en estos espacios, de donde el rico tejido humano que colonizaba los centros urbanos ha desaparecido totalmente. Ello significa una cosa: no es el espíritu de éstos lo que la reproducción de formas urbanas históricas traslada al nuevo espacio público, sino al revés, lo que se está produciendo es una especie de «suburbanización del centro de la ciudad», la reproducción, en los cascos urbanos, de espacios uniformes, monótonos y herméticos, donde se impone una evidente segregación social.

De esta manera, las formas que reclamaba Aldo Rossi, lejos de contener la lógica posmoderna, han sido manipuladas por ésta; los tipos inmanentes se han convertido en meros significantes despojados de su antiguo significado histórico y cultural, eso sí, con un valor comercial añadido incalculable.

62

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Solà Morales, I. *Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades*. Barcelona, 1996.

<sup>2</sup> W. Wenders, «La ciutat. Conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff». *Quaderns* n.º 177. Barcelona, pág. 52.

<sup>3</sup> Zohlen, G., «Erblast des Mythos. Das Verfahren Postdamer Platz/Leipziger Platz. Rückblick nach vier Jahren». *Ein Stück Grossstadt als Experiment. Planngen am Potsdamer Platz in Berlin*. Stuttgart, 1994, págs. 20-22.



# EL REINO DE LA DELACIÓN ÓPTICA

Paul Virillo

*«Hoy en día, el control del entorno suplanta ampliamente el control social del Estado de derecho y, para hacerlo, necesita la instauración de un nuevo tipo de transparencia: la transparencia de las apariencias transmitidas instantáneamente a distancia. El comercio de lo visible es, precisamente, la última “publicidad” .»*

Una norteamericana de veinticinco años, June Houston, para luchar contra los fantasmas que parecían asaltarla, hizo instalar en su domicilio catorce cámaras que vigilan de manera permanente los rincones estratégicos: bajo el lecho, en el sótano, delante de la puerta, etc. Cada una de esas *live cam* (cámaras que graban en directo las veinticuatro horas del día) está preparada para transmitir imágenes sobre un servidor de la red Internet. Los visitantes que consulten esta página se convierten de este modo en «vigilantes» de espectros, en *ghost watchers*. Una ventana de diálogo permite enviar un mensaje de alerta a June si un «ectoplasma» cualquiera llegara a manifestarse. «Es como si los internautas se transformasen en vecinos, en testigos de lo que me sucede», declara la muchacha<sup>1</sup>.

Con este *voyeurismo*, la «televigilancia»<sup>2</sup> adquiere un sentido nuevo: ya no se trata de preverse contra una intrusión criminal, sino de compartir nuestras angustias y nuestras obsesiones con toda una red, merced a la sobreexposición de un ámbito de vida. «Temo a los fantasmas. Todo el mundo sabe que soy una paranoica –sigue diciendo nuestra norteamericana–, pero casi nadie comprende que el contacto con otro me aterra más todavía. No quiero que la gente venga físicamente a mi espacio. Por tanto, hasta que no comprendí el potencial de Internet, no pude recibir ayuda de fuera.»

Con esta confesión, June Houston ilustra la naturaleza de la llamada «comunidad virtual» y la existencia fantasmagórica de un nuevo tipo de proximidad, de «tele-proximidad-social» que renueva totalmente la vecindad, la unidad de tiempo y espacio de la cohabitación física. Por lo

63

demás, algunos internautas envían de manera regular a la muchacha auténticos «informes de vigilancia» señalando lo que han creído ver en su casa. Nombre de código de la página: Fly Vision<sup>3</sup>.

Esta anécdota revela de manera sorprendente la emergencia de una nueva especie de tele-visión, que ya no está encargada de informar o de divertir a la masa de los telespectadores, sino de exponer, de invadir el espacio doméstico de los particulares, al modo de una nueva luz capaz de revolucionar la noción de unidad de vecindad de un inmueble o de un barrio.

Gracias a esta iluminación en tiempo real el espacio-tiempo del piso de cada uno pasa a ser potencialmente comunicante con los demás. El pudor de exponer nuestra intimidad cotidiana se transforma en el deseo de sobre-exponerla a la mirada de todos, hasta el punto de que la llegada de espectros tan temida sólo es, para June Houston, un pretexto para la invasión de su domicilio por la «comunidad virtual» de los *voyeurs*, de los inspectores, de los investigadores furtivos de Internet.

## Concurrencia de lo visible

Visión fugaz, visión robada donde desaparecen los ángulos muertos de la vida cotidiana. De hecho, esta práctica renueva de raíz —es el momento de decirlo— la clásica televisión de proximidad, la realización de emisiones de información, y contribuye a metamorfosear totalmente la transparencia de los sitios, de los volúmenes de habitación, en aras de una trans-apariencia puramente mediática del espacio real de los vivos.

64

Por otra parte, esta situación paradójica está en proceso de generalización, ya que la «mundialización del mercado único» exige la sobre-exposición de toda actividad, la concurrencia simultánea de las empresas y de las sociedades, pero igualmente de los consumidores y, por ende, de los propios individuos, y ya no tan sólo de determinadas categorías de «públicos».

De ahí la aparición intempestiva de una publicidad comparativa y universal que tiene muy poco que ver con el anuncio de una «marca de fábrica» o de cualquier «producto de consumo», puesto que ahora se trata de inaugurar —gracias al comercio de lo visible— un verdadero mercado de la mirada que rebasa con mucho el reclamo de una producción o el lanzamiento promocional de una compañía.

Así comprendemos mejor la gigantesca concentración de compañías telefónicas, cadenas de televisión y de la industria telemática —la reciente fusión de WorldCom y MCI (la mayor transacción de la historia) y la repentina mutación de Westinghouse, antigua empresa productora de electricidad, reciclada en el comercio de las telecomunicaciones a escala mundial.

Después de la iluminación de las ciudades por el «hada electricidad» en el siglo xx, las concentraciones y las fusiones actuales inauguran para el siglo xxi una iluminación indirecta del mundo. Gracias a las promesas mágicas del «hada electrónica», la iluminación electro-óptica

favorecerá la aparición de la realidad virtual del ciberespacio. Edificar, con la ayuda de las «tele-tecnologías», el espacio de las redes multimediáticas exige una nueva óptica, una óptica global capaz de favorecer la aparición de una visión panóptica indispensable para la puesta a punto del «mercado de lo visible».

De hecho, la globalización exige que nos observemos y nos comparemos sin cesar los unos a los otros. A semejanza de June Houston, cada sistema económico y político entra a su vez en la intimidad de todos los demás, impidiéndonos escapar por mucho tiempo de esta deriva concurrential.

Esto ha llevado a la Unión Europea a tomar la decisión de dotarse de una legislación en materia de «publicidad comparativa», para oponerse a las campañas de denigración sistemática y garantizar la protección de los consumidores frente a la violencia denunciadora de ese tipo de promoción comercial<sup>4</sup>.

Hoy en día, el control del entorno suplanta ampliamente el control social del Estado de derecho y, para hacerlo, necesita la instauración de un nuevo tipo de transparencia: la transparencia de las apariencias transmitidas instantáneamente a distancia. El comercio de lo visible es, precisamente, la última «publicidad».

La pretensión de adquirir una dimensión global, sea por una sociedad o bien sea por una compañía, plantea la necesidad de lograr la concurrencia sin barreras, expresión olvidada desde el final de la guerra fría... La consecución de la resonancia global de la información, necesaria en la era del gran mercado planetario, se asemejará por tanto, en infinidad de aspectos, a las prácticas y a la explotación de la información militar, así como a la propaganda política y a sus excesos. «El que todo sabe no teme nada», sostuvo antaño el ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels. Desde ahora, con la puesta en órbita de un nuevo tipo de control panóptico, quien quiera todo o casi todo ya no tendrá nada que temer de sus competidores inmediatos.

65

En realidad no comprendemos nada de la revolución de la información si no adivinamos que bosqueja también, de manera puramente cibernética, la revolución de la delación generalizada. En efecto, ¿cómo vigilar las iniciativas de los competidores de la otra punta del planeta y obtener la muestra de un producto que amenaza al nuestro? A partir de 1991, la sociedad francesa Pick Up respondió a ese deseo con la creación de una red de informadores en veinticinco países; sus periodistas, investigadores y diversos asesores —en general, naturales del país— tenían el encargo de espiar sin limitaciones<sup>5</sup>.

Más todavía, algunas agencias de encuestas se comportan ya como verdaderas multinacionales de la información privada y erigen, a precio de oro, mercados en el mundo entero. Por ejemplo, la agencia norteamericana Kroll, las compañías británicas Control Risk y DSI, o incluso, esta vez en África del Sur, la agencia Executive Outcomes<sup>6</sup>. Variantes de un mercado de la investigación que alcanza sesgos de espionaje totalitario.

Después de la primera bomba, la bomba atómica capaz de desintegrar la materia por la energía de la radiactividad, surge en este fin de siglo el espectro de la segunda bomba, la bomba informática, susceptible de desintegrar la paz de las naciones por la interactividad de la información<sup>7</sup>.

«La tentación terrorista en Internet es permanente, pues es muy fácil causar daños con total impunidad», declaraba un ex-pirata (hacker) transformado en administrador de empresa, «y ese peligro se acrecienta con la llegada de nuevas clases de internautas. Los peores no son, como se cree en general, los militantes, sino los modestos hombres de negocios “sin fe ni ley”, dispuestos a cualquier bajeza para hundir a un competidor molesto.» ¿Cuáles son sus armas predilectas? Nuevos *softwares* de expedición inventados en gran cantidad por los publicitarios; u otros *softwares* que pueden tapan la dirección electrónica de un particular, auténticas *mail bombing* que permiten convertirse en ciberterrorista ante el menor peligro.

Lo subrayamos, por tanto, una vez más, la guerra económica progresa enmascarada por la supuesta promoción de la mayor libertad de comunicación y, en ese conflicto «informacional», debía cuestionarse y corregirse la estrategia publicitaria. El presidente de la agencia Jump, Michel Herbert, en su libro *¿La publicidad es un arma absoluta?* intenta demostrar la necesidad de un *bussines* de guerrilla, señalando que hay que transformar integralmente la cadena de la comunicación.

66

Eso explica la irresistible ascensión de una publicidad denominada interactiva, que alía la diversión audiovisual con la eficacia del marketing directo. Desde ahora, en Francia, 700.000 hogares pueden mostrar su interés por un producto presentado en un *spot* publicitario televisado, basta con utilizar la tecla OK del mando a distancia digital, gracias a los *softwares* Open TV (para TPS) y Meia Highway (para Canal Satélite). Se trata de la consagración, a través de la televisión de masas, de un tipo de publicidad que hasta ahora sólo existía en Internet.

Sólo media un paso entre la publicidad «interactiva» y la publicidad «comparativa»; un pequeño paso para el hombre, pero un gran paso para la humanidad. Un gran paso hacia la «delación de masas», la industrialización de la denuncia «Comparación no es razón», decía el proverbio hace ya mucho tiempo.

No obstante, en este momento, con la exigencia de una competencia global por el mercado único, la comparación se ha convertido en un fenómeno globalitario, que necesita la sobreexposición íntegra, no sólo de los lugares, como ayer con la televigilancia de carreteras, sino también de las personas, de su conducta, de sus actos y de sus reacciones íntimas.

## **Hacia sociedades de control**

De este modo, la sinrazón de la concurrencia forzada se instala en nuestras actividades económicas, políticas y culturales.

Sinrazón del más fuerte, la empresa multinacional deja en la tecla (la tecla OK) lo más débil, el «ciudadano del mundo» consumidor de una especie de juegos de sociedad donde el reflejo condicionado prevalece sobre la reflexión compartida, fenómeno estadístico de masificación de los comportamientos sociales que amenaza a la propia democracia.

Como decía con humor el premio Nobel de Literatura, Albert Camus: «Cuando todos seamos culpables estaremos en la verdadera democracia». Después de la delación al oído, la maledicencia y la calumnia, los estragos del bulo, el teléfono gratuito para los delatores o las escuchas telefónicas de los sospechosos, comienza pues el reino de la delación óptica con la generalización de las cámaras de vigilancia.

Su reino se extiende en las calles, en las avenidas, en los bancos o en los supermercados, así como en el domicilio, en las viviendas sociales de los barrios menos favorecidos, y se alimenta sobre todo de la proliferación mundial de las cámaras *live* en Internet, con las que puede visitarse el planeta sin moverse de casa. Gracias a Earthcam<sup>8</sup>, servidor que registra los millares de sitios *on line* en muchos países y que permite el acceso a cámaras destinadas al turismo y al comercio, pero también a una introspección generalizada. Son figuras de un *voyeurismo* universal que dirige la mirada de todo el mundo hacia «puntos de vista» privilegiados; pero esta repentina multiplicación de los «puntos de vista» no es otra cosa en absoluto que el efecto anunciador de futuros «puntos de venta» de la última globalización, la de la mirada de ojo único.

67

Es una óptica activa (ondulatoria) que viene a renovar de arriba a abajo el uso tradicional de la óptica pasiva (geométrica) de la era de la lente de Galileo, como si la pérdida de la línea de un horizonte de nuestra perspectiva geográfica necesitase la puesta en práctica de un horizonte artificial de una pantalla o de un monitor capaz de establecer de manera permanente la preponderancia de las perspectivas mediáticas. El relieve del acontecimiento se destaca sobre tres dimensiones del volumen de los objetos o de los hogares aquí presentes.

Todo esto conduce a la multiplicación de «grandes luminarias», satélites de observación o de transmisión que se aprestan a saturar el espacio orbital de nuestro planeta con el lanzamiento del proyecto Iridium de Motorola, del Teledisc o también de Skybridge por la compañía Alcatel.

«Más rápido, más pequeño, más barato». No sería extraño que esta divisa de la NASA se convirtiera dentro de poco en la de la famosa mundialización. Con un matiz, sin embargo, porque la pequeñez y la velocidad en cuestión ya no serían las de los ingenios destinados a la conquista de los espacios extraterrestres, sino las de nuestra geografía en el momento de su súbita compresión temporal.

A las sociedades del internamiento denunciadas por Michel Foucault les sucederán las sociedades de control anunciadas por Gilles Deleuze. ¿No acabamos de asistir a la autorización en Francia de

la colocación a los detenidos, en situación de terminación de condena, de un brazalete electrónico, un intercambiador que permite localizarlos siempre, evitando así congestionar un poco más las prisiones ya superpobladas? «Humanitarias» se les llama a estas prácticas inauditas que, sin duda, mañana se extenderán a otras clases de desviados, de extraños a la norma.

Sin olvidar tampoco el entusiasmo de las empresas posindustriales por el teléfono móvil que permite suprimir la distancia entre vida privada y tiempo de trabajo entre los empleados. O, esta vez en el Reino Unido, el lanzamiento de contratos, ya no «a tiempo parcial», sino a «0 hora», acompañados de la oferta de un teléfono móvil: ¡cuando la empresa necesita tus servicios, te llama por el teléfono móvil y tú acudes! En definitiva, la reinención de una servidumbre doméstica de la misma naturaleza que el «encarcelamiento electrónico» de los detenidos en el circuito cerrado de una comisaría de policía.

Cuanto más se encoge el mundo por el efecto relativizado de las telecomunicaciones, más violentamente se hace el telebarrido de situaciones, con el riesgo de un *crack* económico y social que no sería sino la prolongación del *crack* visual de este «mercado de lo visible», donde la burbuja virtual de los mercados financieros (interconectados) es la consecuencia fatal de esta burbuja visual de una política que se ha hecho panóptica y cibernética al mismo tiempo.

68 June Houston, nuestra norteamericana paranoica, es por consiguiente la heroína involuntaria de un juego que no ha hecho más que empezar y en el que cada cual vigila e inspecciona a los demás, en busca de un espectro que ya no sólo seduce a Europa sino al mundo, el de los negocios y de la geopolítica global...

Por lo demás, nuestra desequilibrada se inspira muy concretamente en las pantallas de Wall Street, determinando en su página Fly Vision la reactualización del estado de los lugares de su domicilio, cada dos o tres minutos, provocando de este modo la asiduidad de sus vigías a los que nada desanima verdaderamente —a semejanza de los agentes de bolsa de Nueva York—. Sobre todo, porque la bella americana coloca de cuando en cuando fotos suyas, fotos fijas, naturalmente... ©

---

## NOTAS

<sup>1</sup> *Le Monde*, noviembre de 1997.

<sup>2</sup> Léase a André Vitalis, «Libertades» y «Videovigilancia», y a Paul Virilio, «La proliferación televisual», *Le Monde diplomatique, edición española*, marzo de 1998.

<sup>3</sup> Su dirección es <http://w.w.w.FlyVision.org/site-lite/Houston/>.

<sup>4</sup> *Le Monde*, 18 de septiembre de 1997.

<sup>5</sup> *Le Nouvel Observateur*, 10 de julio de 1997.

<sup>6</sup> Léase a Laurence Mazure, «Lucrativa reconversión de los mercenarios surafricanos». *Le Monde diplomatique, edición española*, octubre de 1996.

<sup>7</sup> «La bombe informatique», entrevista con Paul Virilio por F. Kittler, *ARTE TV*, n.º 15, 1995.

<sup>8</sup> <http://w.w.w.earthcam.com/>.

# MANIFIESTO DE LA ANTI-ARQUITECTURA

Alfonso Muñoz Cosme

*Ante la imparable evolución de la tecno-mediatización no cabe más que especular sobre el final de una era, la de la materia, que alumbrará el espacio habitable del futuro liberado de la materia.*

**M**e encontraba una mañana en una de esas construcciones que se elevan sobre troncos a orillas del mar Menor. El sol destelleaba sobre la superficie del agua en la que se reflejaba un cielo azul profundo. Allí surgió en mi mente la idea. Hagamos una silla sin patas, sin asiento y sin respaldo. Liberémonos de la materia, esculpamos la energía. Hemos llegado al futuro.

69

Vi claramente que la silla no es el conjunto de materiales diestramente ensamblados que la componen, sino tan sólo el espacio que éstos definen. Lo que usamos de la silla es esa curva invisible que traza nuestro cuerpo sentado, el resto es superfluo.

La idea no es nueva, estaba ya en el *Tao te King*:

Treinta radios convergen en el círculo de una rueda  
el vacío que hay entre ellos  
es donde reside la utilidad del carro.  
Modelando el barro para hacer una vasija,  
es el vacío de ella la utilidad.  
Se abren puertas y ventanas,  
es el vacío de ellas la utilidad de la casa.  
Por eso el «ser» es utilizado y  
el «no ser» desarrolla las funciones de utilidad.

Nuestra incapacidad para actuar sobre nuestro entorno de una manera más eficaz que con las herramientas físicas nos ha obligado a crear una silla a través de la manipulación de una materia efímera que se rompe, se quema, envejece. Abandonemos la materia, el futuro es la energía.

Cuando consigamos crear una silla a través de un campo electromagnético que venza la gravedad en una región limitada del espacio, tendremos un mueble hecho de energía pura. Será limpio, duradero, probablemente invisible, cómodo, variable, fácilmente transportable, seguramente barato.

A partir de ese momento nuestras viviendas se despojarán de esa acumulación de objetos a la que estamos acostumbrados y que irán adquiriendo la bella desnudez de los interiores de la casa japonesa o de la choza maya.

Pero la revolución rebasará rápidamente el terreno del mobiliario. Nuestras viviendas, nuestros edificios, podrán constituirse también de energía pura conforme la anti-arquitectura vaya evolucionando técnicamente. Después de todo, ello no es sino la culminación de un proceso que hemos desarrollado en el último milenio.

Del muro medieval de un metro de espesor, que realizaba las funciones portante, de cerramiento y de climatización, a la fachada de vidrio respaldada por una enorme maquinaria y una estructura casi etérea, se ha recorrido un camino de abandono de la materia para trabajar cada vez más con la energía.

Ahora hemos de dar el paso decisivo. Abandonemos la materia. Dejémosla que viva en la naturaleza, en los árboles, en las montañas, Trabajemos sólo con la energía. La tierra dejará de verse destruida sistemáticamente.

70

Creemos mediante campos electromagnéticos y flujos energéticos un receptáculo en donde no entre la lluvia, no sople el viento y se pueda controlar la temperatura. Ésa es la vivienda del futuro. No tiene muros, ni pilares, ni vigas, ni tejado. No está compuesta de ladrillos, ni de hormigón, ni de acero. No es arquitectura, ni es representativa, ni habla de sí misma. Pero es eficaz, barata, portátil, adaptable.

Ya lo adelantaba Le Corbusier cuando escribía: «Diógenes, en su tonel y tirando su escudilla porque el hueco de la mano le bastaba, era un *summum* de Sachlichkeit, y una cima, también, de arquitectura».

El arte en el siglo xx ha abandonado la forma clásica y la representación del mundo para adentrarse en la abstracción. Ahora es preciso dar un nuevo paso. Tras abandonar la forma hay que abandonar la materia. La anti-arquitectura será pensamiento hecho energía para dar vida que genere pensamiento.

Si en una función humana como es la transmisión escrita del pensamiento se ha producido una revolución sin precedentes en cuanto se ha prescindido de la materia –papel y tinta– y se han utilizado impulsos eléctricos con la informática, ¿qué sucederá cuando ese esquema lo traslademos a la función de habitar?



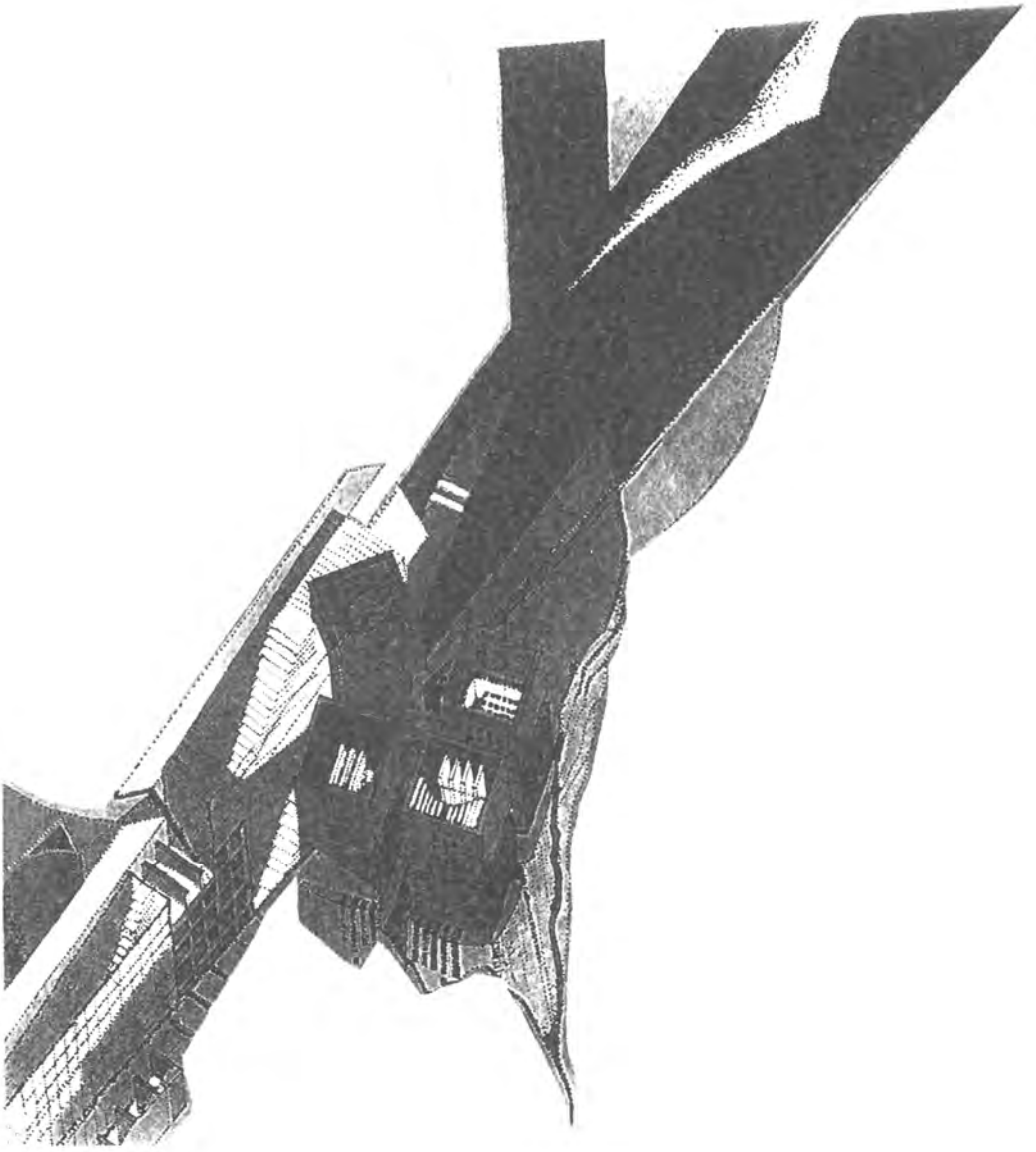
Un mundo en que la vivienda sea accesible y portátil, donde se quiebre el poder de la propiedad del suelo y la especulación, un mundo de nómadas que se desplacen en sus livianas casas inmatrimateriales y las sitúen en el lugar que deseen. Un mundo sin construcciones y sin edificios, sin ciudades y sin arquitectura.

Una vez que se ha vislumbrado ese futuro, el debate de nuestras escuelas de arquitectura, el formalismo vano de nuestro presente cerrado parece absurdo. Han cambiado las formas pero seguimos trabajando como en el siglo XIX. Hemos de dar un salto cualitativo que libere nuestra mente y nos permita un nuevo inicio. Estamos al final de una era.

Séneca en sus *Cartas a Lucilio* decía: «Créeme, hubo una época feliz antes de que existieran arquitectos, antes de que existieran carpinteros». Ahora estamos por fin cerca de esa edad dorada. Tal vez la arquitectura no muera, pero como sucedió con la pintura tras la invención de la fotografía, cambiará su función y se transformará.

Hago desde aquí un llamamiento a los físicos, a los biólogos, a los ingenieros industriales, a los informáticos, a todos aquellos que están habituados a trabajar con la energía. Construyamos entre todos el espacio habitable del futuro, utilizando la energía y reduciendo la materia. Antes que el hombre destruya su planeta, antes de que se destruya a sí mismo. No hay mucho tiempo, es urgente crear la anti-arquitectura.





Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991.



## FORO ABIERTO

# EL MITO DE THEUTH Y THAMUS\*

Platón

*Premonitoria advertencia de Platón sobre alguna de las «artes» que conducirían a la ignorancia y la pérdida de la experiencia directa porque «producirán olvido en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria llegarán al conocimiento desde fuera, a través de caracteres ajenos y no desde dentro, de ellos mismos y por sí mismos.»*

### I

SÓC.—Tengo que contarte algo que oí de los antiguos, aunque su verdad sólo ellos la saben. Por cierto que, si nosotros mismos pudiéramos descubrirla, ¿nos seguiríamos ocupando todavía de las opiniones humanas?

FED.—Preguntas algo ridículo. Pero cuenta lo que dices haber oído.

SÓC.—Pues bien, oí que había por Náucratis, en Egipto, uno de los antiguos dioses del lugar al que, por cierto, está consagrado el pájaro que llaman Ibis. El nombre de aquella deidad era el de Theuth. Fue este quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados, y, sobre todo, las letras. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y mostrándole sus artes, le decía que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero Thamus le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y, conforme se la iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas,

\* Del texto *Fedro* de Platón (274c-277a) en el que se cuenta el mito de Theuth y Thamus, y las líneas finales del diálogo donde Sócrates hace su plegaria a Pan (279b-c). Traducción de Emilio Lledó en el volumen III de los *Diálogos* (Madrid, Gredos, 1988), publicada con pequeñas modificaciones en *El surco del tiempo* del mismo autor (Barcelona, Editorial Crítica, 1992).

según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas.

## II

Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta a los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad».

## III

74

FED.—¡Qué bien se te da, Sócrates, hacer discursos de Egipto, o de cualquier otro país que se te antoje!

SÓC.—El caso es, amigo mío, que, según se dice que se decía en el templo de Zeus en Dodona, las primeras palabras proféticas habían salido de una encina. Pues a los hombres de entonces, como no eran sabios como vosotros los jóvenes, tal ingenuidad tenían que se conformaban con oír a una encina o a una roca, sólo con que dijese la verdad. Sin embargo, para ti tal vez hay diferencia según quién sea el que hable y de dónde. Pues no te fijas únicamente en si lo que dicen es así o de otra manera.

FED.—Tienes razón al reprenderme, y creo que con lo de las letras pasa lo que el tebano dice.

SÓC.—Así pues, el que piensa que ha dejado un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe como algo que será claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura.

FED.—Exactamente.

## IV

SÓC.—Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si

se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras escritas. Podrías llegar a creer que lo que dicen fueran como pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo dicho, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas.

FED.—Muy exacto es todo lo que has dicho.

## V

SÓC.—Entonces, ¿qué? ¿Podemos dirigir los ojos hacia otro tipo de discurso, hermano legítimo de éste, y ver cómo nace y cuánto mejor y más fuertemente se desarrolla?

FED.—¿A cuál te refieres y cómo dices que nace?

SÓC.—Es ese que se escribe con fundamento en el alma del que aprende; capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse.

FED.—¿Te refieres al discurso lleno de vida y de alma, que tiene el que sabe y del que el escrito se podría justamente decir que es el reflejo?

75

## VI

SÓC.—Sin duda. Pero dime ahora esto. ¿Un labrador sensato que cuidase de sus semillas y quisiera que fructificasen, las llevaría, en serio, a plantar en verano, a un jardín de Adonis, y gozaría al verlas ponerse hermosas en ocho días, o solamente haría una cosa así por juego o por una fiesta, si es que lo hacía? ¿No sembraría, más bien, aquellas que le interesasen en el lugar adecuado de acuerdo con lo que manda el arte de la agricultura, y no se pondría contento cuando, en el octavo mes, llegue a su plenitud todo lo que sembró?

FED.—Así es, Sócrates. Tal como acabas de expresarte; en un caso obraría en serio, en otro de manera muy diferente.

SÓC.—¿Y el que posee el conocimiento de las cosas justas, bellas y buenas, diremos que tiene menos inteligencia que el labrador con respecto a sus propias simientes?

FED.—De ningún modo.

SÓC.—Por consiguiente, no se tomará en serio el escribirlas en agua, negra por cierto, sembrándolas por medio del cálamo, con discursos que no pueden prestarse ayuda a sí mismos, a través de las palabras que los constituyen, e incapaces también de enseñar adecuadamente la verdad.

FED.—Al menos, no es probable.

SÓC.—No lo es, en efecto. Más bien, los jardines de las letras, según parece, los sembrará y escribirá como por entretenimiento; atesorando, al escribirlos, recordatorios para cuando llegue la edad del olvido, que le servirán a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas. Y disfrutará viendo madurar tan tiernas plantas, y cuando otros se dan a otras diversiones y se hartan de comer y beber y todo cuanto con esto se hermana, él, en cambio, pasará, como es de esperar, su tiempo distrayéndose con las cosas que te estoy diciendo.

FED.—Uno extraordinariamente hermoso, al lado de tanto entretenimiento baladí, es el que dices, Sócrates, y que permite entretenerse con las palabras, componiendo historias sobre la justicia y todas las otras cosas a las que te refieres.

## VII

SÓC.—Así es, en efecto, querido Fedro. Pero mucho más hermoso, pienso yo, es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y eligiendo un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre.

76

FED.—Esto que dices es todavía mucho más hermoso...

## VIII

FED.—Así será. Pero vámonos yendo, ya que el calor se ha mitigado.

SÓC.—¿Y no es propio que los que se van a poner en camino hagan una plegaria?

FED.—¿Por qué no?

SÓC.—Oh querido Pan, y todos los otros dioses que aquí habitéis, concededme que llegue a ser bello por dentro, y todo lo que tengo por fuera se enlace en amistad con lo de dentro; que considere rico al sabio; que todo el dinero que tenga sólo sea el que puede llevar y transportar consigo un hombre sensato, y no otro. ¿Necesitamos de alguna otra cosa, Fedro? A mí me basta con lo que he pedido.

FED.—Pide todo esto también para mí, ya que son comunes las cosas de los amigos.

SÓC.—Vayámonos.

# LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA \*

Walter Benjamin

*Un ensayo primordial del análisis de la manipulación mecánica de la imagen plástica, que en la era industrial operaría el trastorno de la percepción y la relación entre las masas y la obra de arte u obra arquitectónica, de la cual el valor expositivo dominaría sobre el valor cultural.*

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros, ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distintos unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de producción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudie-

ron reproducir en masas. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo XIX.

77

---

\* Walter Benjamin. Berlín, 1892-Port Bou, 1940. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en *Discursos interrumpidos. I*. Taurus. Madrid, 1973.

Con la litografía, la técnica de reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso de la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajada por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tanto el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso de la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue empresa acometida a finales del siglo pasado. Todos estos esfuerzos convergentes hicieron previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la frase siguiente: «Como el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así también estamos provistos de imágenes y de series de sonidos

que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan». Hacia el año 1900 la reproducción técnica había alcanzado un estándar en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos. Nada resulta más instructivo para el estudio de ese estándar que referir dos manifestaciones distintas, la reproducción de la obra artística y el cine, al arte en su figura tradicional. [...]

La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto. Presumimos que es más importante que dichas hechuras estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles a los sacerdotes en la *cella*. Ciertas imágenes de Vírgenes permanecen casi todo el año encubiertas, y determinadas esculturas de catedrales medievales no son visibles para el espectador que pisa el santo suelo. A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de



sus productos. La capacidad exhibitiva de un retrato de medio cuerpo, que puede enviarse de aquí para allá, es mayor que la de la estatua de un dios, cuyo puesto fijo es el interior del templo. Y si quizá la capacidad exhibitiva de una misa no es de por sí menor que la de una sinfonía, la sinfonía ha surgido en un tiempo en el que su exhibición prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los primeros tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que nos es consciente— se destaca como la que más tarde, tal vez, se reconozca en cuanto accesorio. Por lo menos es seguro que actualmente la fotografía y el cine proporcionaban las aplicaciones más útiles de ese conocimiento. [...]

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indi-

cio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. Y en cuanto se manifiestan, se controlan. La comparación con la pintura sigue siendo provechosa. Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas.

79

Ocurre que la pintura no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Desde siempre lo estuvo en cambio la arquitectura, como lo estuvo antaño el *epos* y lo está hoy el cine. De suyo no hay por qué sacar de este hecho conclusiones sobre el papel social de la pintura, aunque sí pese sobre ella como perjuicio grave cuando, por circunstancias especiales en contra de su naturaleza, ha de confrontarse con las masas de una manera inmediata. En las iglesias y monasterios de la Edad Media, y en las cortes principescas hasta finales del siglo XVIII, la recepción colectiva de

pinturas no tuvo lugar simultáneamente, sino por mediación de múltiples grados jerárquicos. Al suceder de otro modo, cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Por mucho que se ha intentado presentarla a las masas en museos y en exposiciones, no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su recepción. Y así, el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica. [...]

80

Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena. La historia de toda forma artística pasa por tiempos críticos en los que tiende a surgir efectos que se darían sin esfuerzo alguno en un tenor técnico modificado, esto es, en una forma artística nueva. Y así las extravagancias y crudezas del arte, que se producen sobre todo en los llamados tiempos decadentes, provienen en realidad de su centro virtual histórico más rico. Últimamente el dadaísmo ha rebotado de semejantes barbaridades. Sólo ahora entendemos su impulso: el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine.

Toda provocación de demandas fundamentalmente nuevas, de esas que abren caminos, se dispara por encima de su propia meta. Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron

menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son «ensaladas de palabras» que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio, tal y como lo haríamos ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Para una burguesía degenerada el reconocimiento se convirtió en una escuela de conducta social, y a él se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social. Al hacer de la obra de arte un centro de escándalo, las manifestaciones dadaístas garantizaban en realidad una distracción muy vehemente. Había sobre todo que dar satisfacción a una exigencia, provocar escándalo público.

De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque. Comparemos el lienzo (pan-

talla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movilizadas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa. Por virtud de su estructura técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje, por así decirlo, moral en que lo retuvo el dadaísmo.

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se lleve a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada. No han faltado los que, guiados por su pasión, se han atenido precisamente a este lado superficial del asunto. Duhamel es entre ellos el que se ha expresado de modo más radical. Lo que agradece al cine es esa participación peculiar que

despierta en las masas. Le llama «pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturridas por sus trajes y sus preocupaciones...», un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbrá ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse un día en “star” en Los Ángeles». Ya vemos que en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento. Es un lugar común. Pero debemos preguntarnos si da lugar o no para hacer una investigación acerca del cine.

Se trata de mirar más cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas.

Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su primera historia. Muchas formas artísticas han surgido y han desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a

sus reglas. El *epos*, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica; ésta tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le im-

ponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).

También el disperso puede acostumbrarse. Más aún: sólo cuando resolverlas se le ha vuelto una costumbre, probará poder hacerse en la dispersión con ciertas tareas. Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino también, porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.



# ARQUITECTURA, SABER Y PODER \*

Entrevista con Michel Foucault

*Tras una serie de reflexiones en torno a las técnicas de producción del espacio que evocan un sentido de poder y de manipulación de la sociedad, el pensador francés reivindica la arquitectura como techne en el sentido griego de racionalidad práctica gobernada por un fin consciente y no en un sentido limitado de tecnología y asociado con el dominio.*

*—En una entrevista concedida por usted a la revista de geografía Herodote <sup>1</sup>, afirmaba que la arquitectura adquirió carácter político a finales del siglo XVIII. Carácter político, sin duda alguna, tenía desde mucho antes, desde el Imperio romano, por lo menos. ¿Qué singularidad presenta el siglo XVIII?*

—Mi afirmación no fue muy afortunada. Nada más lejos de mi intención, por supuesto, que afirmar que la arquitectura no tenía carácter político antes del siglo XVIII y que sólo lo tuvo con posterioridad. Sólo quise expresar que, a lo largo del siglo XVIII, se asiste al desarrollo de una reflexión sobre la arquitectura en tanto que función de los fines y técnicas del gobierno de las sociedades. Nace una forma de literatura política que se pregunta sobre cómo debe ser el orden de la sociedad, sobre qué debe ser una ciudad, habida cuenta la exigencias que plantea el orden público, la necesidad

de evitar las revueltas y estimular una vida familiar según los dictados de la moral y las buenas costumbres. En función de esos objetivos, surge la cuestión de organizar la ciudad y al mismo tiempo la creación de una infraestructura colectiva. También la de cómo construir las viviendas. No es mi propósito decir que esa reflexión no se produjo sino hasta el siglo XVIII, me limito a señalar simplemente que fue en ese siglo cuando aparece una reflexión atenta y generalizada sobre estas cuestiones. Basta consultar los informes de policía de la época —los tratados consagrados a las técnicas de gobierno— para comprobar que la arquitectura y el urbanismo despertaban un gran interés. Eso es lo que deseaba decir.

*—¿Qué diferencias supone respecto de los antiguos, de Roma y Grecia?*

—Respecto de Roma, se aprecia claramente que toda su inquietud gira en torno a Vitru-

83

<sup>1</sup> Traducción del inglés y notas de Luis Cayo Pérez Bueno.

vio<sup>2</sup>. Desde el siglo XVI, Vitruvio fue objeto de una reinterpretación, pero en ese mismo siglo —y sin duda también en la Edad Media— encontramos un buen número de consideraciones que entroncan con las de Vitruvio; o que al menos cabe considerar como reflexiones de ese género. Los tratados consagrados a la política, al arte de gobernar, a definir lo que es un buen gobernante no suelen incluir capítulos o consideraciones relativos a la organización de las ciudades o sobre arquitectura. La *República* de Bodino<sup>3</sup> omite cualquier exposición detallada sobre la función de la arquitectura; por el contrario, las referencias son abundantísimas en los tratados políticos del siglo XVIII.

—¿Quiere decir que es posible encontrar técnicas y prácticas, pero no discursos?

84

—No digo que no haya habido discursos sobre arquitectura con anterioridad al siglo XVIII, ni que las discusiones sobre esta materia antes de ese siglo carecieran de alcance o significado político, no, lo que deseo resaltar es que a partir del siglo XVIII cualquier obra que tratara de política entendida como arte de gobernar a los hombres incorporaba indefectiblemente uno o varios capítulos dedicados al urbanismo, a los equipamientos colectivos, a la higiene o a la arquitectura doméstica, apartados que no se encuentran en obras similares del siglo XVI. Este cambio no se produce quizá en las obras de los arquitectos sobre arquitectura, pero resulta evidente en los discursos de los gobernantes.

—¿Lo cual no obedece necesariamente a un cambio en la propia teoría de la arquitectura?

—No. No se trata forzosamente de un cambio en las convicciones de los arquitectos o en sus

técnicas —cosa que aún queda por probar—, sino de un cambio en el modo de pensar de los gobernantes, en la elección y en el modo de considerar los elementos que comienzan a interesarles. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la arquitectura se convierte en uno de esos elementos.

—¿Le importaría decirnos el motivo?

—En mi opinión, guarda relación con determinados hechos, como la cuestión de la ciudad y la convicción, meridianamente formulada a principios del siglo XVII, de que el gobierno de un gran Estado, como el caso de Francia, ha de concebir su territorio, en último término, en función del modelo de ciudad. Deja de percibirse la ciudad como un lugar especial, como una excepción dentro de un territorio formado por campos, bosques y caminos. Las ciudades dejan de ser en adelante islas con fuero propio. En lo sucesivo, las ciudades, con los problemas que llevan aparejados y las configuraciones particulares que adoptan, se erigen como modelo de una racionalidad gubernamental que no tardará en aplicarse al conjunto del territorio.

Distintas utopías y proyectos de gobierno del territorio cobran forma una vez arraiga la idea de que el Estado es semejante a una gran ciudad; la capital representaría la plaza mayor, y las calzadas vendrían a ser las calles. El Estado sólo estará bien organizado cuando extienda a todo su territorio el mismo sistema estricto y eficaz de policía que rige en las ciudades. En su origen, el término policía designaba solamente un conjunto de reglamentaciones dirigidas a asegurar la paz ciudadana,

pero, desde ese momento, la policía se torna en el tipo propio de racionalidad de gobierno de todo el territorio. El modelo urbano termina convirtiéndose en la matriz de la que surgen las reglamentaciones que se aplican al Estado en su globalidad.

El término policía, incluso ahora mismo en Francia, se entiende casi siempre equivocadamente. Cuando un francés oye hablar de policía no piensa más que en agentes uniformados o en los servicios secretos. En los siglos XVI y XVII, el término «policía» aludía a un programa de racionalidad gubernamental. Su definición sería la del proyecto de erigir un sistema de reglamentación del comportamiento general de los individuos en el que nada quedaría al azar, hasta el extremo de que todo se mantendría por sí mismo, sin necesidad de intervención exterior. Ése era el modo típicamente francés de entender el ejercicio de la «policía». Los ingleses, por su parte y por una diversidad de motivos, no establecieron ningún sistema comparable. Por un lado, debido a su tradición parlamentaria; por otro, a lo arraijado de su autonomía local, comunal, por no hablar, en fin, de su religión.

Napoleón vendría a situarse casi exactamente en el punto de ruptura entre la caduca organización del Estado de policía propio del siglo XVIII (entendido, por supuesto, en el sentido al que nos hemos referido aquí, y no en el de Estado policial que es común en la actualidad) y la forma del Estado moderno, cuya invención le debemos. Sea como fuere, parece que a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuajó la idea —con mayor rapidez en lo tocante al comercio y menor en otros ámbitos— de una poli-

cía que conseguiría penetrar, fomentar, reglamentar y tornar casi automáticos todos los mecanismos de la sociedad.

Se trata de una idea desde entonces abandonada. Se han invertido los términos, dándole la vuelta a la cuestión. Ya no nos interrogamos sobre qué forma de la racionalidad gubernamental será la más apropiada para llegar a los elementos esenciales del cuerpo político, sino más bien: ¿cómo es posible el gobierno? Es decir, ¿qué principios limitativos hay que aplicar a las acciones gubernamentales para que las cosas respondan a nuestros deseos, para que no entren en pugna con la racionalidad gubernamental y no precisen de intervención de ningún tipo?

Aquí nos topamos con la cuestión del liberalismo. En ese momento, fue evidente que gobernar en exceso, significaba no gobernar del todo, resultaba a todas luces contraproducente. Esa época descubrió —y se trata de uno de los descubrimientos capitales del pensamiento político del siglo XVIII— la idea de sociedad, a saber, la idea de que gobernar no consistía sólo en administrar un territorio, un dominio y los individuos que lo pueblan, sino también habérselas con una realidad ardua y distinta, que cuenta con sus propias normas y mecanismos de reacción, sus reglamentaciones y sus posibilidades de desorden. Esa realidad naciente era la sociedad. Desde el momento en que la sociedad debe ser objeto de manipulación, deja de ser considerada como enteramente porosa a los mecanismos políticos. Se hace necesario reflexionar sobre ella, sobre sus singularidades y sus elementos constantes y variables.

*—Se produce un cambio en la consideración del espacio. En el siglo XVIII, existía un territorio y el problema que se planteaba era el de gobernar a los habitantes del mismo; a este propósito, baste citar el ejemplo de La Métropolitaine (1682) de Alexandre Le Maître<sup>4</sup> —tratado en clave de utopía acerca del modo de edificar una capital—, en el que la ciudad puede concebirse como una metáfora, o como un símbolo, del territorio y de la forma de gobernarla. Todo ello constituía el orden del espacio, en tanto que con posterioridad a Napoleón la sociedad no aparece forzosamente tan espacializada...*

—Así es. De una parte, no aparece tan espacializada y, de otra, sin embargo, surgen determinados problemas que atañen propiamente al orden del espacio. El espacio urbano entraña sus propios peligros: la enfermedad —por ejemplo, la epidemia de cólera que causó estragos en Europa desde 1830 hasta casi 1880; también la revolución, en forma de las revueltas callejeras que agitan toda Europa por esa misma época. Tales problemas de espacio, no siendo quizá nuevos, cobraron en lo sucesivo una importancia inusitada.

De igual modo, el ferrocarril determina nuevos aspectos de las relaciones entre el espacio y el poder. Trazado como una red de comunicaciones no necesariamente superponible a la red viaria tradicional, no puede desconocer sin embargo la naturaleza de la sociedad y sus aspectos históricos. Y lo que es más, están todos los fenómenos sociales desencadenados por el ferrocarril (resistencias, cambios en la población o en la mentalidad de la gente). Toda Europa acusó, de modo inmediato, los cambios

de mentalidad que comportó el ferrocarril. ¿Qué ocurriría si vecinos de Burdeos y Nantes podían casarse? Cualquier cosa, impensable antes. ¿Qué, si los ciudadanos de Francia y Alemania podían verse cara a cara y aprender a conocerse mutuamente? ¿Una vez aparecido el ferrocarril, sería posible la guerra? En Francia, llegó a formularse la idea de que la guerra resultaría imposible, toda vez que el ferrocarril estimularía el recíproco conocimiento de las naciones y engendraría nuevas formas de universalismo. En lo que nunca cayeron —salvo el alto mando alemán, hartado más tarde que el francés, que lo supo desde el principio—, fue en que, muy al contrario, el surgimiento del ferrocarril facilitaría enormemente la guerra. El tercer descubrimiento, que llegó pasado un tiempo, fue el de la electricidad.

Surgieron, pues, conflictos en las relaciones entre el ejercicio del poder político y el espacio territorial, o el espacio urbano —relaciones completamente nuevas.

*—Lo cual era menos que antes un asunto propio de la arquitectura. Lo que describe puede considerarse en todo caso como técnicas sobre el espacio...*

—De hecho, a partir del siglo XVIII, los problemas relevantes que atañen al espacio son de muy diversa índole, lo cual no significa que se relegasen las cuestiones de naturaleza arquitectónica. Respecto de los primeros problemas a los que me he referido —la enfermedad y las agitaciones políticas—, la arquitectura ha desempeñado un papel de gran importancia. La reflexión sobre el urbanismo y sobre la con-



cepción de las viviendas obreras, por citar sólo algunas, entroncan de lleno con el pensamiento arquitectónico.

*—Pero, la arquitectura, incluida su expresión académica, afronta los problemas del espacio de modo muy distinto.*

—Cierto. Con la aparición de estas nuevas técnicas y procesos económicos, asistimos al nacimiento de un concepto de espacio que no procede de la planificación territorial que venía practicando el Estado de «policía», sino que sobrepasa los límites del urbanismo y la arquitectura.

*—¿También la Escuela de Ingenieros de Caminos...?*

—Sí, la Escuela de Ingenieros de Caminos y el papel capital que desempeñó en la racionalidad política francesa pertenecen también a ese proceso. El espacio era concebido no tanto por los arquitectos como por los ingenieros, los constructores de puentes, calzadas, viaductos, ferrocarriles, así como por los ingenieros politécnicos que controlaban en la práctica el trazado de los ferrocarriles franceses.

*—¿Ocurre lo mismo en la actualidad o bien asistimos a un cambio en las relaciones entre los diversos responsables del espacio?*

—Se han producido algunos cambios, claro está, pero me parece que aún hoy los principales responsables del espacio son los titulares de la planificación territorial, los ingenieros de Caminos y demás.

*—¿Los arquitectos han dejado de ser, pues, los dueños y señores del espacio que fueron antaño o que estaban convencidos de ser?*

—No son, desde luego, los responsables ni los rectores de estas tres grandes variables: territorio, comunicaciones y velocidad, elementos que se les han escapado de las manos.

*—¿Le parece que determinados proyectos arquitectónicos, actuales o no, constituyen fuerzas de liberación o resistencia?*

—A mi juicio, no cabe decir que ciertas cosas se inscriben en el ámbito de la «liberación» y que otras pertenecen al de la «resistencia». Podemos afirmar categóricamente que los campos de concentración no son precisamente instrumentos de liberación, pero hay que rendirse a la evidencia —generalmente ignorada— de que, fuera de la tortura y las ejecuciones, que impiden cualquier clase de resistencia, y con independencia de la crueldad que pueda alcanzar el régimen en cuestión, es siempre posible la resistencia, la insumisión y la formación de grupos de oposición.

No creo, en cambio, que exista nada que sea, por su propia naturaleza y desde el punto de vista operativo, absolutamente liberador. La libertad es una práctica. Puede verificarse siempre una serie de iniciativas dirigidas a alterar ciertas obligaciones, hacerlas más llevaderas o incluso abrogarlas, pero ninguna de esas iniciativas puede, simplemente por sí misma, garantizar que la gente será automáticamente libre; la libertad de las personas nunca podrá considerarse asegurada por las instituciones y las leyes que tienen por objeto garantizarla, razón que nos habilita para poner en cuestión esas leyes y esas instituciones. No porque ofrezcan dudas, sino por mor del ejercicio de nuestra «libertad».

—¿Podría encontrar ejemplos de lo que acaba de decir en el ámbito urbano? ¿U otros que manifiesten el éxito de los arquitectos?

—Bien, hasta cierto punto, tenemos a Le Corbusier, al que hoy día se tilda, no sin cierta crueldad, a mi juicio enteramente estéril, de criptoestalinista. Le Corbusier, pondría la mano en el fuego, actuó movido por las mejores intenciones y todo cuanto llevó a cabo estaba en realidad dirigido a surtir efectos liberadores. Cabe que los medios que propuso fueran, a fin de cuentas, de efectos menos liberadores de los deseados, pero, reitero una vez más, que no son apropiados para garantizar el ejercicio de la libertad, porque la garantía de ésta es sólo la libertad.

—Descartado Le Corbusier, del que no obstante considera que tenía intenciones liberadoras, como modelo, ¿puede ofrecernos un caso de triunfo?

—No. No es cuestión de triunfo. Si damos con un lugar —que acaso exista— en el que la libertad se ejerce efectivamente, advertiremos que ello no es consecuencia de las cosas mismas, sino, una vez más, porque se practica la libertad. Lo que no significa que tengamos que dejar a la gente en tugurios, pensando que no tendrán que ejercer sus derechos.

—¿Lo cual equivale a decir que la arquitectura, por sí misma, no está en condiciones de resolver los problemas sociales?

—La arquitectura puede producir, y produce, efectos positivos cuando la finalidad liberadora del arquitecto se acompaña con la práctica efectiva de las personas en el ejercicio de su libertad.

—¿Pero la arquitectura puede servir a fines muy diferentes?

—Sin duda. Permítame citar otro ejemplo: el familisterio de Jean-Baptiste Godin, en Guisa (1859). La arquitectura de Godin tendía explícitamente hacia la libertad. He ahí la expresión de la capacidad de los trabajadores para participar en el ejercicio de su oficio. Suponía a un tiempo un símbolo y un instrumento de autonomía sumamente importantes para unos determinados trabajadores. Y, sin embargo, nadie podía entrar ni salir del familisterio sin ser visto por los demás, aspecto arquitectónico que podía resultar sumamente opresivo. Pero esa opresión dependía de que se utilizara esa posibilidad para la vigilancia. Imaginemos que se organiza una comunidad cuyo objeto sea una ilimitada práctica sexual; resultaría un espacio de libertad. Es una arbitrariedad tratar de separar la práctica efectiva de la libertad, la práctica de las relaciones sociales y las distribuciones espaciales. Basta separarlas, para que resulten incomprensibles. Cada una explica las otras.

—No han faltado, sin embargo, quienes han tratado de concebir proyectos utópicos que tuvieran por objeto bien liberar o bien oprimir al género humano.

—El género humano ha ideado instrumentos liberadores, pero, por definición, no existen instrumentos de libertad, hecho que no significa que el ejercicio de la libertad sea completamente indiferente a la distribución del espacio, pero para que resulte operativo se requiere cierta convergencia; si hay disparidad o distorsión, el efecto resultante es completamente opuesto al

deseado. Con esos elementos panópticos, nada hubiera costado utilizar Guisa como prisión. Nada más sencillo. Salta a la vista que el familiarismo pudo ser muy bien un instrumento de dominio y coacción de todo punto intolerable.

*–Nuevamente, la intención del arquitecto no constituye el factor decisivo.*

–Nada tiene carácter decisivo, hecho que hace digno de interés el examen de la sociedad. Esta convicción mía hace que nada me moleste más que las preguntas –metafísicas, por definición– sobre los fundamentos del poder social o sobre la auto-institucionalización de la sociedad. Fenómenos de esa naturaleza, no existen. No hay más que relaciones recíprocas y sus permanentes desarreglos.

*–¿Usted ha erigido a los médicos, a los funcionarios de prisiones, a los sacerdotes, a los jueces y a los psiquiatras en los actores principales de las configuraciones políticas que presupone la dominación? ¿Incluiría a los arquitectos en esta relación?*

–Sabe, cuando me he referido a los médicos y demás, pretendí menos describir a los actores del poder como a las personas a cuyo través pasa el poder y que tienen un papel relevante en el teatro de las relaciones de poder. El paciente de un hospital psiquiátrico se halla situado en el centro de un campo de relaciones hartamente complejo, excelentemente analizado por Erving Goffman<sup>5</sup>. El sacerdote de una iglesia cristiana o católica (en el mundo protestante las cosas son un tanto distintas) es un elemento relevante dentro de un conjunto de relaciones de poder. No puede decirse que el arquitecto tenga ese rango.

El arquitecto, a fin de cuentas, no tiene poder sobre uno. Que pueda echar abajo o alterar la casa que proyectó para mí, levantar tabiques o añadir una chimenea, prueba la impotencia del arquitecto. El arquitecto pertenece a otra categoría –lo cual no significa que no tenga nada que ver con la organización, con la actuación del poder y con todas las técnicas por medio de las cuales éste se ejerce en la sociedad–. Para entender las técnicas de poder que obra la arquitectura, tenemos que tomar en consideración tanto al arquitecto –mentalidad, actitud– como a sus proyectos, pero no puede ser comparado con el médico, con el sacerdote, con el psiquiatra o con el funcionario de prisiones.

*–De un tiempo a esta parte, lo «posmoderno» ha causado furor en los medios arquitectónicos, al igual que ha sucedido en filosofía –y ahí están los ejemplos de Jean-François Lyotard y Jürgen Habermas–. Resulta también evidente que las referencias históricas y el propio lenguaje desempeñan una función crucial en la episteme moderna. ¿Qué juicio le merece lo posmoderno tanto desde el punto de vista de la arquitectura como de las cuestiones históricas y filosóficas que suscita?*

–Creo que existe una tendencia generalizada y fácil, a la que no deberíamos abandonarnos, de convertir a la actualidad en nuestro enemigo más despiadado, cual si fuera la más severa forma de opresión de la que debemos liberarnos a toda costa. Esta actitud simplista comporta efectos perniciosos: en primer término, un impulso a perseguir la felicidad bajo formas quiméricas, arcaicas y fácilmente asequibles, a cuya merced estaríamos todos. Sin ir más lejos, ciñéndome a mi campo de interés, resulta

muy divertido comprobar cómo la sexualidad contemporánea no se describe más que en términos de horror. ¡Figúrese que hoy las parejas sólo se acuestan una vez que se apaga el televisor y en camas producidas en serie! «No se puede comparar con los buenos tiempos en que...» ¡Qué no podríamos decir, entonces, de los tiempos dorados en los que la gente trabajaba dieciocho horas seguidas y se veía obligada a compartir cama, siempre, claro está, que tuviera una! Hay en esta condena del presente o del ayer inmediato una inclinación peligrosa a añorar un pasado completamente mítico. Después, está el problema suscitado por Habermas, a saber: si nos apartamos de Kant y Weber caeremos de bruces en la irracionalidad.

90

Secundo esa opinión, pero la cuestión con la que hemos de enfrentarnos es otra muy distinta. Desde el siglo XVIII, el problema capital de la filosofía y del pensamiento crítico ha sido, sigue siendo aún y espero que lo sea en el futuro, el de determinar el contenido y alcance de la razón, de sus efectos históricos, de sus limitaciones y peligros. ¿Cómo podemos existir en tanto que seres racionales, felizmente consagrados a practicar una racionalidad que incumba peligros propios? Esta pregunta ha de servirnos de norte, aunque sin dejar de advertir que se trata de una cuestión tan decisiva como al tiempo de tan difícil respuesta. Por otra parte, tan extremadamente peligroso es afirmar la inoperancia de la razón, como que cualquier intento crítico de impugnación de la razón nos abocará a la irracionalidad. No olvidemos —y no digo esto como censura de la razón, sino para hacer ver hasta qué extremo llega la ambigüedad de las cosas— que

la formulación del racismo arranca de la resplandeciente racionalidad del darwinismo social, que se tornó así en uno de los elementos más duraderos y persistentes del nazismo. Era una irracionalidad, claro está, pero una irracionalidad que, simultáneamente, constituía en alguna forma una suerte de racionalidad...

Tal es la situación en la que nos encontramos y contra la que estamos llamados a luchar. Si los intelectuales en general tienen asignada una función, si el mismo pensamiento crítico tiene una tarea y, con mayor precisión, si la filosofía tiene un función dentro del pensamiento crítico, es la de pechar con esta suerte de espiral, de puerta giratoria de la racionalidad que nos da paso a su necesidad, a lo que tiene de irrenunciable, y, al mismo tiempo, a los peligros que en ella anidan.

— *Dicho lo cual, no parece descabellado afirmar que a usted el historicismo y el juego de referencias históricas le causan menos temor que a personas como Habermas; así como que, en el terreno de la arquitectura, los defensores de la modernidad han planteado esta cuestión cuasi en términos de crisis de civilización, llegando a asegurar que apartarnos de la arquitectura moderna para volver a la mera decoración significaría en cierta medida apartarnos de la civilización. Algunos defensores de la posmodernidad han pretendido que las referencias históricas estaban, en sí mismas, dotadas de significación y nos resguardarían de los peligros de un mundo superracionalizado.*

— Esto no responderá a su pregunta, pero le diría que hay que mostrar una desconfianza ab-

solita y completa respecto de todo lo que se presente como retorno. El primero de los motivos de esta desconfianza es de una lógica aplastante: el retorno, de hecho, no existe. La historia y el interés meticuloso que se consagra a la historia son sin duda las mejores defensas contra el retorno. En mi caso, si profundicé en la historia de la locura o en la investigación de la prisión fue porque sabía sobradamente —y eso justamente fue lo que sacó de quicio a bastantes personas— que realizaba un análisis histórico que permitía una crítica del presente, pero nunca en el sentido de decir: «Regresemos a esa magnífica época, el siglo XVIII, en la que los locos...», o «Volvamos al tiempo en que la prisión no era el instrumento principal...». No. La historia es el mejor antídoto contra esta suerte de ideología del retorno.

*—Entonces, pues, la simple oposición entre razón e historia es una mera ridiculez... Tomar partido por una o por otra...*

—En efecto. De hecho, el problema de Habermas no es sino el de dar con un modo transcendental de pensamiento que se oponga a cualquier tipo de historicismo. Yo soy, en realidad, mucho más nitzscheano e historicista. No creo que una utilización apropiada de la historia o del análisis intrahistórico —por lo demás, hartamente penetrante—, pueda operar contra esta ideología del retorno. Por ejemplo, un aquilatado estudio de la arquitectura rural demostraría cuán desatinado es pretender que vuelvan los chamizos. La historia nos preserva del historicismo —de un historicismo que invoca el pasado para resolver los problemas del presente.

*—Nos confirma también que todo es histórico y que los que quieren borrar de un plumazo toda referencia histórica incurren en un error.*

—Por supuesto.

*—Sus dos próximos libros tratan sobre la sexualidad en los griegos y en los primitivos cristianos. ¿Las cuestiones que aborda guardan alguna relación con la arquitectura?*

—Absolutamente ninguna. Pero resulta interesante comprobar que en la Roma imperial, había lupanares, barrios de prostíbulos, zonas de delincuencia, etc., así como una especie de espacios de placer cuasi públicos, a saber: los baños, las termas. Las termas constituían ámbitos de placer y reunión de gran importancia, que, progresivamente, han ido desapareciendo de la faz de Europa. Todavía en la Edad Media las termas eran un lugar de reunión entre varones y mujeres, así como de cada uno de estos entre sí, no obstante lo poco que se habla de esto último. De lo que sí se ha hablado y condenado, y también experimentado, ha sido de los encuentros entre varones y mujeres, desaparecidos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

*—Pero en el mundo árabe aún perduran.*

—Sí, pero en Francia, todo eso acabó. Podían encontrarse casos en el siglo XIX, como testimonio *Les Enfants du paradis*<sup>6</sup>, cuyas referencias históricas son precisas. Uno de los personajes, Lacenaire, es —aunque nadie lo haya señalado hasta ahora— un libertino y un proxeneta que se servía de muchachos para atraer a hombres maduros, para luego extorsionarlos; hay una escena en la que se hace referencia a eso. Ha sido precisa toda la ingenuidad y la

antihomosexualidad de los surrealistas para que sobre ese aspecto cayera un manto de silencio. Los baños han continuado, por tanto, existiendo como lugar de encuentro sexual. Representaban una especie de catedral del placer en el corazón mismo de la ciudad, donde uno podía acudir cuantas veces quisiera, matar el tiempo, elegir pareja, darse cita, aliviar sus ansias, o simplemente comer, beber o tertuliar...

—*No se separaba al sexo de los demás placeres. Se residenciaba en el corazón mismo de la ciudad. Era público, servía a un fin...*

—Justamente. Para los griegos y los romanos, el sexo era, sin lugar a dudas, un placer social. Lo que resulta interesante respecto de la homosexualidad masculina actual —y parece que se podría decir lo mismo de la homosexualidad femenina, andando el tiempo— es que las relaciones sexuales se traducen inmediatamente en relaciones sociales, y que las relaciones sociales son entendidas como relaciones sexuales. A diferencia de nosotros, para los griegos y romanos las relaciones sexuales se inscribían en las relaciones sociales, en un sentido más amplio. Las termas eran un espacio de relación social que incluía trato sexual.

Compárense las termas y los prostíbulos. El prostíbulo es en realidad un lugar, y una arquitectura, del placer. Allí se desarrolla una forma harto interesante de relación social, que Alain Corbin ha estudiado en *Les Filles de nocte*<sup>7</sup>. *Los varones de la ciudad se dan cita en el prostíbulo; los vincula el hecho de haber compartido a las mismas mujeres y de haberse contagiado por las mismas enfermedades y*

*contraído las mismas infecciones. El prostíbulo tenía un carácter social, pero ese carácter social, tal como se daba entre los antiguos —una nueva versión del cual podría acaso darse hoy—, difería completamente del representado por los prostíbulos.*

—*Nuestros conocimientos actuales sobre la arquitectura disciplinaria son considerables. ¿Qué puede decirnos de la arquitectura nacida de la confesión —una arquitectura propia de una tecnología determinada de la confesión?*

—¿Se refiere a la arquitectura religiosa? Me parece que ha sido suficientemente examinada. Por de pronto, está la cuestión del carácter xenófobo del monasterio. Se trata de un lugar en el que la vida en común estaba regida por normas de una precisión suma. Normas sobre el descanso, la alimentación, la oración, el lugar de cada individuo en la institución, las celdas. Todo eso fue objeto de regulación muy tempranamente.

—*En una tecnología de poder, de confesión, por oposición a una tecnología disciplinaria, se diría que el espacio desempeña también una función capital.*

—Sí. El espacio es un factor esencial en cualquier forma de vida comunitaria; el espacio resulta esencial en cualquier ejercicio del poder. Recuerdo que una vez, disculpe el paréntesis, fui invitado por un grupo de arquitectos, en 1966, a realizar un estudio del espacio<sup>8</sup>. Examinaba lo que en ese momento denominaba las «heterotopías», lugares singulares que encontramos en determinados espacios sociales que tienen asignadas distintas funcio-

nes, incluso decididamente opuestas. Los arquitectos abordaban ese proyecto y, al final del estudio, alguien –un psicólogo sartreano, me parece– tomó la palabra para espetarme que el espacio era reaccionario y capitalista, pero que la historia y el porvenir eran revolucionarios. En esos días, discursos tales no eran del todo infrecuentes. Hoy, cualquiera se partiría de risa al oír eso, pero entonces no.

*–Los arquitectos, especialmente, cuando se deciden a examinar un edificio institucional –un hospital o una escuela– desde el punto de vista de su función disciplinaria, tienden a detenerse en los muros. No tienen ojos sino para los muros. En cuanto a usted, es el espacio, más bien que la arquitectura, lo que suscita su interés, habida cuenta de que los muros por sí mismos no son más que un elemento de la institución. ¿Qué diferencia hay entre esos dos enfoques, el del edificio en sí mismo y el del espacio?*

–Existen diferencias de método y enfoque. No niego que para mí la arquitectura, en los vagos estudios que he llegado a hacer, representa únicamente un elemento de apoyo, que asegura una determinada distribución de las personas en el espacio, una canalización de sus desplazamientos, así como la codificación de las relaciones anudadas por ellos. La arquitectura no es un mero elemento espacial; está concebida como parte integrante de un campo de relaciones sociales, en cuyo seno opera determinados efectos particulares.

Hay un historiador que ha realizado un sugestivo estudio de arqueología medieval, que aborda la cuestión de la arquitectura, la cons-

trucción de viviendas en la Edad Media partiendo de la chimenea. Pone todo su celo en demostrar que a partir de un determinado momento resultó posible construir una chimenea en el interior de la casa –una chimenea con hogar, y no una mera construcción a cielo abierto o una chimenea exterior–; y que, desde ese instante, un considerable número de cosas cambiaron y surgieron determinadas relaciones interpersonales. Todo eso es sumamente interesante, pero le lleva a concluir, y así lo manifiesta en su artículo, que la historia de las ideas y del pensamiento es punto menos que inútil.

Lo verdaderamente interesante es que ambas cosas son rigurosamente inseparables. ¿Por qué hubieron de ingeniárselas para hallar el medio de construir una chimenea interior? ¿Por qué pusieron sus habilidades técnicas al servicio de esa finalidad? La historia de las habilidades técnicas demuestra que son necesarios años y hasta siglos para que resulten efectivas. Es innegable y de una importancia capital que esta técnica repercutió en la delineación de nuevas relaciones personales, pero no cabe pensar que se desarrollara y delineara con esta mira si no hubiera habido, en la maraña y en la estrategia de las relaciones humanas, algo que iba en esa misma dirección. Esto es lo relevante, y no la primacía de una cosa sobre la otra, que no significa nada.

*–En Las Palabras y las Cosas, en su descripción de las estructuras del pensamiento, empleó unas metáforas espaciales bastante sorprendentes. ¿Qué le hace pensar que las imágenes espaciales son las más idóneas para evocar esas referencias? ¿Qué relación existe*

*entre esas metáforas espaciales que describen las distintas disciplinas y determinadas descripciones de mayor concreción de espacios institucionales?*

94 –Es más que posible que, habida cuenta de mi interés por el problema del espacio, haya empleado alguna que otra metáfora espacial en *Las Palabras y las Cosas*, pero, en general, mi intención no era tanto mantenerlas, como examinarlas en su calidad de objeto. Los cambios y alteraciones epistemológicas ocurridas a lo largo del siglo XVIII tienen una cosa sorprendente y es comprobar cómo la especialización del conocimiento constituyó uno de los factores de la conversión de ese conocimiento en ciencia. La historia natural y las clasificaciones de Linneo fueron posibles por un determinado número de razones, a saber: por una parte, porque se produjo una especialización tanto del objeto como de los análisis, cuya norma consistía en examinar y clasificar las plantas únicamente en función de sus aspectos visibles. No se disponía de microscopio. Todos los demás elementos tradicionales de conocimiento, como, por ejemplo, las propiedades médicas de las plantas, fueron dejados de lado. Se especializó el objeto. Más tarde, esta especialización del objeto fue produciéndose en la misma medida en que los criterios de clasificación hubieron de encontrarse en la propia estructura de las plantas: número de elementos, disposición de los mismos, tamaño, y algunos otros como su altura. Posteriormente, vino la especialización debida a la mejora de las posibilidades de ilustración, posible merced a determinadas técnicas de impresión. Más tarde aún, la especialización de

la reproducción de las mismas plantas, con su oportuno reflejo en los libros. Todas ellas son técnicas espaciales, y no metáforas.

–¿*El proyecto de un edificio –los planos concretos con arreglo a los que se levantarán muros y se abrirán ventanas– es un discurso equiparable, por ejemplo, a una pirámide jerarquizada que describe, con suma precisión, las relaciones interindividuales, no sólo desde el punto de vista del espacio, sino también del de la vida social?*

–Hay algunos ejemplos tan sencillos como excepcionales en los que las técnicas arquitectónicas reproducen, con mayor o menor fidelidad, las jerarquías sociales. Baste citar el ejemplo del campamento, en el que la jerarquía militar puede apreciarse sobre el terreno por el lugar que ocupan las tiendas y los pabellones reservados a cada rango. El campamento reproduce con toda precisión y sirviéndose de la arquitectura una pirámide de poder; pero se trata de un ejemplo excepcional, como todo lo militar, que socialmente goza de un estatuto especial y de una simplicidad suma.

–¿*Y el proyecto mismo no contiene siempre relaciones de poder?*

–No. Afortunadamente para la imaginación humana, las cosas son un poco más complicadas.

–¿*La arquitectura, rectamente entendida, no es una constante: cuenta con una extensa tradición en la que podemos advertir la diversidad de sus inquietudes, la transformación de sus sistemas y de sus normas. La ciencia de la arquitectura se compone en parte de la historia de la profesión, de la evolución de las técnicas*



de construcción y de una reelaboración de teorías estéticas. ¿A su juicio, qué elemento es propio de esta forma de conocimiento? ¿Se asemeja más a una ciencia natural o a lo que usted ha llamado «ciencia dudosa»?

—No me atrevería a afirmar que esa distinción entre ciencia rigurosa y ciencia menos rigurosa carezca de interés —sería eludir la cuestión—, pero he de reconocer que me interesa mucho más el estudio de lo que los Griegos denominaban la *technê* o, lo que es lo mismo, una racionalidad práctica gobernada por un fin consciente. Dudo de que merezca la pena preguntarse sin desmayo para determinar si el gobierno puede ser objeto de una ciencia exacta. Por el contrario, si consideramos que la arquitectura, al igual que la práctica del gobierno y que otras forma de organización social, es una *technê*, capaz de emplear algunos elementos procedentes de ciencias como la física o como la estadística, por poner sólo unos ejemplos,

entonces sí resulta interesante. Si de verdad quiere trazarse una historia de la arquitectura, me parece que hay que optar por abordarla en el contexto de la historia general de la *technê*, y no tanto si se trata de una ciencia exacta o menos exacta. El inconveniente de la palabra *technê*, no se me oculta, es su estrecha conexión con la palabra «tecnología», que tiene un sentido hartamente específico. Suele asignarse un sentido muy limitado a la palabra «tecnología», evoca tecnologías estrictas, tecnologías de la madera, del fuego, de la electricidad. Pero el gobierno es también una función tecnológica. El gobierno de los individuos, el gobierno de las almas, el gobierno de sí propio, el gobierno familiar, el gobierno de la infancia. Me parece que si inscribimos la historia de la arquitectura en el contexto de la historia general de la *technê*, en su sentido amplio, dispondríamos de un concepto director más interesante que el de la oposición entre ciencias exactas y del espíritu.

95

## NOTAS

<sup>1</sup> «Questions à Michel Foucault sur la géographie». *Herodote*, núm. 1, enero-marzo 1976, págs. 71-85. Hay traducción española de esta entrevista en: Michel Foucault, *Microfísica del Poder*, edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979, págs. 111-124.

<sup>2</sup> Vitruvio, *De Architectura libri decem*, Florencia, 1522. Hay edición española de esta obra: *Los Diez Libros de Arquitectura*, versión de José Luis Oliver Domínguez, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

<sup>3</sup> Bodin, Jean, *Les Six Livres de la République*, París, J. Du Puys, 1576. Existe edición española abreviada de esta obra: *Los Seis Libros de la República*, selección y traducción de Pedro Bravo Gala, Tecnos, Madrid, 1995.

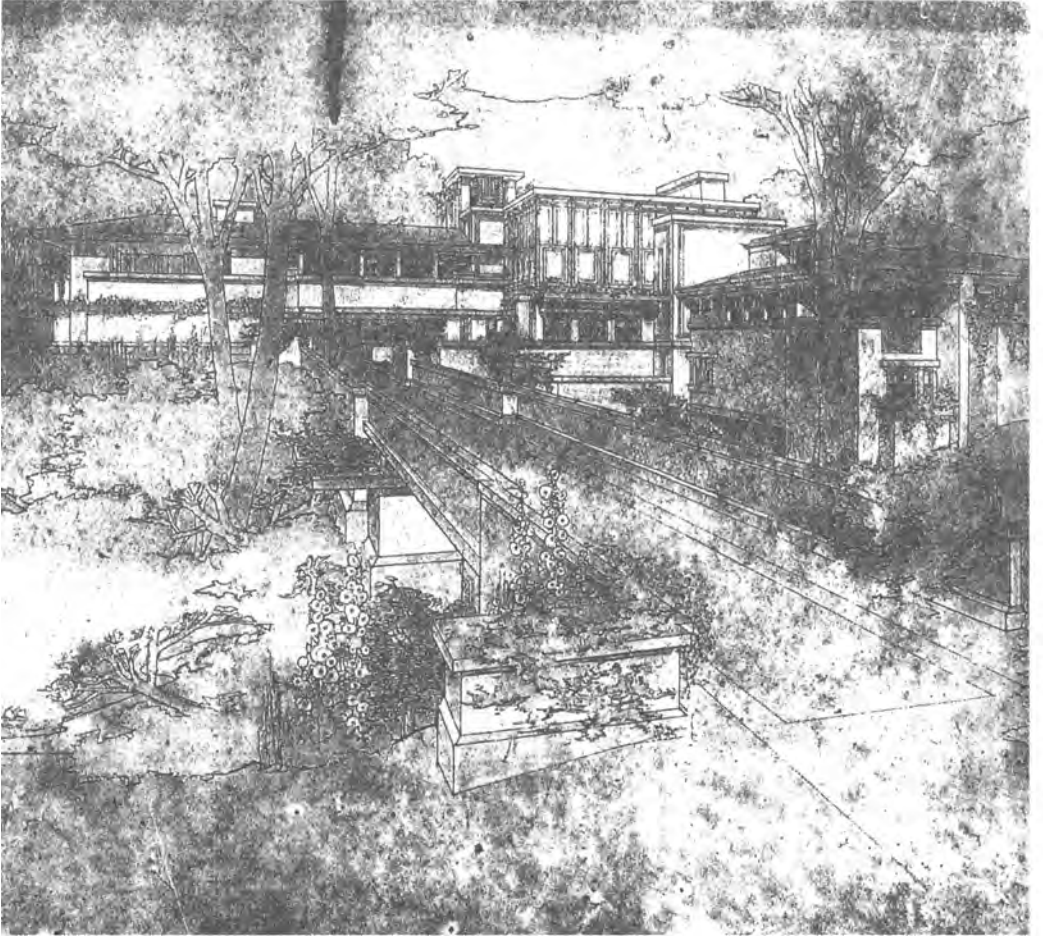
<sup>4</sup> *Le Maître, Alexandre, La Métropolitaine, ou De l'établissement des villes capitales*, Amsterdam, 1682.

<sup>5</sup> Goffman, Erving, *Asylums*, Nueva York, Doubleday, 1961.

<sup>6</sup> Película de Marcel Carné de 1945.

<sup>7</sup> Corbin, Alain, *Les Filles de noce*, París, Aubier, 1978.

<sup>8</sup> Michel Foucault se refiere a la conferencia *Des espaces autres* pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada originalmente en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité* en 1984. La traducción española de esta conferencia, con el título *Los espacios otros*, a cargo de Luis Cayo Pérez Bueno, apareció en el número 7, correspondiente a septiembre de 1997, de la revista *Astrágalo*.



Frank Lloyd Wright, casa para Sherman Booth, Glencoe, Illinois, 1911.



## RESEÑAS DE LO PUBLICADO

### CANTOS WRIGHTIANOS

Antonio Fernández-Alba

La obra del arquitecto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959) resulta difícil acotar desde los esquemas de un perfil biográfico en sus vértices técnicos, históricos o de exégesis, sin precisar que su pensamiento creativo recoge la síntesis espacial más elocuente de todo el siglo xx. Los elementos arquitectónicos que incorpora, continuidad espacial, armonía con el medio, expresión constructiva, las técnicas y los materiales innovadores que recoge en muchos de los proyectos, el discurrir del diseño por todos los aspectos que constituyen la definición de espacio, son manifestaciones elocuentes de este arquitecto solitario cuyas obras se prolongaron durante setenta años, haciendo patente la ruptura con los métodos convencionales de construir y configurar el espacio de la arquitectura para el hombre moderno tratando de conseguir un método alternativo en el arte de proyectar la arquitectura. Personalidad dotada de una fuerza de convicción que era depositaria de un sistema nuevo de valores, «la verdad contra el mundo» y lo manifiesta en esta biografía que

comento a través de seiscientos sesenta y siete páginas por la que discurre la narrativa del singular arquitecto americano, con énfasis elegiaco en ocasiones, que va depositando en sus libros; *familia, hermandad, trabajo, libertad, forma y Broadacre City*; las secuencias de los diversos acontecimientos de su vida.

97

Wright nace en 1867 en Richland Center, estado de Wisconsin; realiza sus primeros estudios en la escuela de Ingeniería de la Universidad de Madison, abandonando sus estudios por lo efímero y mediocre de la enseñanza de estos centros; en 1889, vuelve a Chicago, donde comienza sus trabajos profesionales en el estudio del arquitecto Silsbee; más tarde, se traslada al estudio Adler y Sullivan, donde conoce los trabajos de este profeta de la arquitectura moderna, el creador de la Escuela de Chicago, que descubre en Wright una abierta inteligencia; realiza algunos trabajos en colaboración con Sullivan, para pronto abandonar su estudio. En aquel ambiente —Chicago 1890— se había iniciado el movi-

miento funcionalista, con Adler, Burnhman y Root, y aparecen los primeros trabajos de Wright con una clara inspiración en los proyectos de Richardson.

Será a partir de 1910 cuando la obra de Wright tome una fisionomía independiente, iniciando un lenguaje de gran fuerza expresiva. Es la época de la construcción de los «Prairie Houses», proyectos que iniciarían una nueva orientación en la forma de concebir la vivienda. Sus comienzos no son del todo fáciles, a ello se unirían los problemas familiares que, sólo una fuerte personalidad, como la que Wright nos describe en su itinerario biográfico, podría superar.

Una visita a los Estados Unidos de los arquitectos Robert Albee, cabeza del movimiento inglés «Gottage Style», y Petrus Berlage, da lugar a que éstos conozcan la obra de Wright y en 1910, el editor Washmuth prepara una edición monumental de sus obras junto a una exposición de sus proyectos en Berlín.

La vida familiar para Wright se mezcla íntimamente en su actividad creadora; es la época en que construye Taliesin: «Taliesin era el nombre de un poeta galés, un bardo druida que cantó en galés las glorias del arte bello». Aparece en esta construcción su poética orgánica, un ensamble arquitectónico con la vida rural, una casa de piedra y madera «intensamente humana», sencilla, describe esa sencillez propia de la conquista sobre las cosas que no son nunca naturalmente simples.

Wright narra con alternada melancolía los entornos de su lugar de trabajo Taliesin-West, donde busca la libertad de la creación espacial

sin credo formal alguno preocupado más por ser inventor en el interior del hombre.

«Imagine sólo lo que sería estar en la cima del mundo, morando el universo, al amanecer o al atardecer con el cielo despejado y la luz del sol encima» (pág. 519). «El aroma de Taliesin está compuesto por el acre olor de los robles ardiendo, sobrepuesto y suavizado con el olor de los grandes montones de flor de antimonio, recogida, en los campos de otoño» (pág. 594).

Habría de pasar poco tiempo, y esta casa, profundamente poética, será pasto de las llamas, víctima de la locura de uno de sus empleados. Durante algún tiempo, permanece aislado del trabajo profesional; pronto reconstruye su estudio y comienza una etapa de construcciones en el Japón. De 1916 a 1922, son años de intenso trabajo en el Gran Hotel de Tokio, obra que ha caracterizado uno de los edificios más singulares de su etapa expresionista.

Frank Lloyd Wright celebra con gran afán crítico su escepticismo por el arte europeo, rechaza la ignorancia que aún destilan sus academias en la enseñanza de la arquitectura y se enfrenta contra la megalomanía de los estilos de París. Pronto se integrará en las corrientes artísticas que levantan los cimientos de una gran nación democrática; para Wright, Whitman es el poeta, artista excepcional que magnificando su propio mundo creativo, celebra en sí mismo a toda América, es la sensibilidad que encarna el poeta en la que Wright deposita toda forma de vida colectiva.

La personalidad creadora de Frank Lloyd Wright se presenta como un todo coherente, dispuesta a abordar las historias del acontecer

en el espacio y de una manera prioritaria, la búsqueda de la «continuidad espacial» y la integración «arquitectura-naturaleza», casi con una relación pantésta, introduciendo al hombre en sus raíces terrenas para enfrentarle allí con su destino.

Naturaleza y artificio se presenta en sus proyectos como una tautología del quehacer arquitectónico, el edificio para Wright ha de tener un sentido básico de equilibrio con las fuerzas de la naturaleza, la observación de la misma le permite acumular la experiencia y proyectarla en actividad creadora. Abierto a todas las instancias del conocer, el arquitecto se encuentra con capacidad para observar, examinar y reconstruir en los dilatados acantilados de la memoria, la secuencia de sus parajes interiores, lo cual lleva al desarrollo de la experiencia directa, y a la búsqueda de los orígenes de las cosas. En el origen las imágenes simbólicas de la naturaleza aparecen más fecundas y prodigiosas así desea Wright la nueva América que surgió como nación. América, para los pioneros americanos, es paisaje y espacio, naturaleza y artefacto, como modo reiterativo lo recogen estos testimonios biográficos; por el contrario, Europa es un continente formalmente tallado para la vida urbana.

Estos «cantos wrightianos» nos describen un relato minucioso, obsesivo en algunos circunloquios narrativos, metafórico a veces; responden a la necesidad de descubrir esa relación emocional y racional que existe entre hombre y arquitectura.

El concepto de su arquitectura estuvo ligado desde sus primeros trabajos a la ideología de los «pioneros» en la construcción de la nación norteamericana, y a dos presupuestos básicos: encuentro armónico con la naturaleza (Casa de la Cascada) y búsqueda de los potenciales expresivos del espacio que alberga la democracia (Broadacre City).

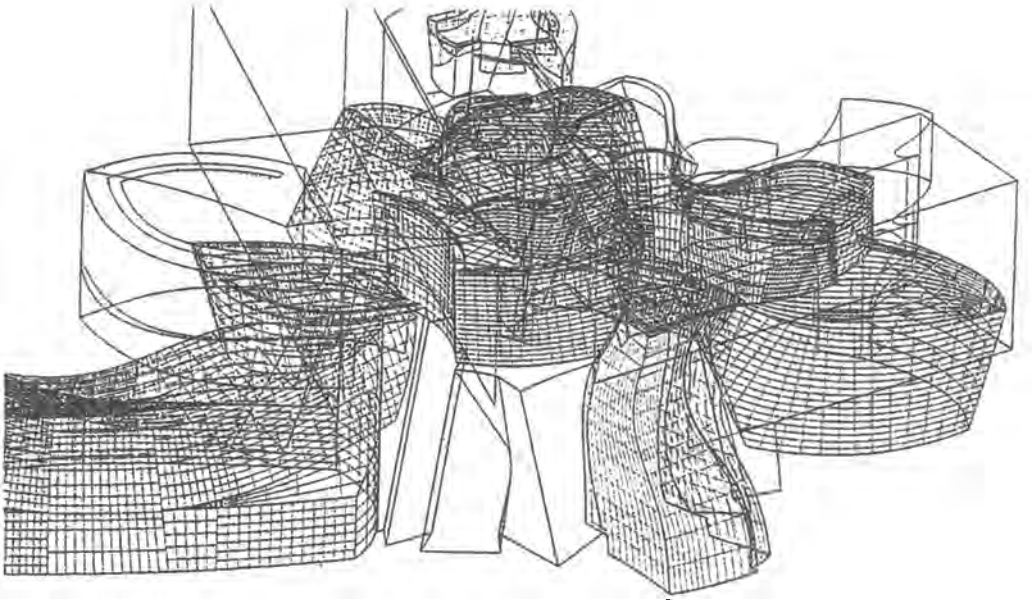
Herederero del mito romántico del arquitecto, como creador único y original, Wright supo eliminar, por la calidad de su poética personal, las trivialidades a que semejante herencia obliga. La emoción que de sus espacios y lugares emana estuvo a veces fracturada por secuencias biográficas de las mil arrogancias (El Manantial).

Su fascinación hoy para muchos tal vez tenga el olor de la reliquia. Su maestría de artifice de la espacialidad del siglo xx no admite epígonos, con gran dolor de aquellos que aspiran a ocupar los pedestales vacíos en el templo de la fama.

Frank Lloyd Wright ordenó el espacio por sensaciones y deducciones lógicas, con un sentido innato del arte de construir ese artificio tan primario denominado Arquitectura.

Al releer estas páginas en la recomendable y cuidada edición que comento, acude a mi memoria aquella estrofa del poeta americano Trumbull Stickney (1874-1904) y me doy cuenta, que ya «es Otoño en el campo de mis recuerdos».

■ *Frank Lloyd Wright, autobiografía (1867-1944)*. Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, traducción y notas sobre Avendaño. Madrid, 1998. ■



Frank O. Gehry, Museo Guggenheim-Bilbao, 1991-97. Representación de Catia que muestra la entrada al museo.

# BIENVENIDO MISTER KRENS \*

Juan de la Haba

**M**ichel Leiris: «Un museo: nada me resulta tan parecido a una casa de putas». Thomas Krens: «Soy en cierta forma la mayor puta del mundo». No se confunda el lector; la obra que con entusiasmo le proponemos no va de esos lugares más o menos mórbidos donde unos *pecan por la paga* o *pagan por pecar*, no es la historia de unos pecadores y de sus infamias más o menos pueriles. Trata, como verá, de otro tipo de sirenas, quizás más broncíneas, sí, pero menos carnales, tal vez menos virginales pero con menos calor humano. Esas dos afirmaciones, la primera de un africanista y la segunda del director de la Fundación Guggenheim, podrían sintetizar las negociaciones y los acuerdos que han llevado a la creación de un sofisticado producto cultural, de alto copete y frígida ironía, como es el museo Guggenheim-Bilbao.

De él se ocupa esta reciente obra del antropólogo Joseba Zulaika, obra que, apoyándose en una buena cantidad de entrevistas y en una amplia variedad de materiales y fuentes, adopta la forma de una crónica detallada y lúcida, a través de la cual se escrutan los recovecos que arrojan luz sobre los lances y el desarrollo de los acontecimientos de lo que algunos han considerado una épica heroica, pero que el

lector descubre penosa e inquietante. Tras esta épica, la de la construcción del imponente museo Guggenheim-Bilbao, hay algo más que historia del arte contemporáneo, más que unos fines estéticos y una función educacional; por encima de todo, descubrimos juegos de poder y seducción, de dinero y arte.

El interés de esta crónica es triple o cuádruple. Monumentalismo, catarsis y coartadas arquitectónicas, seducciones y dominio de apariencias, epifanías milenarias y letanías conceptuales, afirmaciones nacionales y aventuras posnacionales en el pórtico del milenio... todo ello se entrelaza o enreda en este ya emblemático museo, cuya aventura Zulaika desvela y nos narra casi con la trama de una novela social, incluido el suspense necesario, del final incierto (aunque previsible), permitiéndonos a los lectores tomar posición y reflexionar sobre sus implicaciones. El libro de Zulaika no es, pues, la fabricación de una triste polémica más. Por el contrario, la marca Guggenheim, ahora inscrita en la topografía bilbaína, a orillas de la ría, es demasiado rica en ironías y provocaciones sorprendentes como para que el autor, y también nosotros, los lectores, nos permitamos el lujo de desaprovecharlas. Y éstas, como hemos apuntado, son muy diversas.

101

---

\* Reseña publicada en *Archipiélago* 34-35.

En primer lugar, lo que otorga verdadero interés al Guggenheim es que proporciona un paradigma de lo que algunos han definido como la decisiva afinidad electiva entre posmodernismo y capitalismo tardío, una concreción de lo que podemos considerar como un rasgo destacado de nuestro tiempo, esto es, la intensificación de las relaciones entre los territorios de la economía y los de la cultura de la estética y del mercado.

102 No escapa tampoco esta historia a esa ideología regeneracionista que impregna el discurso urbanístico que desde la década de los setenta viene apoderándose de las ciudades industriales rezagadas, y para el que los equipamientos y las industrias culturales y la arquitectura-espectáculo deben ser el motor de la *regeneración* de los tejidos urbanos deprimidos, el factor estratégico para internacionalizar y hacer competitivas las economías de las grandes metrópolis. ¿Qué mejor que un exquisito y espectacular museo de arte contemporáneo para revitalizar la ribera ruinosa y obsoleta del Nervión y para una refundación del «Bilbao 2000»? Se hacía necesario, pues, formalizar y resignificar urbanísticamente estos espacios y ponerlos, sin mayores contemplaciones, a disposición del capital transnacional, como antes se había comenzado a hacer en Barcelona y en Sevilla.

La génesis del Guggenheim en la capital vizcaína ilumina también sobre la cultura de partido político, sobre las estructuras opacas y el poder real que están detrás del funcionamiento de las instituciones vascas, en especial el Euskadi Buru Batzar (ERB). Pero no se puede ignorar el peso de otro factor clave para estas

instituciones: había que lavar la imagen del País Vasco. Zulaika muestra cómo el estigma del terrorismo y la violencia es revelador de la actitud de autoinculpación y dependencia del colonizado ante el civilizado —esto es, de la administración vasca ante el museo neoyorquino—, que lo coloca en posición de inferioridad a la hora de negociar, por mucho que la corporación norteamericana esté financieramente con el agua al cuello. Este «nacionalismo del bienestar», como alguno ha dicho, tan independiente él, que debe su éxito y estabilidad a una combinatoria de consumismo y esencialismo, se comporta en estos asuntos como una región periférica ante el capitalismo internacional, como una cultura marginal frente a los *managers* y tiburones iluminados de la ola de la globalización.

Mientras los del Guggenheim tienen claro que su arte hace economía, ¿en qué invierten las autoridades vascas? Intervienen en *futuro*. Eso es el Guggenheim para ellas, un billete de entrada en el milenio inmediato.

No se trata, pues, sólo de arte. Hay una economía discursiva que subyace y que se metaforiza en la arquitectura de ese museo-franquicia levantado en la margen izquierda de la ría: de las ruinas industriales a la ciudad posfordista del arte y las finanzas, de la ciudad como máquina productiva a la ciudad *expuesta*, a la ciudad-museo, de la goma-2 al estallido de formas en la arquitectura de Gehry. En suma, del hierro al resplandeciente titanio.

Los museos se han desarrollado históricamente en sintonía con los estados modernos, colaborando a conformar la gramática de la nación. Siempre han sido poderosas máquinas



de mediación cultural minuciosamente jerarquizadas y jerarquizadoras, encargadas de controlar y gestionar la representación coherente de una comunidad, admitiendo a unos y excluyendo a otros. ¿Qué pasa con estos sofisticados artefactos en nuestros días? El lector encontrará algunas buenas pistas para pensar las paradojas de la identidad y la globalización en la aventura de este experimento-franquicia en Bilbao, sucursal de lo que quiere ser una industria multinacional del arte dirigida desde Nueva York —la empresa matriz pone el arte y la ciudad huésped acepta sus directrices, paga una cuota por la marca Guggenheim, paga la sede y todos los demás gastos— dispuesta a convertir sus colecciones en un capital circulante.

Era de esperar, como muestra Zulaika, que el protagonismo en esta operación recayera principalmente en los responsables de Hacienda vascos (y tras ellos, el ERB) y no, como cabría suponer, en los de Cultura. A éstos sólo les correspondía en la función el papel de proporcionar cobijo ideológico a lo que no es más que una concreción de la proliferante industrialización de la cultura, proporcionando un

discurso trascendente por el que el museo sea percibido y aceptado por la opinión pública como un reto necesario, como un proyecto cultural serio y de gran alcance.

Como hemos querido mostrar, no debe entenderse esta *Crónica de una seducción* como un mero clamor moral contra las manipulaciones y engaños de unas u otras instituciones, contra los extravíos y el secretismo de los burlados y el mesianismo del burlador. Para el autor, el Guggenheim puede ser considerado como el texto fundamental para entender hoy la política cultural del gobierno vasco. La crónica de su génesis —en la que encontramos, vuelvo a insistir, un complejo maridaje entre economía y cultura, entre urbanismo e imagen— pretende desvelarnos las fallas y paradojas de nuestra *posmodernidad* y enfrentarnos con ellas. Por ello es de agradecer que el autor no se haya limitado a parasitar las instituciones que han financiado su investigación, entre ellas el mismo Guggenheim, ni haya adocenado y suavizado esta crónica desveladora.

■ JOSÉ ZULAIKA, *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim-Bilbao*. Nerea, Madrid, 1997. 305 págs. ■



Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991.

# EL ESPEJO ELECTRÓNICO

José Luis Sanz Botey

Los cambios que observamos en la arquitectura de estos últimos años responden a fenómenos complejos acaecidos en el seno de nuestra cultura: el avance de la informática y las tecnologías digitales, la rapidez experimentada en todos los niveles de la comunicación y, sobre todo, al crecimiento y difusión de las realidades virtuales que acompañan estos procesos.

La arquitectura no ha permanecido ajena a esta evolución, y como podemos observar en las últimas producciones a nivel mundial, se ha incorporado y desarrollado un nuevo lenguaje más neutro de acuerdo con las nuevas condiciones. Sin embargo, también podemos observar que tales cambios responden más a cuestiones de «imagen» que a necesidades reales. No sólo las grandes obras, en las que retóricamente es más fácil justificar el uso de tecnologías punta sino también en los pequeños proyectos surge esta respuesta puramente estética, al margen de las necesidades humanas y técnicas. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que paulatinamente se van incorporando al pensamiento humano las técnicas propias del ordenador, el cine, y otros artificios tecno-científicos y el carácter fragmentario y de *flash* que las imágenes producidas por éstos nos ofrecen.

La arquitectura más reciente opera tratando de escindir los distintos elementos que forman el objeto arquitectónico. Primero fue la separación de estructura y cerramiento en el movimiento moderno; en el posmodernismo se escindió la forma de la función y del mensaje; ahora de la mano de las tecnologías digitales se van separando capas: protección solar, aislamiento térmico, acústico, ventilación, circulaciones, etc. como sistemas independientes. Sin embargo, y a pesar de esta des-construcción (ahora sería más apropiado el término que referido al neo o posconstructivismo) del objeto arquitectónico se sigue conservando a toda costa la unicidad de la obra, que sigue respondiendo, en último término, a una voluntad primera y subjetiva. Aventurar un nuevo concepto para describir este complejo paisaje es absolutamente insuficiente. El éxito que tuvo Jencks con el posmodernismo no es una excepción, ya que la fortuna del término se debe más a su ambigüedad y a las confusas interpretaciones a las que ha dado lugar, que a su valor como categoría crítica del conocimiento. El término que ahora nos presenta el ensayo de Ibelings, el «supermodernismo» unido a la idea de la globalización, no aporta ninguna novedad radical sino que, más bien, viene a engrosar las mitologías del milenio ¿Qué ha cambiado entre los frontones partidos, la «ma-

105

riposa en cenizas desatada» y las realidades virtuales construidas tras las pantallas electrónicas de vidrios transparentes y opacas intenciones? Posiblemente la premisa de Mies van der Rohe, «debemos aceptar como un hecho el cambio de las condiciones económicas y sociales», sea ya el único principio vigente en nuestro tiempo. Si el mundo no puede ser cambiado, ¿por qué no sumergirnos y embriagarnos de él? Si la arquitectura se pudo construir y leer en las décadas pasadas como un sistema lingüístico, también puede ahora reciclarse como «el grado cero» de ese sistema: cual crisálida escondida bajo las distintas capas que le proporcionan la opacidad e inmundicia necesaria para seguir operando «La abstracción —dice Ibelings— se erige en contraste radical con la extravagancia posmoderna y con la complejidad deconstructivista que han constituido el marco estético referencial durante las pasadas dos décadas». Abstracción, deberíamos añadir que trata de evitar cualquier significado, que esconde sus signos bajo una envoltura uniforme y digitalizada. ¿Es esto realmente abstracción o se trata, más bien, de una nueva metáfora? La crítica debe, ante todo, dar un sentido a las producciones de nuestra cultura, no basta decir que «la arquitectura actual se concibe cada vez más como un medio vacío», sino que debe explicar a qué responde. Afirmaciones como ésta: «Después de la arquitectura de los años ochenta que se remitía ante todo al intelecto, la arquitectura que se está abriendo paso otorga mayor importancia a las sensaciones visuales, espaciales y táctiles», no dejan de sorprender por su ambigüedad, ya que en ella se escamotea parte

de la realidad, que sea gratificante a unos sentidos no la convierte en una arquitectura pensada desde y para los sentidos. ¿Acaso no se dirigía a los sentidos la arquitectura de Wright o Aalto? La arquitectura actual, en el contexto al que se refiere Ibelings, trata, más bien, de jugar con nuestros sentidos, de hacernos creer que aquello que vemos es relativo, que lo que suponemos desde una visión lejana se transforma al acercarnos, que la transparencia es opaca, lo frío cálido, lo finito infinito y lo real imaginario. Nos induce de alguna forma hacia la desaparición de la realidad, colocando la arquitectura en el mismo plano que las «realidades virtuales» o ficticias, de manera que todo cobra en el espejo electrónico de la pantalla el mismo significado para que el hombre contemporáneo pueda vivir su propia destrucción con el goce estético de una obra de arte.

Una última consideración acerca de este libro: ¿Por qué esta expresa renuncia que se anuncia ya en la introducción? «Este libro no pretende ser ni una crítica ni una oda a la globalización o a la arquitectura que puede ser consecuencia de la misma» ¿Por qué la crítica opta también por este papel de aparente neutralidad? La obra de Ibelings cuenta con los ingredientes suficientes como para crear una opinión y hacer una valoración objetiva y crítica y, sin embargo, éstas quedan ocultas o suspendidas tras cortinas de humo. La salvaguardia de ciertos principios incuestionables sea quizá la responsable de esta impotencia y su consecuente puesta al servicio de los valores en alza.

■ HANS IBELINGS, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*. Ed. GG. Barcelona, 1998. ■



## RELATOS DE LO YA VISTO

# LA UNIVERSIDAD Y EL RECINTO HISTÓRICO DE ALCALÁ DE HENARES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD \*

*La Comisión del Patrimonio de la UNESCO en la Sesión Plenaria de Kioto, el día 2 de diciembre de 1998, acordó reconocer como Patrimonio de la Humanidad la Universidad y el Recinto Histórico de Alcalá de Henares.*

107

Los criterios que la UNESCO reconoce son:

Criterio II: «Alcalá de Henares fue la primera ciudad concebida y construida singularmente como sede de una Universidad, y sirvió como modelo para otros centros del Saber».

Criterio IV: «El concepto de la ciudad ideal, la Ciudad de Dios (*Civitas Dei*), se plasmó por primera vez en Alcalá de Henares, desde donde se difundió al resto del mundo».

Criterio VI: «La contribución de Alcalá de Henares al desarrollo intelectual de la Humanidad se expresa en su materialización de la *Civitas Dei*, en los avances lingüísticos que tuvieron lugar, y en la definición de la lengua española, que culmina con la novela *Don Quijote*, obra de su hijo más ilustre, Miguel Cervantes Saavedra».

A continuación publicamos el informe que ha apoyado la declaración.

---

<sup>6</sup> Traducido del francés por Jorge San Román y publicado en *Puerta de Madrid*, Alcalá de Henares, 9 de enero de 1999.

## LISTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL

*Alcalá de Henares (España) n.º 876*

### *Identificación*

*Bien propuesto: La Universidad y el casco histórico de Alcalá de Henares*

*Situación: Comunidad Autónoma de Madrid*

*Estado parte: España*

*Fecha: 30 de junio de 1997*

### **Justificación por el Estado parte**

108

Alcalá de Henares representa un modelo de urbanismo integral, que aspira a crear la primera ciudad universitaria de Europa y comprende una serie de edificios y un diseño urbanístico que se han mantenido intactos hasta hoy. Alcalá ha servido de fuente de inspiración de numerosas universidades de Europa y América desde el inicio de la Edad Moderna hasta finales del siglo XVIII.

### *Criterio II*

La ciudad ha sido testigo de excepción y casi único de la tradición cultural de la ciudad de Dios en tanto que ciudad del Saber, lo cual representa un instrumento de regulación, gobierno y administración de la sociedad en un Estado moderno que ejerció gran influencia en las universidades creadas siguiendo su modelo intelectual y legislativo.

De entre los miembros influyentes de la sociedad fueron muchos los educados en la Universidad, lo que viene a ilustrar la integración de la cultura en toda la jerarquía social.

### *Criterio III*

Los edificios de Alcalá de Henares constituyen un conjunto arquitectónico que ilustra perfectamente la historia de la Arquitectura. El tejido urbano y las tipologías arquitectónicas de los barrios judíos y cristianos se conservan perfectamente, mostrando de este modo los máximos ejemplos intactos de la arquitectura de los Habsburgo.

### *Criterio IV*

Alcalá de Henares está directamente vinculada a la tradición científica y cultural de la imprenta, instrumento de Humanismo. En Alcalá se publicó la *Biblia Políglota*, así como las primeras gramáticas y los primeros diccionarios de la Edad Moderna, los cuales, además, sirvieron de inspiración a todos los de las demás lenguas europeas y americanas, lo que ha posibilitado la supervivencia de estas últimas hasta la actualidad. Incluso hoy en día Alcalá marca la pauta de la lengua española en el mundo.

La ciudad está directa y materialmente asociada a la gran tradición cultural y literaria del Siglo de Oro español. Allí vivió, concretamente, Miguel de Cervantes Saavedra, autor de *Don Quijote*, obra excepcional y de renombre universal, que ha sido traducida a la mayor parte de las lenguas conocidas.

### *Criterio VI. Categoría del bien*

En lo relativo a las categorías de los bienes culturales, tal y como éstas aparecen definidas en el artículo primero del Convenio sobre el Patrimonio Mundial de 1972, el bien propuesto es un conjunto.

## Historia y descripción

### *Historia*

El valle del río Henares está habitado por el hombre desde la era del Neolítico. Después de la colonización romana, fue inevitable que este emplazamiento estratégico, en el centro de la península Ibérica, se convirtiera en una ciudad romana. Complutum, a 1,5 km aproximadamente del centro de la ciudad actual. Allí fueron martirizados los santos niños Justo y Pastor en el año 304 d.C., y su tumba, situada fuera del recinto de la ciudad romana, se convirtió en un santuario alrededor del cual se desarrolló el actual centro histórico.

La ciudad fue, durante el período visigótico, sede episcopal antes de convertirse en parte del emirato de Córdoba cuando los musulmanes conquistaron la mayor parte de la península Ibérica, en el siglo VIII. La ciudad tuvo relativamente poca importancia durante este período. En siglo XII, se erigió una fortaleza, conocida con el nombre de Al-Qal'at (el castillo) 4 km más arriba de la ciudad romana, y a su alrededor se desarrolló una pequeña comunidad.

Después de su reconquista en 1118, el territorio de Alcalá pasó a formar parte del Arzobispado de Toledo. La ciudad fue creciendo bajo los diversos preladados que se iban sucediendo y se construyó la villa medieval fortificada. El corazón está en el barrio episcopal, con el palacio del arzobispo en el centro. Al sur se extendía el barrio cristiano, con su iglesia, mientras que el barrio judío se prolongaba hacia el este, a lo largo de la Calle Mayor y de sus pórticos, y el barrio árabe hacia el norte. La plaza que hoy se llama Plaza de Cervantes era entonces una ex-

planada situada en el linde este de la ciudad, sede de ferias anuales y de torneos.

A finales del siglo XV, el núcleo urbano se expandió con la construcción, fuera de las murallas, del convento franciscano de San Diego, alrededor del cual se instaló la población. Después de un ataque del rey de Navarra, se construyó una muralla más sólida para proteger las zonas de expansión, al sur y al este. La ciudad prosperó hasta que en 1496, fecha en que los judíos fueron expulsados de España por decreto real, éstos se marcharon llevándose consigo sus actividades comerciales. Sin embargo, el tejido urbano permaneció intacto, circunstancia que permitió la creación de una nueva ciudad universitaria.

Esta última fue la «hija» del Cardenal Jiménez de Cisneros, que comenzó su labor con la fundación del Colegio de San Ildefonso. Al contrario que otras universidades de Europa, como las de Bolonia, Oxford, París y Salamanca, Alcalá de Henares no se desarrolló lentamente, adaptándose poco a poco a su entorno urbano, sino que Cisneros la concibió desde un principio como una entidad, que invadió una ciudad medieval parcialmente abandonada y la convirtió en una ciudad cuya única función era la universitaria. Ello implicaba la construcción de alojamientos para profesores y estudiantes y la prestación de servicios tales como la puesta en marcha de sistemas de alcantarillado y la pavimentación de las calles. Se reconstruyó la pequeña capilla de San Justo para convertirla en iglesia, y recibió el título de «Magistrale». Sus canónigos se convirtieron, por tanto, en maestros (Magistri) de la Universidad. Se fueron añadiendo progresiva-

mente otros centros de enseñanza: su cantidad alcanzó finalmente la cifra de veinticinco Colegios Menores y ocho grandes monasterios que eran igualmente facultades de la Universidad. Este modelo de facultades universitarias y de instituciones religiosas universitarias sería con posterioridad ampliamente adoptado en el Nuevo Mundo y en el resto de España.

En el Fuero Nuevo de 1509 Cisneros reforzó su visión gracias a un marco jurídico eficaz. El objetivo principal de la Universidad era formar administradores para la Iglesia y el Imperio español. La Biblia políglota complutense (1514-1517) da fe del tipo de trabajo que empezó a hacerse en Alcalá. Hicieron falta diez años para conseguir esa obra maestra de tipografía que puso los cimientos del análisis lingüístico moderno y de la estructura generalmente aceptada para la elaboración de los diccionarios. La obra de Antonio Nebrija, autor de la primera gramática europea de una lengua romance (Gramática de la Lengua Castellana) consagró el modo de trabajo que se venía realizando en Alcalá y servirá de modelo para gramáticas similares de numerosas lenguas europeas y americanas. Las Nuevas Leyes de Indias, fruto del trabajo de las facultades de Derecho de la Universidad, fueron elaboradas en Alcalá y allí se publicaron en 1542.

Sin embargo, a comienzos del siglo xvii, el número de estudiantes, estimado en 12.000 en el siglo xvi, empezó a disminuir a favor de Madrid, donde la Iglesia estaba creando facultades e instituciones religiosas universitarias inspiradas en las de Alcalá. Este proceso continuó hasta 1836, fecha en la que, como consecuencia de la confiscación por Mendizábal

de las propiedades eclesiásticas y universitarias, la Universidad fue trasladada a Madrid.

Por consiguiente, Alcalá de Henares se vio de este modo privada de su razón de ser. Los edificios históricos de la Universidad y el tejido urbano de la ciudad misma se vieron amenazados pero fueron conservados gracias a los propios ciudadanos de Alcalá. Se produjo un hecho excepcional: la Sociedad de Condueños compró la mayor parte de los edificios universitarios y los conservó. Algunos de estos edificios permanecieron desocupados, con la mirada puesta en el regreso de la Universidad a la ciudad, mientras que otros se destinaron a usos militares, conservando intactas sus características principales.

La ciudad empezó a crecer con la llegada, en 1856, del ferrocarril. Sin embargo, sería en los años sesenta (de este siglo) cuando conocería una expansión importante a raíz de la llegada masiva de inmigrantes nacionales, que, abandonando otras regiones de España, se trasladaban a lo que se estaba convirtiendo en un centro industrial. Afortunadamente, este desarrollo, en su mayor parte imprevisto e incontrolado, no afectó al centro histórico, que seguía estando mayoritariamente en poder de la Asociación de Condueños o del ejército y estaba protegido por su clasificación, en 1968, como zona histórica.

En 1970 comenzaron a oírse voces que reclamaban el regreso de la Universidad cuando la institución madrileña acuñó el término «complutense» en su denominación oficial. En 1974 se estableció una Escuela de Economía en Alcalá pero habrían de pasar tres años más hasta que la Universidad de Alcalá de Henares fuera finalmente inaugurada.



En 1985 se firmó un convenio para la renovación y la devolución a su uso original de los edificios militares, y las siete edificaciones que componían la creación original de Cisneros fueron restituidas por la Sociedad de Condueños. Otros edificios históricos fueron recomprados e integrados en la Universidad o dedicados a actividades culturales asociadas.

### *Descripción*

El conjunto universitario empieza en la Plaza de Cervantes (antigua Plaza Mayor) y se extiende hasta el este de la ciudad medieval. Parte de las antiguas fortificaciones medievales fueron destruidas con objeto de prolongarlas alrededor del nuevo tejido urbano. El trazado está inspirado en los principios del urbanismo humanista, con dos ejes principales y un espacio central abierto (Plaza de San Diego) sobre el que se elevan los principales edificios universitarios.

En el centro del recinto medieval fortificado se encuentra la Iglesia Magistral (catedral), de donde parte la red de calles que se ramifican posteriormente en los antiguos barrios judíos y árabes. Al noroeste se encuentra el recinto eclesiástico, cerrado por sus propias murallas y en cuyo centro se ubica el palacio arzobispal.

El casco histórico propuesto para su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial cuenta con veinte edificios clasificados como monumentos nacionales: otros 445 están igualmente protegidos por la legislación española (ver la sección «Estatuto jurídico» más adelante). En las líneas que siguen solamente se describen algunos de ellos.

La Universidad (y Colegio Mayor de San Ildefonso) constituye el centro de la ciudad univer-

sitaria. Construida entre 1537 y 1553 por Rodrigo Gil de Hontañón, uno de los más grandes maestros del estilo plateresco, destaca por su majestuosa fachada, cuya esmerada decoración simboliza la fusión armónica de la religión cristiana, del saber y del poder imperial.

La Iglesia Magistral, tal y como se denomina a la catedral de Alcalá, es una estructura gótica, finalizada hacia 1515. Cuenta con una nave principal y dos naves laterales que se juntan para formar el deambulatorio. El presbiterio, alzado, está separado de la nave principal por un magnífico enrejado en forja, obra del maestro Juan Francés. Debajo del prebisterio se encuentra la cripta de los mártires Justo y Pastor. Sobre la tumba de éstos se construyó la capilla románica que en un principio se erigía en este lugar. La estructura se completa con un claustro austero y una torre, la cual constituye uno de los principales rasgos de la silueta de Alcalá.

Los orígenes del magnífico complejo del Palacio Arzobispal se remontan a finales del siglo XIV; entonces tenía el aspecto de una fortaleza, tal y como se puede apreciar desde el torreón de Tenorio. Comenzó a tener aspecto de verdadero palacio tras la construcción del ala este, en ladrillo de estilo gótico-mudéjar, en la que se encontraba en un primer momento la suntuosa Sala del Consejo. La parte central, construida en piedra a principios del siglo XVI, está decorada en estilo plateresco. Muchos arzobispos de Toledo han realizado su propia contribución al conjunto, siendo la más llamativa la escalera monumental encargada por Alonso de Fonseca en 1524.

El Convento de San Bernardo (al que familiarmente se llama Monjas Bernardas) data de

principios del siglo xvii. El lado abierto a la vista del público es austero pero la fachada, que incluye la iglesia monástica, está decorada y cubierta de inscripciones relativas a la fundación del monasterio. El interior, de planta oval, está rodeado de capillas laterales y de un presbiterio que contiene un baldaquino sobre el eje principal. La estructura está coronada con una bóveda sobre pechinas.

De las murallas, poco queda. Sin embargo subsisten determinadas puertas, entre ellas la Puerta de Burgos (que formaba parte del monasterio de San Bernardo). La Puerta de San Bernardo y la Puerta de Madrid son estructuras monumentales que datan, respectivamente, de los siglos xvii y xviii. Fueron construidas para reemplazar a las puertas medievales.

Dentro del conjunto universitario, el Patio Trilingüe, situado en el extremo este del complejo, es uno de los elementos más destacados. Inicialmente formaba parte de la facultad de San Jerónimo, fundada en 1528 por el rector, Mateo Pascual Catalán, para el estudio de tres lenguas (de ahí su nombre). Construido entre 1564 y 1570, dispone de una estructura cuadrangular envuelta por una galería. Las columnas, de capitel jónico, sirven de soporte a unos arcos rebajados. En el centro del patio hay, además, un magnífico pozo.

El Paraninfo Universitario, construido entre 1516 y 1520 y último edificio encargado por Cisneros, se abre al Patio Trilingüe. Su interior consiste en una estancia rectangular de gran altura cubierta por un artesano de estilo mudéjar. En el piso superior hay una galería con arcos escarzanos. En cuanto a la cátedra de madera, es de estilo plateresco decorado.

La Capilla de San Ildefonso es la capilla de la Universidad, un magnífico edificio del siglo xvi realizado en el denominado estilo Cisneros. Su única nave y su prebisterio ligeramente alzados están cubiertos por un artesano mudéjar. Entre sus características más significativas figuran los estucos de estilo gótico tardío y plateresco, las esculturas de madera policromada y el estupendo sepulcro renacentista del Cardenal Cisneros. Descuidado desde 1836, el sepulcro sufrió grandes desperfectos siendo, no obstante, objeto de trabajos de restauración desde 1950.

El Colegio y la Iglesia de los Jesuitas constituyen uno de los conjuntos arquitectónicos más impresionantes de Alcalá. La Iglesia de Jesuitas se construyó entre 1602 y 1620. Su fachada monumental representa la transición del estilo austero de Juan de Herrera al Barroco. Con sus dos secciones unidas por aletones y presididas por un frontón decorado con una cruz, recuerda al Gesù de Roma. El colegio adyacente es de estilo más sobrio y destaca su escalera monumental.

Además, en este grupo de monumentos nacionales se encuentran el Hospital de Antezana, del siglo xv, el Convento de Carmelitas de la Imagen, el Teatro de Cervantes (Corral de Comedias) del siglo xvi, y la Ermita de los Doctrinos, la Ermita de Santa Lucía, el Colegio de Málaga y el Convento de Agustinas, todos ellos del siglo xvii.

## Gestión y protección

### *Estatuto jurídico*

La zona propuesta para su inscripción está enteramente protegida por lo dispuesto en la

ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, concretamente por los artículos 20 y 21, relativos a la protección de los conjuntos históricos de inmuebles que han sido declarados bienes de interés cultural.

Además, hay veinte monumentos históricos clasificados (ver lo dicho anteriormente al respecto), 55 edificios históricos únicos dedicados a uso institucional (universitario o religioso) y 390 edificios históricos residenciales, que abarcan en total el 80 % de la zona propuesta para la inscripción.

La ley exige que la Comunidad Autónoma competente elabore y ejecute planes de protección especial para estas zonas. En el caso de Alcalá de Henares, ellos se ha llevado a cabo por el Gobierno de la Comunidad de Madrid y ha entrado en vigor en 1997. El Plan Especial de Protección del Casco Histórico de Alcalá de Henares abarca todos los aspectos de la protección, especialmente el trazado urbano, los espacios públicos abiertos, los límites de las propiedades y los edificios históricos.

Tres zonas arqueológicas han sido clasificadas en aplicación de esta legislación: la ciudad romana de Complutum, las villas romanas y los cementerios visigodos de El Val, así como el sector de la ciudad árabe y los vestigios neolíticos. Todas las obras que se realicen en el casco histórico deben venir precedidas de un estudio arqueológico, de excavación o de otros métodos de prospección.

El Plan Director de Alcalá de Henares (Plan General de Ordenación Urbana de Alcalá de Henares) de 1994 conlleva igualmente una serie de disposiciones para la conservación de la calidad histórica de la ciudad.

Cualquier intervención que afecte al casco histórico o a los bienes protegidos necesita una autorización previa por parte de las autoridades y autonomías competentes.

### *Gestión*

La Administración estatal autonómica, municipal y eclesiástica, así como los particulares y diversas instituciones privadas se reparten la propiedad de los bienes que componen la zona propuesta para la inscripción.

Se aplican distintas formas de regulación y control descritas en la sección anterior. La evaluación de los proyectos de conservación, restauración, desarrollo, etc. es responsabilidad del Ayuntamiento (Concejalía de Urbanismo) y de la Comunidad Autónoma de Madrid (Dirección General de Patrimonio Cultural, Dirección General de la Arquitectura y de la Vivienda). Asimismo están asociados a esta labor el Departamento de Servicios Técnicos de la Universidad de Alcalá de Henares y el Instituto Español de Arquitectura.

Los dos planes mencionados más los planes especiales de 1986 y 1990 para los lindes del casco histórico definen una zona acotada que queda bajo un doble control administrativo: el del Ayuntamiento y el de la Comunidad Autónoma de Madrid. Tanto la actividad constructora como cualesquiera otros proyectos susceptibles de tener un impacto adverso sobre el casco histórico y su entorno son objeto de un estricto control.

## **Conservación y autenticidad**

### *Memoria de la conservación*

Después del traslado de la Universidad en 1836, algunos edificios históricos fueron

demolidos y reemplazados a pesar de los esfuerzos de los partidarios locales de su conservación. Asimismo, se procedió a la modernización general de los interiores y exteriores de muchas de las estructuras antiguas subsistentes. Como consecuencia, el 70 por 100 de los edificios residenciales del casco histórico datan del siglo XIX o de principios del XX.

Durante la guerra civil, hubo edificios históricos importantes que sufrieron daños, en ocasiones incluso fueron parcialmente destruidos. El expediente de propuesta de inscripción admite francamente que las «acciones más negativas tuvieron lugar durante los años sesenta y setenta, cuando las ordenanzas municipales autorizaron el resalto o el cambio de alineamiento de los edificios a fin de aumentar su altura».

Una vez catalogado el casco histórico, en 1968, como conjunto de edificios históricos por la Dirección General de Bellas Artes la situación empezó a cambiar. El casco histórico se estaba derumbando de forma paralela al éxodo de sus habitantes. El acontecimiento clave que explica el cambio de la situación fue el Convenio de 1985 entre la Universidad, el Ayuntamiento, la Comunidad Autónoma de Madrid y la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. Este convenio supuso la creación del marco jurídico necesario para la formidable labor que suponía la devolución de los edificios militares y judiciales del conjunto universitario a sus funciones originales.

Desde esa fecha, se han rehabilitado y restaurado más de 150.000 metros cuadrados de edificios universitarios, así como quince edificios religiosos. Asimismo se han realizado obras en numerosas residencias particulares que suponen

otros 150.000 metros cuadrados. Esta labor ha sido, además, recompensada por Europa Nostra, la Comisión Europea y el Consejo de Europa.

### *Autenticidad*

A pesar de las múltiples vicisitudes que ha vivido durante los últimos 160 años –deserción de la Universidad, ocupación militar de determinados edificios mayores, guerra civil e indiferencia municipal–, Alcalá de Henares ha conservado su tejido urbano y gran parte de sus edificios históricos con un alto grado de autenticidad. Asimismo, ha recuperado, después de un siglo y medio su autenticidad funcional, lo que constituye un hecho inhabitual.

### **Evaluación**

#### *Acción del ICOMOS*

En enero de 1998 visitó Alcalá de Henares una misión del ICOMOS. El ICOMOS consultó también al Comité Científico Internacional sobre las ciudades y pueblos históricos.

#### *Características*

A pesar de los vaivenes de su historia, Alcalá de Henares ha conservado o recuperado gran parte de la idiosincrasia particular que ésta le ha dado, en especial la fundación de la primera ciudad universitaria, precursora y modelo de numerosas fundaciones posteriores, sobre todo en el Nuevo Mundo.

Pero su importancia trasciende su papel de modelo de universidades, ya que Alcalá personifica la *Civitas Dei*, la comunidad urbana ideal, exportada por los misioneros españoles a las Américas, donde sirvió de referencia para la urbanización del Nuevo Mundo.

Su contribución intelectual es de similar importancia, puesto que en Alcalá de Henares se realizaron los primeros estudios modernos de gramática y lexicografía y fue allí donde el español, una de las lenguas más habladas actualmente en el mundo, recibió su estructura gramatical definitiva.

Por último, en Alcalá de Henares nació uno de los gigantes de la literatura mundial, Miguel de Cervantes Saavedra, autor del inmortal *Don Quijote*.

### *Análisis comparativo*

La de Alcalá de Henares no fue la primera universidad del mundo –honor que recae probablemente en la de Salerno–, ni siquiera la primera de España, ya que la de Salamanca se creó en el siglo XIII. Sin embargo, fue la primera ciudad universitaria planificada a propósito, con un trazado expresamente concebido para satisfacer las necesidades de la enseñanza y el estudio. En esto difiere de otras universidades anteriores, como las de Bolonia, Oxford, Cambridge o la Sorbona, que se desarrollaron dentro de los límites impuestos por los establecimientos urbanos existentes y ya definidos y a ellos se hubieron de adaptar.

### *Recomendaciones del ICOMOS para acciones futuras*

Durante la misión de expertos del ICOMOS, se formularon algunas propuestas de cara a la modificación de la zona objeto del estudio. Aceptadas por las autoridades españolas, se revisaron los planes y las normas, recogiendo totalmente las exigencias del ICOMOS.

### *Breve descripción*

Alcalá de Henares es la primera ciudad universitaria planificada del mundo, fundada por el Cardenal Jiménez de Cisneros a comienzos de siglo XVI. Fue el modelo de la *Civitas Dei* (ciudad de Dios), comunidad urbana ideal, que los misioneros españoles exportaron a las Américas, y también modelo de las universidades de Europa y de otros lugares.

### *Recomendación*

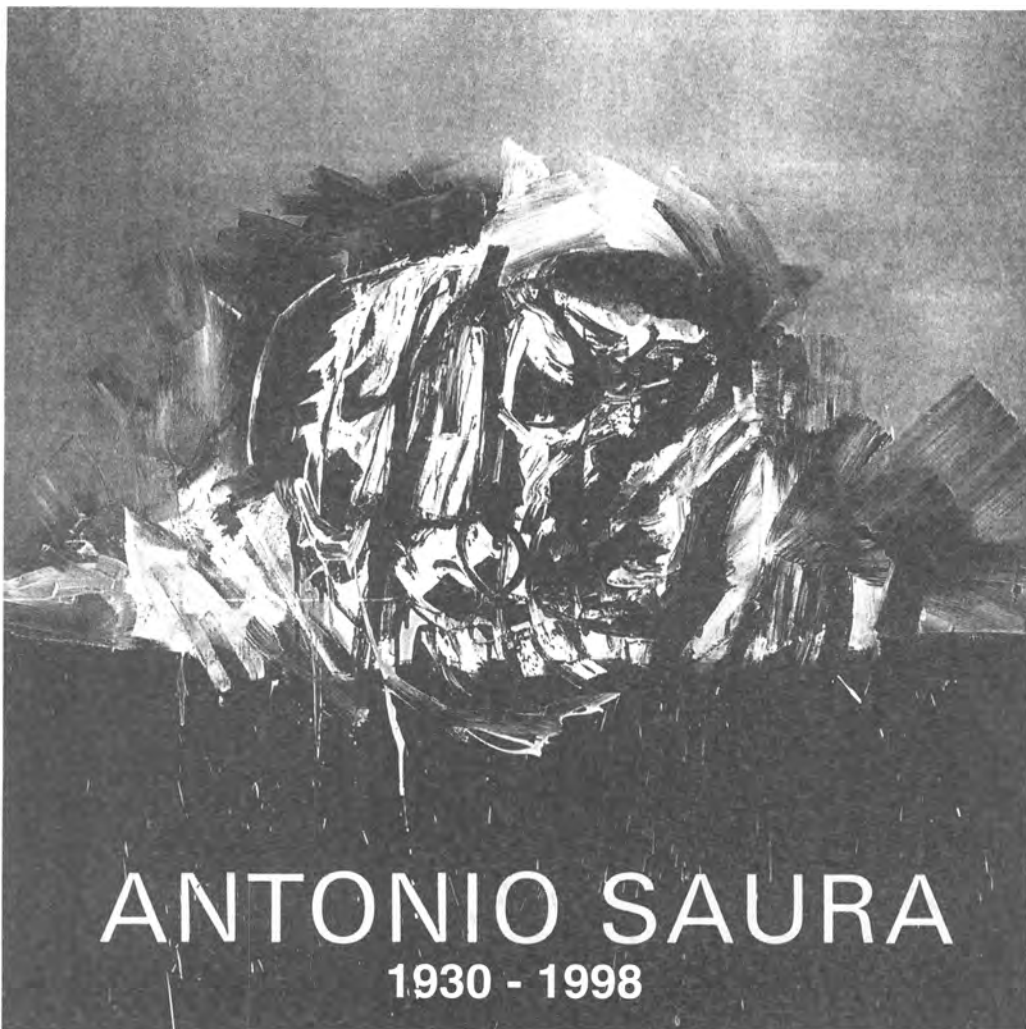
Que este bien sea inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial, sobre la base de los criterios II, IV y VI.

Criterio II: Alcalá de Henares fue la primera ciudad concebida y construida únicamente como sede de una universidad, y serviría de modelo a otros centros de erudición de Europa y de las Américas.

Criterio IV: El concepto de ciudad ideal, la ciudad de Dios (*Civitas Dei*) se llevó por primera vez a la práctica en Alcalá de Henares, desde donde se irradió al mundo entero.

Criterio VI: La contribución de Alcalá al progreso intelectual de la Humanidad se manifiesta por la materialización del concepto de *Civitas Dei*, por los avances lingüísticos que allí tuvieron lugar, en especial en lo relativo a la definición de la lengua española, y por la que es la obra maestra de su hijo más célebre, Miguel de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*.

ICOMOS, octubre de 1998



# ANTONIO SAURA

1930 - 1998

En sus cuadros, casi monocromáticos domina el gesto intuitivo violentamente expresivo y cristalizado que conduce al apresurado y brutal encuentro entre la tensión, la contradicción y la complejidad. En este atenuado desorden se genera una emocionante solución estética captable instantáneamente como un golpe, sin que la admiración o el ensimismamiento sean necesarios para percibirla. De estos lienzos nace una agitada brusquedad que, sin disimulos ni concesiones, agrade al espectador. El artista adjudica a esta brusquedad o aspereza un carácter constitutivo tan esencial como el color o la línea. Así, con sorprendente claridad, propone un estruendoso modo de hacer ver, sentir y completar el encuentro estético: crueldad, divinidad, sexualidad, vejez, religiosidad, denuncia, pasión. Este ritmo desenfundado traduce una aventurada anticipación del resultado que contrasta con la sosegada atmósfera que emana de la realidad. Todo se integra en una personalísima y «monstrualizada» estética pictórica.

La observación visual inicial aprecia rápidamente lo que un cuadro contiene de representativo o anecdótico y, a partir de este momento, nace el profundo estudio de lo estrictamente pictórico, de la abstracción pura que existe en cada cuadro. Esta percepción no se adquiere fácilmente. Es consecuencia de un ejercicio mental continuo que se pone en marcha, prácticamente de modo automático, al observar cada cuadro sin que, necesariamente, se tengan en cuenta los diferentes estilos pictóricos que, a lo largo de la historia, se han descrito.

Alberto Portera

# PINTAR FORMAS...

Antonio Saura

*Como recuerdo a una de las personalidades más significativas del arte contemporáneo español, ASTRAGALO reproduce un fragmento de sus escritos iniciales.*

**P**intar formas puras recortándose sádicamente sobre los inmensos cielos prietos de sacrificio, sobre los inmensos cielos grises, o pardos, o verdes, o rojos, lascivos o rientes.

pintar formas gigantescas construidas con la leche solidificada de los siglos, con leche de vírgenes o de invisibles caballos celestes o submarinos.

pintar formas agrietadas por crueles golpes de átomos afilados.

pintar formas ruinosas envueltas en telas de araña o en el musgo verde de las tumbas.

pintar las inmensas flores del desierto y el mar.

pintar fantásticas flores blancas eternamente inmóviles, estáticas, mudas, transformadas lascivamente en nuevos seres o monstruos provistos de vida muerta.

pintar las formas blancas de dientes inmaculados, de afilados dientes de agujas de mariposas o congrios, o dientes de caníbal limados hasta el vientre del átomo.

pintar osamentas varadas sobre las playas, sobre los cielos, en las cavernas.

pintar nuevos huesos inventados teñidos de roces de luna.

pintar las formas pulidas por la eternidad de los mares.

pintar formas blancas construidas con huesos triturados o con huesos líquidos.

pintar las formas de telarañas óseas de celdas de colmena de abejas con miel blanca de leche y miel del cáncer blanco de las curvas terrestres.

pintar nuevas cristalizaciones adoptando formas de fantásticos monstruos reflejando los espectros de la nieve.

pintar formas construidas con savias negras.

pintar formas provistas de los colores de los cuerpos y las alas de los pájaros e insectos antófilos.

pintar formas construidas enteramente con pieles de diversos animales.

pintar los monstruos horribles de trágicos abortos; los fetos enhiestos o caducos húmedos con la saliva de los pozos sin final de los confusos crisoles maternos.

117

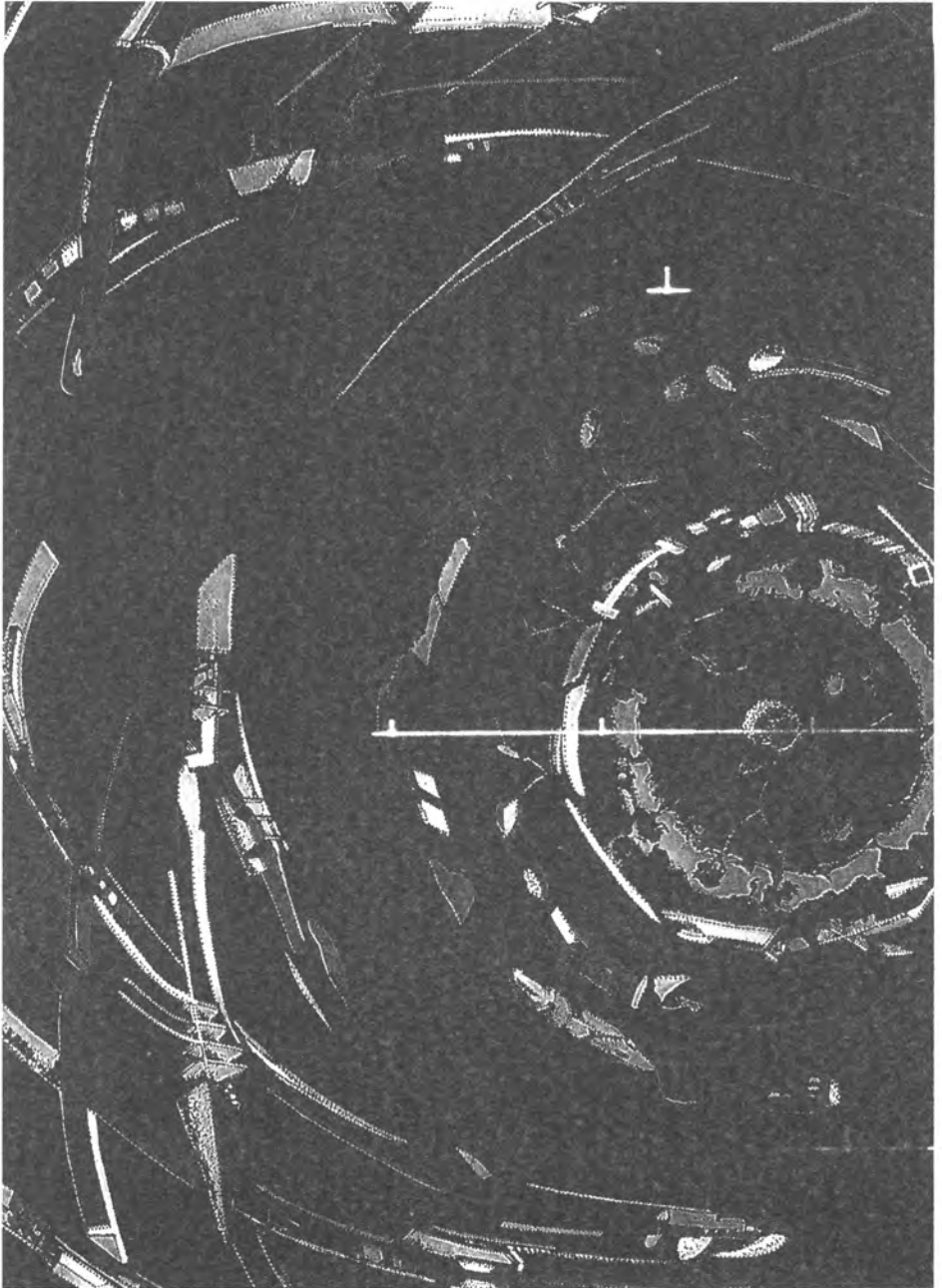
- [...] pintar la voz suprema.  
pintar el esqueleto invisible de la fuerza vital de los seres animados.  
pintar la llegada del tiempo.  
pintar la voz del silencio.  
pintar el aliento de los pájaros invisibles.  
pintar la luz perdida de las montañas.  
pintar la impresión que nos deja el vuelo de un pájaro azul.  
pintar el crujir de los pies de una diosa sobre la nieve.  
pintar los puntos interrogantes de los reflejos mágicos sobre los horizontes.  
pintar los símbolos nostálgicos de las llamas solidificadas como gotas de sangre, como gotas de leche, como semillas, como gotas de rocío del infinito, como pequeños senos, como lágrimas, como pequeñas piedras estables.  
pintar representaciones sólidas de los reflejos del eco.  
pintar el punto de reposo de nuestra mirada henchida de horizontes pacíficos manteniéndose milagrosamente en punta sobre lugares inverosímiles.  
pintar la evaporación de las aguas.  
pintar las caricias en los ojos de los colores.  
118 pintar los rayos de la oscuridad, las sangrantes guitarras flotantes, las profundas corrosiones sobre las vísceras del viento, los oscilantes cristales enviándonos los petrificados bronce de sus reflejos muertos, los ojos de pan, los ruiseñores de azúcar, los nenúfares acuchillados por el vaho celeste, la helada fluorescencia de los témpanos-violines, las naranjas de la oscuridad.  
pintar el último final.  
pintar las sombras de los vientos polares.  
pintar el presagio gris.  
pintar los juegos rojos.  
pintar lo que se oculta tras la otra puerta.  
pintar los temblores verdes.  
pintar la pureza perdida.  
pintar las voces de las perlas de oro atronador de los podridos atardeceres y las campañas submarinas de las cuádrigas-catedrales.  
pintar las voces que nos tientan llamándonos hacia lejanos destinos o nuevos horizontes: las voces de pan recién salido del horno, las voces de sonido afilado hasta el vientre del átomo, las voces delicadas de trinos de cálidos amaneceres, las voces exactas de infinitas modulaciones, las voces lentas llenas de redobles de paz, las voces terribles de monstruos sin norte.



# LA CIUDAD

Konstantinos Kavafis

Dices «Iré a otra tierra, hacia otro mar  
y una ciudad mejor con certeza hallaré.  
Pues cada esfuerzo mío está aquí condenado,  
y muere mi corazón  
lo mismo que mis pensamientos en esta desolada  
languidez.  
Donde vuelvo mis ojos sólo veo  
las oscuras ruinas de mi vida  
y los muchos años que aquí pasé o destruí». 119  
No hallarás otra tierra ni otra mar.  
La ciudad irá en ti siempre. Volverás  
a las mismas calles. Y en los mismos suburbios  
llegará tu vejez;  
en la misma casa encanecerás.  
Pues la ciudad siempre es la misma. Otra no busques  
—no la hay—,  
ni caminos ni barco para ti.  
La vida que aquí perdiste  
la has destruido en toda la tierra.



Kiko Mozuna, «Kokiji of Architecture», 1991.



POSTFOLIO

## CARTOGRAFÍAS DEL TIEMPO

### Notas socio-históricas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas

Roberto Fernández

*Los hechos arquitectónicos y urbanos en América Latina están presentados por el autor como producciones en que interviene una naturaleza, una historicidad y una experiencia muy diferenciada de la europea y a través de las cuales se manifiesta la búsqueda de una identidad.*

121

**H**acer inteligible el *proceso de antropización* de los territorios naturales y entender las formas de construcción de las redes de asentamientos es uno de los cometidos principales del trabajo disciplinar de la historia: la materialización de los enormes insumos de tecnología sobre una porción de naturaleza sólo resulta visible y valorable desde la cosmovisión de larga duración aportada por el conocimiento histórico.

Desde otro punto de vista, la conciencia histórica de una sociedad puede tener diferente grado de desarrollo en cada organización social y de esa diferencia suele depender esa casi inasible noción de *identidad* o relación de una producción cultural con un contexto geosocial

determinado. A veces, tal historicidad resulta ser casi consustancial de los imaginarios colectivos y entonces, la producción cultural suele ser *segura*, oportuna, crítica y capaz de absorber de manera casi *digestiva* las innovaciones, los experimentos transgresivos o las aportaciones aventuradas de las vanguardias. A veces —sobre todo, en las sociedades *aluvionales* o de cierta desestructuración o fluidez, como en el caso americano— esa historicidad no es ni *natural* ni automática; debe ser construida y elaborada y comparte el estado de necesidad de la maduración socio-institucional. En el primer caso —Europa, las culturas orientales, el mundo islámico— la producción de hechos urbanísticos y arquitectónicos dispone del poderoso contexto de esa sedimentada his-

toricidad, de esos depósitos de experiencias que pueden otorgar cierto espesamiento a la novedad, cierta urdimbre referencial a las *performances*, cierta imbricación de cada pequeña transformación de los asentamientos en vigorosas genealogías culturales habitativas. En el segundo caso —América, Oceanía, África: siempre en el contexto de la *antropización moderna* de esos territorios, es decir, fuera de la disímil *tradición étnica vernacular premoderna*— el desarrollo de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos parece operarse en una especie de *vacío de historicidad*, como si la dimensión del *espacio* (natural) dominase y se antepusiese a la dimensión del *tiempo* (cultural). La *debilidad* de la historicidad, principalmente americana, emerge como una *omnivalencia del espacio-territorio*, en la cual, por las tradiciones socio-productivas exógenas de las diferentes y variadas colonizaciones, prevalece un excesivo perfil experimental, una socialmente inmoderada voluntad de *laboratorio* que parece posible manifestarse siempre en un *presente eterno* (o en una *sistemática novedad*: el eterno comienzo y su potencia alegórica del *génesis*) localizado en la magnificencia del paisaje territorial<sup>1</sup>. Las 1.200 ciudades fundadas por el proceso colonizador europeo —fundamentalmente, el ibérico—, la concepción artefactual ideal de las Leyes de Indias o el plan de una completa cuadrícula prourbana del territorio norteamericano concebido por Jefferson, son algunas de las manifestaciones de esta suspensión de la conciencia histórica o temporal, en aras de una apuesta al control del espacio, una verdadera *anti-utopía*: si en Europa, la *u-topía social* no tenía *lugar*, en América la *anti-u-topía espacial* (que así, de-

viene *u-cronía*) tiene *exceso de lugar* —incluso sensación de desamparo ante ese exceso, dado en el desierto o la selva—, careciendo, en cambio, de sujeto colectivo social. De allí, el modelo *nómada* del pionero, del inmigrante expatriado, del colono explotador: figuras carentes de tiempo/memoria/historia (que en cualquier caso, vía *nostalgia*, remiten a una historia en *otro* lugar) que sólo se constituirán como consumidores de territorio, como cazadores de paisajes, como experimentadores de adaptaciones que redujeran la desgarradora sensación del vacío, dado doblemente por la inmensidad del espacio —la *Hylea* humboldtiana— y la levedad de la memoria social. *Nostalgia*, concepto que viene del griego *algion*, gran dolor, *nostos*, hogar. Gran dolor por el imposible regreso a la morada de origen.

Pero, desde luego, la historia existe, dados 10 o 12 siglos ininterrumpidos de *existencia ambiental* (definible como *interacción cultural y productiva entre sociedad y naturaleza*): se trataría de reconstruirla, develarla y procurar transferirla a una creciente internalización *natural* en la conciencia social. Porque hay una historia de momentos, fases o capas —quizá interferidas u obliteradas por transiciones violentas entre fase y fase— que configura huellas o testimonios concretos, materiales y perdurables, que se sedimentan y acumulan en ese largo milenio de historia (y más concretamente, en el medio milenio de historia *integrada o mundializada*). Una lectura sintética de ese desarrollo nos debería permitir elaborar un *mapa* o matriz de tales sedimentos, tal que en lo vertical percibiéramos la densidad de las superposiciones acumuladas históricamente y en lo

horizontal, el diferente despliegue de esa historicidad en niveles que como la *sociedad*, el *territorio*, la *ciudad* y la *arquitectura*, nos puedan ofrecer algunos signos del *desarrollo ambiental* (la sociedad antropizando los territorios y desplegando tecnologías habitativas y productivas ingenieriles y urbano-arquitectónicas) que habiliten una interpretación menos oportunista o experimental-innovativa y más socio-histórica o acumulativa de los procesos de transformación tecnológica del territorio, desarrollo urbano y producción edilicio-arquitectónica. Una lectura interpretativa que, por tanto, apunte a aumentar el espesamiento de la historicidad geosocial americana (que será tanto una historicidad global de lo americano como una multi-historicidad de las microhistorias locales) y a reducir la sensación de actuación en el vacío del espacio, de despliegue de una axiología y una estética que ignora o minusvalora la temporalidad, al (centri) fugarse en la infinitud del territorio.

Si para Europa, las investigaciones de Braudel<sup>2</sup> y los *annalistes* supusieron la enorme novedad de descubrir el componente espacial de los procesos históricos, en América, el cometido histórico-crítico y las tareas de la teoría tienen que dar cuenta del proceso temporal o histórico de las transformaciones del espacio, esa categoría imperativa de la civilización americana: el espacio, omnicompreensivo y polivalente, definió en la historia americana, tanto las categorías esenciales de la instalación humana (*gobernar es poblar*, decía el argentino Alberdi, saturar o anular la valencia desértica, mineral e inerte de lo territorial) cuanto los términos posibles de una estética america-

na, a caballo entre la abstracción y el pavor, entre la ausencia de marcas humanas y la voluntad de conjuros religiosos para pedir amparo de las sociedades débiles ante la violencia de la naturaleza. La aparente modernidad argentina o del Cono sur americano —a veces, demasiado confundida con una mera estética de la *abstracción*— queda espléndidamente resumida en el título del historiador T. Halperín Donghi, en que se refiere al proceso de institucionalización nacional de la segunda mitad del siglo XIX: *Una nación para el desierto argentino*<sup>3</sup>.

Un intento de definición del campo del proceso histórico de las diferentes escalas o marcos espaciales de la antropización americana implica correlacionar las categorías de *territorio*, *ciudad* (o sistemas de asentamientos, entendibles como núcleos de concentración espacial de actividades productivas y población) y *arquitectura* (definible tanto como *edilicia* o producción material de las formas de asentamiento productivo y poblacional y como *arquitectura propiamente dicha*, o sea actividad institucional técnico-cultural específicamente dedicada a la producción de algunos fragmentos diferenciales de dicha materialidad edilicia genérica) con el despliegue del proceso histórico en torno de los cambios de la *sociedad*. El gráfico de la página siguiente intenta sintetizar estas categorías en sus fases históricas de desarrollo.

Las siguientes notas de este ensayo se despliegan en dos secciones: una primera y breve, destinada a ofrecer un conjunto de comentarios acerca del cuadro de la página siguiente, tendiendo a desarrollar los argumentos del

<b>Instancia Fase histórica</b>	<b>Sociedad</b>	<b>Territorio</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Arquitectura</b>
<b><i>Precolombina</i></b> Siglos VIII-XVI <i>1. Conquista</i>	Multiétnica local/ federativa	Ocupación produc- tiva no intensiva ni integrada	Redes de asentamientos Urbanización selectiva políti- co-religiosa- mercantil	Tipologías aditivas Espacios abiertos de tipo ceremonial
<b><i>Colonial</i></b> Siglos XVI-XVIII <i>2. Independencia política</i>	Jerárquica europea mestizajes	Ocupación produc- tiva extensiva de exportación	Enclaves para ocu- pación territorial extensiva y con- centración para exportación	Tipologías funcio- nales (casa, templo) Barroco americano
<b><i>Republicana</i></b> Siglo XIX <i>3. División inter- nacional del trabajo.</i>	Estados-nación Inmigración europea Sociedades urbanas	Ocupación agroproductiva y especialización en exportación	Modernización ur- bana en infraes- tructura y equi- pamiento. Paisajismo. Barrios de inmigración	Eclecticismo francés Infraestructura británica Vanguardias Adaptación de tipos previos
<b><i>Populista</i></b> 1930-1970 <i>4. Deuda externa</i>	Reflujos rurales Migraciones campo/ciudad Mestizajes	Proceso de sustitu- ción de importa- ciones Urbanización agroindustrial	Ciudades primadas Suburbanización de migrantes marginales	Racionalismos pin- toresquismo vs. arquitecturas re- gionales Barrios
<b><i>Globalizada</i></b> 1970-2000	Globalización débil. Exclusión y pobreza	Reterritorialización global Competitividad Conectividad Metropolinización	Desarrollo regiones metro- politanas Segregación urba- na	Enclaves exclusivistas Fragmentos urbanos Contenedores Híbridos Reciclajes

124

proceso o historización de los fenómenos de transformación espacial, y una segunda, más extensa y detallada, intentando replantear desde las reflexiones precedentes un cierto resumen de características de la arquitectura actual en América Latina.

### **Comentarios sobre los procesos socio-históricos y sus efectos espaciales**

El desarrollo de las diversas fases históricas convencionalmente reconocidas para el caso

americano (columna 1 del cuadro) contempla como hitos generadores de crisis profundas entre fase y fase, cuatro episodios significativos de quiebros y discontinuidades, que suponen elementos de ruptura en la posible sedimentación de los desarrollos. Tales hitos críticos son, como se indica, la *conquista* [1], la *independencia política* [2], la *inserción en la división internacional del trabajo instituida desde el siglo XIX* [3] y la *conformación de nuevas relaciones económicas internacionales ligada al establecimiento de la deuda externa* [4].

La manifestación del desarrollo histórico de la instancia social americana (columna 2 del cuadro) implica un proceso de generación de una estructura social de tipo aluvional, multiétnica y de fusión y mestizaje con fuertes resabios remanentes de tradicionalismos jerárquicos y de tipo autoritario. Este proceso histórico social deviene constitutivo de algunas características perdurables y estructurales del devenir americano, como la *aluvionalidad* (o integración imperfecta de contingentes poblacionales diversos endógenos y exógenos), el *mestizaje racial* y la conformación de formas de poder de tipo autoritario, basadas en las formas del *caudillaje rural* y del *populismo clientelar urbano* y sus complejas articulaciones en las que, por otra parte, se explican cuestiones de las relaciones demográficas campo/ ciudad.

El análisis de las transformaciones del territorio (superpuestas sobre ciertas matrices básicas de estructuración del *stock* y flujos de recursos naturales y de las características del paisaje, columna 3 del cuadro) supone el reconocimiento de un proceso territorial de yuxtaposición de estrategias productivas y de ocu-

pación, genéricamente determinadas por las condiciones de la *modernización* socio-económica capitalista de sesgo europeo y caracterizado por fenómenos espaciales oscilantes entre la segregación y la reconectividad, según los términos de dicha pertenencia periférica o marginal al modelo productivo de la modernización capitalista.

La interpretación de la evolución en los criterios de definición para los sistemas de asentamientos y ciudades (columna 4 del cuadro) reconoce la identificación de un proceso de *urbanización débil*, signado por un primer efecto consecuente de la integración colonial periférica a las estrategias capitalistas europeas que supusieron, para el caso americano, un modelo de ciudades centrípetas, basadas en la organización de una red de apoyos y servicios para la explotación extensiva de vastos *hinterlands* territoriales y, por tanto, con un fuerte predominio de características inversas al proceso de urbanización europeo, basado en la reorganización centrífuga de capitales y contingentes humanos provenientes de preexistencias de tipo rural: estos movimientos, mediatizados por la fragmentación territorial del poder tardomedieval (señorías, comunas aldeanas, órdenes monásticas, etc.), suscitaron en el caso europeo, la lenta aparición de los fenómenos de reconcentración urbana y surgimiento de la ciudad burguesa moderna en torno de los siglos XI a XIV, proceso inexistente en el caso americano, en el que algunos autores, como O. Paz<sup>4</sup>, aventuran incluso la hipótesis de una lenta culturalización de tipo urbana dada en la inmadurez, o aún inexistencia, de sociedades burguesas.

El examen del desarrollo de las formas de organización edilicia y de actuaciones arquitectónicas (columna 5 del cuadro) permite reconocer un proceso de acumulación de propuestas innovativas exógenas (desde los postulados de las Leyes de Indias y los experimentos cuasi-utópicos como los *pueblos de indios* o las *misiones jesuíticas* hasta los sistemas completos de innovaciones devenidos de las propuestas de infraestructuración urbano-territorial de sesgo británico, la planificación paisajístico-especulativa de raigambre haussmaniana o la introducción, más bien estética, de algunas novedades de arquitectura social-demócrata de inspiración weimariana) vinculado con diversos criterios de adaptación/aculturación de variada fortuna.

126

Por otra parte, a estos fenómenos procesuales o *diacrónicos*, se le debería adicionar el análisis de las diversas articulaciones *sincrónicas* (filas 1 a 5 del cuadro), las que relacionan en cada una de las fases históricas (precolombina, colonial, republicana, populista y globalizada) también con diferentes niveles de ensamble y racionalidad, el cuadro de demandas, exigencias y deseos del modelo dominante de sociedad respecto de las tres categorías o instancias de manifestación espacial (territorio, ciudad/sistemas de asentamientos, arquitectura/edilicia). Fijar el análisis en estas etapas o fases permite inferir tanto desarticulaciones o inadaptaciones entre sociedad y espacio —que en general han devenido en erigirse como las problemáticas ambientales americanas— cuanto la superposición, a menudo contradictoria, de huellas o sedimentos materiales provenientes de las fases previas.

La arqueología americana se constituye como el depósito de los residuos materiales de cada etapa previa a la quiebra o crisis y su debilidad reside en la refundación axiológica que, después de cada inflexión, exige *borrar las huellas* y arrancar otra fase de materialidad. En términos generales, haríamos la hipótesis que en las fases dominadas por una cierta voluntad integradora (las cuatro últimas del cuadro), subyacería la preponderancia de estrategias territorialistas signadas por propósitos productivo-poblacionales no necesariamente manifiestas en la obtención de grados ostensibles de calidad material y cultural en las escalas espaciales urbano-arquitectónicas: ciudades de crecimiento rápido y débil estructuración de la urbanidad pública, acomodamiento marginal de grandes masas habitativas segregadas, oportunismo edilicio, debilidad de la organización de eficientes prestaciones técnico-culturales del estamento disciplinar de la arquitectura, persistencia de enormes bolsas de necesidades habitativas insatisfechas, son algunas de las características que podrían enunciarse como línea para esta tarea de reconstrucción histórica de los procesos socio-territoriales y sus efectos espaciales.

### **Comentarios sobre características de la arquitectura americana contemporánea**

La reflexión histórica americana puede elaborar un tipo de *identidad*, como multiplicidad de experiencias oscilantes entre *paleo* y *posmodernidad* (y quizá, soslayantes de la *modernidad*) y además, como diferencia del modo de



pensamiento/acción europeo, con el cual, de todas formas, debió colisionar<sup>5</sup>. Esa reflexión admite algunos corolarios, polémicos pero a la vez posiblemente operativos: una *sociedad mestiza y aluvional*, un *territorio sobre-natural* (la *Hylea* humboldtiana) receptáculo de percepciones panteístas y de estrategias productivas variadas, una *ciudad de urbanidad débil y burguesía no constituida* y una *arquitectura de apetencia cosmopolita* o globalizada pero de incidencia pobre en la realidad material, frente a la omnipresencia de una *edilicia popular* (o mestizo-natural).

Con esa plataforma, la cultura americana oscila entre la presión de una estética de fusión derivada de la sociedad mestiza y su rechazo en nombre de una pulcritud cosmopolita que nunca será generalizable, entre las cosmogonías de una naturaleza y un paisaje violento que hay que conjurar y la necesidad de un determinado orden racionalista cuya responsabilidad principal será asumida por unas ingenierías de resonancia épica, entre la imperfección formal y funcional de una ciudad *ex-novo*, abstracta y de ciudadanía frágil y tensada por las políticas populistas y la exigencia de organizar el escenario de una pertenencia, por lo menos simbólica, a la modernidad.

Esa construcción de cultura —en extremo, anti-social, anti-natural y anti-urbana-burguesa, y a la vez, paradójicamente, de pretensión cosmopolita (Rubén Darío inventa, a principios de siglo, la palabra *cosmópolis*, que designa no a París sino a Buenos Aires)— es la que articula el flanco elitista o formalizado de la hibridez americana, que cuando es fecunda no se puede escindir de aquello que intenta negar (la socie-

dad mestiza, la naturaleza ostensible, la ciudad no burguesa): de allí, la riqueza diferencial de algunos productos culturales, como la literatura de Rulfo o Borges, de Lezama Lima o García Márquez.

Culturas, por otra parte, de la *ucronía*: el lugar que no tiene tiempo (o historia), al revés del carácter dominante de las culturas europeas, tensadas por la *utopía*: el tiempo (o historia, como tiempo subjetivizado en los imaginarios sociales) que no tiene espacio. La utopía europea se cruzó, no sin violencia, con la ucronía americana: de allí el *laboratorio americano*, para la utopía europea, o la *cosmopoliticidad europea*, para la ucronía americana. La ucronía americana deviene además de la carencia de densidad en la superposición de sus momentos históricos: región del eterno comienzo, espejismo de la vertiente progresista de la utopía europea, espacio característico de quiebros drásticos del proceso histórico (conquista etnocida, repúblicas anglo-afrancesadas, orden agroproductivo inserto en la división mundial del trabajo, pertenencia marginal a la globalidad como estados de la deuda y del ajuste).

Así, la arquitectura americana es parte de la forma en que genéticamente se instituye la cultura americana: resultaría entonces explicable (y entendible, enseñable y criticable) por las oposiciones fructíferas con la *sociedad mestiza*, la *naturaleza hylética* y la *ciudad pre-burguesa*, por la tentación de ser cosmopolita (como modo de ser en el mundo y de afianzarse, en un escenario elitista y controlado por las necesidades simbólicas de la política) al precio de despreiciar la *colonización* —o culturalización— de la edilicia y por la voluntad de con-

figurar la ucronía como conquista de la vastedad del espacio—desierto, selva, territorio abstracto para la producción, ciudad sin contexto—mediante los signos o *cartografías del tiempo*, que es la peculiar vía americana de un combate en el que la historia busca instituir las marcas geoculturales de su imprevisible o infructuosa victoria.

Lo que sigue serán unas notas de comentario de algunos argumentos del texto precedente para situar un posible marco de abordaje crítico de la arquitectura americana moderna y contemporánea, en el sucinto análisis de algunos proyectos, no como obras en sí—tensadas por sus propias circunstancias de producción y consumo—sino como ilustraciones de aquellos argumentos. Desde luego, quedará descartada en este análisis aquella arquitectura que se asume a sí misma como neutra, hipertécnica o descentrada, en tanto arquitectura de cualquier lugar y del último tiempo: una arquitectura que anula la posible especificidad de un discurso cultural en nombre de una normalidad civilizatoria, ejercida—como una científica y única medicina o economía—en un espacio dominado por la función y la renta; una arquitectura que, sin embargo, no puede anular del todo las diferencias (de la función, de la condición de mercancía o de la calidad de la tecnología).

### *Identidad americana como oscilación entre paleo y posmodernidad*

El peso de un tipo de identidad definible como derivación paleo-posmoderna llega nítido a nuestra escena de arquitectura contemporánea y se manifiesta, primero, como discurso ar-

ticulado con el comportamiento general de la producción cultural (en literatura, plástica, cine, etc.), y segundo, como recurso para evitar todo vanguardismo, o bien, como apoyatura para un arraigo de lo nuevo en el depósito de experiencias estético-visuales claramente premodernas. Ese recurso *antivanguardista* realimenta la diferencia de un tipo de producto cultural, que apoya dicha diferenciación en una especie de *anacronismo* que más que apelación a un tiempo *anterior*—siempre inasible—es referencia a un *no-tiempo*.

Intemporalidad que puede advertirse, como primer ejemplo, en los *Archivos de Jalisco*<sup>6</sup>, de Alejandro Zohn (pero extensivamente, en buena parte de la arquitectura de Zabludovsky, González de León, Legorreta, Kalach). El archivo de Zohn se presenta como una escultura u objeto cerrado (aprovechando la posibilidad funcional de hermeticidad o encerramiento), pero evocando la aespacialidad eminentemente simbólica del monumentalismo precortesiano; se exhibe como citando un ya desacreditado ejemplo tardomoderno (las arquitecturas de Rudolph, Johanssen o Franzen) pero desmiente esa filiación apelando a esa rugosidad de las terminaciones de los típicos gruesos estucos mexicanos que ayudan a desfechar el edificio y restituirlo a esa monumentalidad sin tiempo; se refiere a una axialidad de talante académico, pero esa composición se distorsiona en la otra pareja de fachadas y en el escorzo, con lo cual el objeto reniega de una referencia ortodoxa y se sumerge en el misterio de un artefacto totémico, más natural-ritual que artificial: la conclusión es un tipo de forma signada por la *marginalidad* (del referenciamiento

temporal, de la novedad tecnológica, de la ubicuidad en los mapas estilísticos), como si se buscara medir un tiempo que no pudo ser moderno y que tampoco será posmoderno, por la carga de arcaísmo reconcentrado.

El otro cauce de escape a una toma de decisión en la oscilación paleo/posmoderno estaría dado en el refugio en la *intemporalidad de lo vernacular* (manifestada en la validez regional de la tríada vitrubiana de *utilitas-función, firmitas-tecnología y venustas-expresión*). Ese vitrubianismo seguro por lo local, aplicable por lo garantido en puras operaciones de reproducción o *performances*, se da en todo escenario autóctono, más o menos escindido de la tensión de globalización: en América se puede ejemplificar con una larga lista de referencias (Porto, Mijares, Rojas, Lobos, Zanine Caldas, Cosmópolis, Colombino, Vivas, Carli, Guzmán, Luisoni Prada, Castillo, Cruz, Del Sol, etc.), pero existen referencias locales en otras culturas (Fathy, Baker, Bawa, Seldam, El Wakil, etc.).

En primer lugar, se debe dejar constancia que esa manifestación cultural/arquitectónica no es la única y posible vía de identidad, circunstancia que si fuera cierta nos dejaría rápidamente sin ninguna posibilidad de diferencia, dada la existencia tangible de una vernacularidad global. Sí es posible, empero, pensar que se trata de uno de los registros notorios por instalarse en la derivación entre lo pre y lo posmoderno, habida cuenta que, al contrario de como suele simplificarse, no son arquitecturas *ingenuas* (en el sentido del *arte naïf*), pues no se trata de un premoderno *salvaje* ni de un posmoderno *calculado*. Un

ejemplo de esta producción lo configura el proyecto del *Instituto Campesino San Francisco*, en la isla de Chiloé, de Edward Rojas. Se trata de una de las obras más tardías del Rojas vernacular y posee las cualidades híbridadas de un rescate de lo autóctono (desde el programa, la impostación territorial, la tecnología naval maderera, los criterios de expresión popular regional como el uso del color o el planteamiento de las formas de acceso) junto a una búsqueda de renovación proyectual (desde la planta de ejes clasicistas hasta ciertas prácticas ornamentales alusivas o aplicadas). Este movimiento oscilatorio entre lo vernacular y lo global (que otro arquitecto chilota, Jorge Lobos, llamará neovernacular, minimalismo social o *arquitectura lárica*<sup>7</sup>) estaría definiendo, desde otra perspectiva, esta cualidad de identidad americana que ciframos en su difícil ubicuidad marginal respecto de la *modernidad dura*.

129

### *Identidad americana como diferencia respecto del modo de pensamiento/acción europeo*

Muchos autores –filósofos y antropólogos– han jugado con la supuesta oposición entre un modo de ser (tener) preferentemente occidental o europeo moderno y un modo de estar, predominantemente exoeuropeo y preferentemente americano, entre premoderno y antimoderno. En esta confrontación subyace, desde luego, desde el protoexistencialismo vitalista nietzscheano hasta la crítica de la metafísica de Heidegger. Podría elaborarse un concepto de identidad basado, así, en la profundización de la diferencia entre el ser/tener (europeo) y el estar (americano).

Un par de ejemplos de arquitectura disciplinar o *alta* nos ofrece –fragmentariamente– alusiones a esta posible dominancia americana del *estar*, que en todo caso, necesita clausurar la tradición hipersubjetiva de la *promenade* moderna y aun, la idea de un *espacio interior a escala*. Se trata del *Teatro de Guanajuato* y de la *Catedral de Managua*.

El *Teatro de Guanajuato*, de Abraham Zabludovsky, no nos interesa aquí traerlo como referencia de su funcionalidad, ni tampoco por su intento de diálogo con la ciudad monumental barroca en cuyas afueras se instala, sino como monumento-roca, deposición casi mineral, de perímetro tortuoso y basto, roquedales que fluyen en un terreno natural, caparazón que oculta y restringe cualquier diálogo interior/exterior. Ni siquiera interesa traer a colación su presumible organicismo (anacrónico en el seno de la modernidad) o su espiralado acceso evocador de la ceremonia social del recorrido y convocatoria definida por la tradición teatral europea burguesa. Resalta, en cambio, esa costra seca de la envoltura, y su sentido alusivo tanto anacrónico como anatópico, segregado de un tiempo inmediato y posibilitante de un soporte de estar que *permite* –como dice L. Noelle Mereles<sup>8</sup> en su crítica– *al ser humano instalarse en su locura sin extravariarse*.

La *Catedral de Managua*, de Ricardo Legorreta, que emerge en una ciudad de larga devastación (dictadura *bananera* somocista, terremoto, guerra de liberación, pobreza de las sucesivas fases de reconstrucción política y material), aparece también, en una especie de *nada tópica* –el contexto urbano inexistente–

y de *nada crónica* –nada de urbanidad colonial, nada de tipología convencional, deriva de función-signo en su apelación al modelo de templo islámico, etc.–, Otro caparazón o costra, desvestido de espacialidad de contención, accidente de paisaje que acompaña de manera incidental (o teatral) unos atravesamientos enteramente desligados de funciones y ritualidades, con unos acentos de color semejantes al ingenuismo de las artesanías. Aquí aparece además, el peligro cultural de una producción monumental que flota en un vacío de signos (la enorme abstracción de la contextualidad americana) y a la vez, la oportunidad de provocar un acontecimiento, que quizá no difiera tanto de la pobreza material de la cultura bíblico-popular de la poesía de Ernesto Cardenal y su mundo de Solentiname: un mundo de acentuación de una existencia dada en el estar.

### *Producción cultural y elaboración de las características de una sociedad aluvional y mestiza*

La condición aluvional y mestiza de la historia cultural americana ha generado tensiones en la producción de nueva cultura oscilantes entre su aceptación o celebración y su rechazo, en nombre de una deseada civilización que depurase la supuesta hibridez constitutiva. Para quienes optaron por el primer camino (minoritario en la *alta* cultura americana) existió la posibilidad de un acogimiento de la hibridez o aluvionalidad histórico-cultural o bien, en otro polo de discurso, la adscripción y elaboración de la hibridez o aluvionalidad socio-étnica, por caso, en relación a la negritud o a la fusión afroamericana.

Un ejemplo de la primera corriente es la *Iglesia de Ancón*, en Perú, que Enrique Seoane (quizá el más pleno exponente de la modernidad peruana de los 40 y 50) proyectara a mediados de la cuarta década del siglo. Es interesante la confluencia de principios compositivos académicos, postulados funcionalistas modernos y propuestas estéticas relacionadas con una libre estilización (y simplificación abstractizante) de los motivos coloniales (que en América resulta ser una mezcla de barrocos pobres, versiones deformadas de los tratadistas renacentistas, tipologías tradicionales como la casa de patios sucesivos árabe-gaditana y elementos de procedencia indígena, sobre todo iconográficos y constructivos). Buscó además convertirse —en Perú, en México, en Argentina— en estilo *nacional*, esto es, ofrecer a la sociedad política y civil unos sistemas figurativos eclécticos que, sin embargo, operaran en una determinada selección del farrago de motivos mestizos y pobres que atiborraba el imaginario social y tendía a buscar una patética tabla rasa al convocar e importar otros eclecticismos (por ejemplo, el sistema ecléctico historicista de impronta parisina). El *neocolonial* americano (con muchos cultores: Noel y Birabén en Argentina, las obras de los años 40 de la ciudad de La Serena en Chile, Mújica y el joven Villanueva en Venezuela, los noveles Barragán y Del Moral en México, híbridos complejos como los uruguayos Muñoz del Campo y el primer Vilamajó, etc.) adquirió en el caso peruano una significativa repercusión cultural: algunos motivos como las portadas retablo estilizadas y geometrizadas, las modenaturas, la composición de las fachadas y sus relaciones de lleno/vacío o sus acentuacio-

nes de color, terminaron por configurar uno de los pocos lenguajes urbanos aptos para expresar necesidades simbólicas de capas sociales ascendentes: los nuevos barrios residenciales limeños de San Isidro y Miraflores estarán configurados por una sistemática aplicación de estos códigos neocoloniales, prolongando las flexiones de su oscilación entre culturas altas y bajas.

Cualquiera de las obras bahianas de Lina Bo Bardi —como, por ejemplo, la *Casa del Benim*, un museo conmemorativo de uno de los principales países exportadores de esclavos hacia el nordeste brasileño— expresa la otra corriente, de aceptación y potenciación de las aportaciones culturales devenidas, en este caso, de la negritud. Existe una contradicción entre el origen rural de la cultura negra original y su reutilización en ambientes urbanos, por lo que la manipulación de los elementos afroamericanos se liga a los componentes ornamentales, a las prácticas de usos y festividades rituales-sociales, a los elementos *blandos* de la cultura (música, baile, vestimenta, gastronomía, etc.), por lo que el rescate operado, por una parte, se convierte en micro-objetual (o antropológico) y, por otra, en museístico, si bien la museificación propuesta por Bo Bardi (también en su SESC de San Pablo, que en este caso quiere homenajear la cultura material de origen proletario industrial) es urbana, turística, festiva y fuertemente vinculada a las puestas en escena, o exhibiciones activas de los componentes patrimoniales.

Ambos ejemplos —el ligado al neocolonial o el relacionado con el patrimonio cultural afroamericano— suponen modos de procesar com-

ponentes derivados o emanados de la sociedad mestiza en algunas de sus múltiples expresiones históricas, pero se trata de formas selectivas, institucionales o disciplinares y elitista-progresistas de procesar en estratos culturales altos aquellos materiales básicos.

### *Producción cultural y afrontamiento de la naturaleza hylética*

La cultura americana, cuando discierne su adscripción epigonal a los márgenes civilizatorios de un propósito instaurador de identidad/diferencia, debe acometer la elaboración de algún tipo de discurso acerca de la condición omnipresente de la naturaleza hylética descrita por Humboldt, e incluso caracterizada por una inhibición en la generación de hechos y artefactos de cultura.

132

En el caso no de rechazo de ese mundo natural de exceso, sino de intento de procesamiento proyectual (en un modo mucho más complejo que una pura contextualización de talante paisajístico formal) pueden comentarse dos ejemplos: una de las varias *casas sabaneras* proyectada por Rogelio Salmona en las afueras bogotanas y la *Abadía Benedictina de Güigüe*, en el estado de Carabobo, Venezuela, diseñada por Jesús Tenreiro.

Las *casas sabaneras* —y otros proyectos semiurbanos de Salmona, como el Museo Quimbaya en Armenia o la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena— parten de un concepto de orden (espacial o cultural) dentro del desorden cuasi *sublime* del mundo natural, que sobre todo en el caso colombiano —una compleja red de asentamientos imbricados en una geometría andina de valles y mesetas— aparece

como una especie de reflexión fundante, casi un grado cero proyectual en tanto apelación a un criterio de totalidad formal —el proyecto— que debe ser formulado en el seno de un contexto débil (esto debe entenderse, un contexto natural-paisajístico fuerte sobre el cual se inscriben gestos antrópicos débiles). De allí que el criterio de Salmona sea organizar un orden espacial, que suele ser una alegoría del mundo urbano (una red o cuadrícula de espacios, a menudo atravesada por una diagonal que puede ser una acequia o recuerdo de esa estructura natural de valles) dentro de una estructura paisajística muy pregnante, que en el caso sabanero suelen ser praderas muy fértiles y verdes, telones montañosos sombríos, cielos pesados de nubes lluviosas, vegetación semi-tropical frondosa, etc. El proyecto, que elabora ciertas referencias históricas como las secuencias de patios, cobra así un aspecto de salvaguarda arquetípica de formas evocativas de un *orden seguro*, con envolventes precisas equivalentes a los muros de los burgos europeos, todo recortado pero en complejas imbricaciones de figura/fondo, respecto de esa naturaleza preexistente en la cual no cabe otra posibilidad que acogerse o instalarse, incluso con algún gesto, casi semejante al modo islámico, de reverenciarla y domesticarla, mediante el recurso del paso diagonal del agua o la vegetación interior. Se define así una forma de proyectar que, en su propio rigor geocultural, puede devenir un tanto anacrónica, aunque no necesariamente tributaria de las formas populares o vernaculares de habitación. En el modo popular la naturaleza no se integra, ni siquiera en forma alegórica, sino que hay que conjurarla, apartándose o negándola. A ello se

le adosa, el otro tema salmoniano dominante que es el uso de la tecnología de la cerámica cocida, en este caso, convertida casi en un lugar común de una posible estética arquitectónica bogotana que cumplió eficazmente el papel de contribuir a una identidad acumulativa. El ladrillo —que Salmona rescata y eleva de un uso anteriormente bajo y humilde— será no obstante un recurso experimental: investiga formas, colores, cocciones; lo usa y pliega casi como un estuco, le sirve para reproducir los modos clasicistas del trabajo en piedra, por ejemplo con los arcos, las pilastras y modenaturas que resolverá en este material en su edificio más representativo e institucional, los Archivos del Estado, en Bogotá. Pero también —como el cielo, el agua, la montaña o las praderas sabaneras— es un material *natural* (diversas arcillas cocidas), con sus colores y texturas, pero además con el suplemento de un oficio humano incorporado, que acompaña espléndidamente esa voluntad de convertir todo el gesto proyectual en un trabajo de instalación en lo natural previo. Esto lo distingue del uso casi folclórico-rural que le dará al mismo material el mexicano Mijares tanto como a la referencia industrial-urbana que le adjudica el uruguayo Dieste.

La *abadía benedictina* proyectada por Jesús Tenreiro, en una lomada de 600 metros sobre el nivel del mar, próxima al poblado aborigen de Güügüe —como ocurría en los monasterios medievales— y mirando al cercano lago de Valencia (Tacarigua en toponimia indígena), se propone otra serie de reflexiones acerca del lugar natural o el sitio que debe ser investido por una instalación arquitectónica, de por sí

compleja en sus exigencias programáticas y sin excluirse discursos reelaborados de cierta arquitectura moderna (desde la de Kahn hasta Le Corbusier del similar proyecto de La Tourette). De esa mezcla, tan latinoamericana, de reflexión sobre el sitio natural y sobre la cultura arquitectónica moderna, deriva la complejidad de este proyecto, que por empezar, parte por terminar de destruir la tipología claustral que ya había empezado Le Corbusier, al autonomizar el plano de sustentación y convertir el núcleo abacial del proyecto en un espacio virtual: aquí el proceso se agudiza, el claustro se convierte en un patio no receptivo sino expulsor y el envoltorio cuadrangular se distorsiona en una suerte de cruz de pabellones que huyen hacia el paisaje de los cuatro puntos cardinales. Podríamos hacer la hipótesis que semejante innovación tipológica —que cierra el larguísimo ciclo de casi quince siglos, iniciado por esta misma orden en Montecassino— obedece a la intención de supeditar el producto arquitectónico —o la instalación del constructo cultural— a las condiciones del entorno natural preexistente. Tanto para acoger su cualidad microclimática (el tipo se rompe para permitir el flujo de las brisas o los temporales de viento y lloviznas), para convertir el edificio en mirador (del lago y las lomadas, algunas de ellas trabajadas por agricultores de la zona), para diversificar un concepto fracturado de hito o monumento territorial (sólo desde muy lejos se reconstruye la silueta del artefacto, siempre disuelto en los fondos de paisaje) y aun para aligerar la tradición enclaustrada y hermética de los conjuntos abaciales (dentro del edificio aéreo, como depositado en el terreno, se escuchan los ruidos de la naturaleza circundante y

de la aldea cercana). Sin embargo, como decíamos, el proyecto arquitectónico no resigna su meditación sobre los materiales de la modernidad brutalista o dura (aunque suavizando su rusticidad corbusierana, más cercano de la pulcritud constructiva de Kahn), pero naturalizando su factura con materiales y colores locales e incluso matizando su voluntad de impostación con alusiones a los ritos panteístas precristianos del lugar, como la adoración de la Venus de Tacarigua y sus imágenes geometrizadas de terracota: lugar y culturas originarias se entreveran en esta reelaboración de un programa clásico y unos materiales proyectuales moderno que, como en Salmona, no pueden ignorar la necesidad de tematizar los datos del paisaje y la cultura locales.

### 134 *Producción cultural y vacío de urbanidad burguesa*

Si la *densidad* socio-cultural y material de la sociedad y ciudad burguesa, respectivamente, son causa, en el contexto europeo, de un tipo de producción cultural inevitablemente ligada a tematizar esas cuestiones —en lo que supone en la práctica histórica tanto el desarrollo *disciplinado* de eso que llamamos *modernidad* como del despliegue *crítico* de lo que calificamos como *vanguardia*—, la ausencia de tales densidades y complejidades suscita en el contexto americano la necesidad de trabajar en una suerte de *vacío de urbanidad* que es, a la vez, tanto vacío de *socialidad burguesa* cuanto vacío de *materialidad urbana*.

Entre la muy variada arquitectura que crece al margen (quizá no necesariamente, en términos de *negatividad* urbano-burguesa), se analiza-

rán en este punto un par de ejemplos bastante característicos en América Latina de unos términos obligados a construirse, por así decirlo, un basamento de referencialidad o contextualidad no devenidas de las condiciones morfológicas, sociológicas o programáticas de lo urbano: el *Convento y Capilla de las Capuchinas en Tlalpan*, de Luis Barragán y una de las *casas provincianas* del peruano Juvenal Barracco, en este caso, la Pimentel en Trujillo.

Como casi toda la obra urbana barraganiana, el *convento capuchino de Tlalpan* es un proyecto clausurado, postulado como introvertida reflexión sobre muchas cosas, pero ninguna emanada de una ciudad que no ofrece ni determinaciones ni contextos. Desde luego, así como el programa lo permite —o lo exige—, la obra es ensimismada en el espacio y en el tiempo; al ser antiurbana es a la vez intemporal (como ocurre, en una cultura diferente, con la introversión crítica urbana de las casas de Ando): con lo cual se apela a la tradición tipológica conventual, al ascético barroco monástico de la desmaterialidad y del espectáculo del autoflagelamiento corporal y sensorial, al repertorio de la abstracción *der stijl*, pero materializada con materiales y colores de origen indígena, como las tinturas de las plantas xerófitas del desierto, a los procedimientos compositivos de planta de bloque y espacialidad disuelta en frontalidades, etc. La ciudad *ausente* obliga —o induce, estimula— a una arquitectura desligada de todo compromiso funcional y estético urbano burgués.

La *Casa Pimentel*, como una arquitectura ejercida en una especie de vacío urbano o de márgenes (que en estos casos son refugios de una



marginalización social elitista, provocada o inducida por la pérdida burguesa del centro) propone, en el contexto de las obras de Baracco, la reconquista de geografías urbanamente inéditas, como las playas no urbanas de sus obras al norte de Lima y también de esta casa trujillana, no lejana de las ruinas antiurbanas de Chan Chan, la ciudad mochica de barro más célebre de las culturas peruanas costeñas. Casas por otra parte, pensadas como cosas, artefactos o enormes muebles habitables, grandes marcos o soportes de paisaje: estrategias todas devenidas de la necesidad de inventar sucedáneos al contexto socio-urbano inexistente, lábil, incompleto o perdido.

### *Producción cultural cosmopolita: de la abstracción a la tecnología*

En América —sobre todo, la América blanca sudamericana— la cultura es y ha sido una oscilación entre la *negación* de una realidad demasiado contaminada e impura y el *deseo* cosmopolita de ascender desde los márgenes hasta el Olimpo civilizado identificado con la modernidad europea. A menudo, la expresión de este deseo deviene en un proyecto alegórico.

La ejemplificación arquitectónica posible para este punto es muy variada y seguramente ocupa el espacio principal de la producción disciplinaria *alta* o calificada, precisamente por la exigencia (o auto-exigencia) de generar hechos arquitectónicos coherentes con un cosmopolitismo mundial, o sea, arquitecturas atópicas y ultracontemporáneas, a la vez. Sin embargo, en el marco de este estudio, que procura definir, si caben, términos de una posible

identidad regional latinoamericana, de acuerdo con las proposiciones generales ya expuestas, seleccionamos dos ejemplos, uno volcado a articular cosmopolitismo y lenguaje —el *conjunto residencial en La Rinconada*, Lima, del peruano Emilio Soyer— y otro que problematiza la cuestión posible de cosmopolitismo situado y tecnología apropiada —el edificio de oficinas llamado *Consortio de Seguros Vida* en el nuevo centro terciario de Las Condes, en la capital chilena, de Enrique Browne junto al francochileno Borja Huidobro.

La obra de Soyer, las *Casas de la Rinconada*, dentro de una serie de pequeños conjuntos urbanos, se propone investigar una especie de minimalismo expresivo, de alto refinamiento, pero a la vez ceñida a esa reinterpretación a que antes aludíamos, del modernismo más ortodoxo o puro, algo que seguramente se vincula a un modo semejante de posicionamiento contemporáneo que a nuestro juicio resulta sintomático de la escena española —por ejemplo en Navarro Baldeweg, en Llinás o en Ferrater— y que probablemente explique asimismo la arquitectura de Soyer, de dilatada estancia en España. Aquietados los pionerismos fundacionales de las vanguardias modernas, ciertos procedimientos proyectuales se decantan como estilo —y se alejan así, del frenesí consumista obsolecente del vanguardismo—: cuando esa estabilidad de estilo resulta nítida, emerge la disponibilidad de un lenguaje, no tanto social o socializado, pero sí como referencia para unas prácticas expresivas de una cierta perfección de oficio.

Con la posibilidad de tal ortodoxia, ligada a la modernidad dura sedimentada como estilo/

lenguaje, se hace disponible un lenguaje austero, capaz de resolver, con moderada referencialidad cosmopolita, los casos de micro-proyectos residenciales urbanos y, a la vez, constituir un lenguaje lejanamente capaz de vincularse tanto con la estilización clasicista neocolonial que nutrió la arquitectura residencial limeña de los 40 –por ejemplo, en las casas de Velarde– cuanto con referencias al ortogonalismo de rigurosa composición según los principios áureos que tiene cierta arquitectura palaciega prepizarriana como el caso del complejo de Puruchuco, un rectángulo de barro cocido y riguroso planteamiento casi mondrianesco, situado hoy dentro de Lima y datado a principios del xv. El lenguaje devenido de la estabilización de la modernidad, se convierte en medio o práctica escrituraria para enlazar el cosmopolitismo culto o alto de las elites latinoamericanas con alusiones veladas a la propia historia de otros momentos elitistas: en cierto modo es lo que distingue la prosa borgeana, receptiva de la modernidad estilística-técnica (Proust, Joyce, Kafka) y a la vez capaz de articularse con una re-escritura discreta de la micro-historia (los soldados de las guerras de independencia, los cuchilleros arrabaleros, los inmigrantes excéntricos, etc.).

El edificio de oficinas del Consorcio Vida de Browne-Huidobro representa, por una parte, el auge de los nuevos y sofisticados *downtowns* terciarios de algunas ciudades americanas, hoy devenidas en polos de la globalidad financiera y de servicios. Pero por fuera de su posible adscripción a tal saga de neocosmopolitismo (*high techs* más o menos *inteligentes* y sobre todo, simbólicos) este proyecto contiene algu-

nas diferencias, que quizá justifique una pertenencia a una ciudad y cultura específicas y se aparte, sin recursos de tipo folclórico, de tal homogeneidad omnipresente. Por ejemplo, el tratamiento bio-ambiental del proyecto, con su estanque de humectación del aire o sus frondas horizontales que forran la pared de metal y cristal de la fachada con una vegetación variable según las estaciones. O la búsqueda de una geometría adaptada a un emplazamiento urbano peculiar y el tratamiento de los interiores según facturas casi artesanales, de madera y piedra, que si tiene alguna referencialidad internacional, lo emparenta con diseños escandinavos y su peculiar vía de modernidad *situada* (en sus condiciones de clima, tecnología y usos).

La destilación cosmopolita de lenguajes neomodernos en Soyer o la prudente adaptación de tecnologías de punta en Browne, demuestran un flanco no necesariamente banalizado o de puro seguidismo de *manieras* internacionales contemporáneas y en ese estrecho espacio de maniobra queda contenida una nueva demostración de ese cosmopolitismo latinoamericano, de perfección formal y aun de cierta erudición de oficio.

### *Novedad y valor de la cultura de la triple negación (antimestiza, antihélica y antiurbana)*

Para aludir a una ejemplificación arquitectónica de este punto (y sin caer, necesariamente, en unos discursos exageradamente críticos o negativistas) quizá podamos hacer referencia a dos posturas, en sendos ejemplos: una que reconstruye un discurso para una práctica archi-

tectónica que contiene ideas críticas en el seno de una *performance* dominada por presupuestos típicos de la producción de la *obra de arte* —la *casa en la playa de Santa Teresita* en el litoral atlántico argentino, del arquitecto y artista Clorindo Testa— y otra que formula un contexto completo de experimentalidad susceptible de concretar (o poner en positivo) los términos generales de una americanidad basada en la elaboración de la triple negación enunciada más arriba —una de las piezas, la llamada *Hospedería de la Entrada*, del conjunto *Ciudad Abierta de la Cooperativa Amereida*, en las playas del Pacífico, cerca de la ciudad chilena de Viña del Mar.

Las *performances* artístico-arquitectónicas de Testa (y si se quiere, en cierto sentido de los otros poderosos *form-givers* americanos modernos: Barragán, Niemeyer) procuran requerir un plano de autonomía del discurso arquitectónico —por lo menos o fundamentalmente, el ligado a las soluciones del hábitat doméstico— parangonable con la autonomía de la producción de la obra de arte moderna, esa que Adorno llamará *inorgánica* por su suspensión de toda representación. Se operaría así una posibilidad de generar un tipo de productos de talante a-social, a-natural y a-urbano, mediante un cuidadoso recorte de las clásicas determinaciones del programa, el sitio y el contexto. Esta posibilidad empalma con las tentativas anti-urbanísticas del *organicismo* wrightiano y su remozamiento del modelo inglés del *man in your castle*, acorde a la ideología del *spirit frontier*, que pudo alimentar en el caso sudamericano desde escuelas o movimientos (el llamado de las *Casas Blancas* en Argentina)

hasta experiencias que retoman argumentos del modelo de las *garden cities* (desde los grandes proyectos paulistanos de los años 20, con la participación directa de R. Unwin y B. Parker, los arquitectos howardianos, hasta los *clusters* de viviendas de las Cooperativas de Uruguay, la comunidad Tierra, inspirada por C. Caveri en Argentina o las comunidades del chileno F. Castillo y aun la gestión local de E. San Martín o algunos proyectos como los de F. Vergara). En Testa, esta autonomía artística —más que programática triple crítica— devendrá en una vigorosa revisión estética, funcional y tecnológica del artefacto arquitectónico, repropuesto casi como un *manu-facto* o pieza de artesanía. Aquí y allá habrá numerosos cultores de esta posibilidad, como el argentino Puppo, el brasileño Zanine Caldas o la chilena Zegers.

137

El caso de la llamada *Ciudad Abierta*, proyectada colectivamente por la Cooperativa Amereida e inspirada en las ideas de Alberto Cruz, es más complejo y casi irreplicable en el contexto americano. Concebido como un experimento didáctico —sus fundadores, un grupo de profesores de la Universidad Católica de Valparaíso compraron un terreno frente al mar en 1970, para ensayar la materialización de algunas ideas arquitectónicas— el concepto básico fue remitirse a un supuesto grado cero de la creación proyectual arquitectónica, situable, según este grupo, en la instancia poética (eran grandes admiradoras del *art pour l'art* simbolista de Rimbaud y Baudelaire): a partir de este presupuesto, su trabajo, de tipo análogo al conceptualismo artístico, decidió negar la socialidad —sus edificios no tienen función o

usos socialmente reconocidos—, la naturaleza —los proyectos reniegan de pensarse en torno de sus condiciones naturales de instalación, aunque ellas, como las dunas o el mar, sean muy notorias— y la ciudad —ya que por fuera de su nombre, el conjunto es un *anticiudad*, sin calles, espacios públicos convencionales urbanos, vida urbana relacional, etc., y además se erige al margen de la ciudad y sin siquiera memoria de ella—. Por otra parte, la experiencia se reivindica como un ejercicio de reconstrucción cultural de una identidad poética americana, con diferentes rituales (no folclóricos ni vernaculares) para aludir a dicha condición: desde los *actos poéticos* fundacionales, en que se nomina e imagina la nueva construcción, hasta el *trabajo en ronda* que rememora la *minga* como versión americana de las cofradías medievales. De tal forma, emerge como el ejemplo más notable —aunque único— de asumir esa complejidad cosmopolita y culturalmente negadora de las condiciones que estructuraron la modernidad americana: cronografía o cartografía de un tiempo histórico largo escrita pues, con los materiales estrictos de la textualidad arquitectónica.

### *Culturas ucrónicas como reverso de las culturas utópicas*

El discurso proyectual que presuntamente elabora términos de lo que hemos llamado *culturas ucrónicas*, podemos ilustrarlo (seguramente, de manera imperfecta o hipotética) con dos ejemplos: el primero demostrativo de la posible autonomía silenciosa —un objeto casi mudo o hermetizante depositado en el paisaje: la *casa Orrego*, en el balneario chileno de Zapa-

llar, de Christián De Groot—; el segundo, referente a una concepción de una arquitectura antiutópica en el sentido de construcción casi geográfica o geológica de lugar: el *Balneario La Perla*, en la ciudad atlántica argentina de Mar del Plata, de Clorindo Testa.

La idea de la *casa veraniega Orrego* de De Groot —una larga calle frente a un acantilado sembrado de eucaliptus— remite a las nociones introvertidas de la arquitectura minimalista territorial de Ando (y también a su necesidad de exceso de gesto artificial, para potenciar un equilibrio frente a la relevancia del paisaje), negando toda externidad —o controlándola cuidadosamente— pero también apelando al recuerdo alegórico de lo urbano, con sus conceptos de calle-corredor o plazas-estancias. También el esquema de introversión —que cumple la función ucrónica de diluir el lugar en una temporalidad larga, inmune al ruido cotidiano y sólo relacionada con *tempos* naturales, como la luz diurna o los cambios del oleaje distante o el movimiento tenue de la masa oscura de los árboles— evoca esa arquitectura defuncionalizada o de sabor hermético, como los templos-observatorio de Jaipur o las casas de la campiña romana del grupo GRAU-Anselmi (que a su vez, remiten a las construcciones sin tiempo de las tumbas y túmulos etruscos), o en el caso, americano las casas espiraladas o acaracoladas de Browne o de Barraco. Le tentativa de una instalación neutral y mínima del gesto arquitectónico en la mudez territorial o la grandilocuencia del paisaje, también se advierte en otros trabajos de De Groot (en otras geografías) como la casa Fuenzalida, en La Dehesa, afueras de Santia-

go, en que la arquitectura parece reducirse a unos austeros enmarcamientos de la planicie en que se instala, recordando asimismo a algunos proyectos de Undurraga-Deves o las casas pampeanas estrictamente reguladas por un dispositivo geométrico del argentino Bedel, no casualmente, arquitecto y artista conceptual.

El *Complejo Balneario La Perla* de Testa elabora una serie de trabajos en que se desarrollan metáforas corporales y zoológicas (como los proyectos del Auditorio de Buenos Aires o la Biblioteca Nacional) en que se apela a una organicidad naturalista y, a la vez, supuestamente reductora de la distancia entre cultura y naturaleza. Se trata de una *naturaleza secundaria*, trabajada con propósitos de albergue, casi como en el hábitat troglodítico. La operación metaforizante también recurre a otro grupo de referencias habituales de este arquitecto, como la citación del mundo geológico (que desarrolló asimismo en otro de sus proyectos importantes como el Centro Cultural de Neuquén en Argentina): en el caso marplatense la cita geologista alude al mundo de las formas de los acantilados de caliza, y a la vez esa geología agregada o artificial no desmiente su función de enmarcamiento de la naturaleza originaria, es este caso, el mar. Un tercer elemento proyectual incluiría la elaboración de referencias de tipo geográfico, casi pensando la ciudad como una sobreposición de estratos o capas que van densificando su estructuración: sus proyectos para el Centro Cultural de la Recoleta, en Buenos Aires, asumen esta voluntad, por así decirlo, de *construir geografías*, utilizando los materiales de las diferentes épocas históricas aunque lejos de una postura

arqueologista o conservacionista. La triple referencialidad esgrimida en este y otros trabajos —la zoomorfidad, la alusión geologista o la voluntad de construir territorio o geografías— se anudan en ese marco de dilación del tiempo, en una intención no de invadir utópica y culturalmente lugares vacíos, sino inversamente, de aportar ucrónica y naturalmente comentarios proyectuales —casi, *instalaciones*— acerca de las características de lo previo natural.

### *Utopía/ucronía: laboratorio y cosmopólis*

Quizá un eje sustancial del enfoque de este ensayo sea el proponer que una de las formas fértiles de entender la relación cultural entre Europa y América sea aquel que opone —y a la vez articula— las nociones de *utopía europea* y *ucronía americana*. La utopía europea puede definirse como el aparato ideológico de cobertura del proyecto socio-económico de expansión; es decir, la forma de legitimar históricamente la necesidad de incorporar nueva naturaleza y territorios a las necesidades de dicha expansión: se piensa que puede ser posible una actitud de *construir* (escribir, cartografiar) una cultura tal vez no estrictamente *propia* sino *diferente*, apoyada en la fagocitación del fárrago de la occidentalidad pero tamizada o connotada por esas dimensiones diferenciales de la sociedad mestiza y el territorio ominoso, hylético o sublime: de allí, la posibilidad de la ucronía, no como traer meramente una cultura/sociedad que no tiene espacio o lugar adonde ello sobra, sino al contrario, la tentativa de *inventar* una cultura/ sociedad —como

139

historia o temporalidad no consumada— *a partir de tal omnipresencia tópica*: la ucronía quedaría así definida por el *exceso* de espacio/naturaleza y la necesidad de construir/escribir cultura sobre dicho exceso. La utopía, en cambio, es lo inverso: el exceso de construcción/escritura —o de cultura histórica, producidas en largas duraciones por las sociedades— busca espacio o *topos* donde radicarse, expandirse o mundializarse (de cultura a civilización) e incluso perfeccionarse como forma socio-cultural allí, en el *u-topos*, donde el espacio puede modelarse y hacerse cultura, al precio de dominar y encauzar su naturalidad bárbara.

140

Ciertamente la contraposición en términos de arquitectura, de un pensamiento utópico que transporta una cosmovisión proyectual completa en la proposición de una ciudad nueva donde supuestamente no hay ciudad (en el sentido europeo y burgués) puede ejemplificarse con los varios proyectos corbusieranos sudamericanos, como el concepto de *Ville Verte* que Le Corbusier desarrolló para su Plan Urbano de Buenos Aires de 1940, que más que plan es un macro-proyecto, coincidiendo o poniendo en práctica la propuesta normativa utópica de un mundo formal completo. En el anverso de esta postura —pero reteniendo los códigos estilísticos— el dilatado proyecto de 30 años de diversas proposiciones del argentino Amancio Williams bajo el rótulo de Casas en el Espacio, quizá pueda expresar el componente ucrónico, de marcar tiempos modernos en la abstracción territorial del desierto argentino, la Pampa.

El *Plan para Buenos Aires de 1940* contiene una de las contribuciones más significativas

del Le Corbusier americano, sobre todo en materia urbanística, cerrando un ciclo de reflexión que había comenzado en su viaje de 1929 y que decantaba el tipo de ideas urbanísticas de los primeros años 20 para París, así como anticipaba las ulteriores prescripciones del CIAM. La idea básica de la utopía corbusierana se ligaba por una parte a sus criterios de hombre estándar, asociado al concepto de la *machine d'habiter* y por otra, a la tendencia a concebir los escenarios americanos como configuraciones paisajísticas muy inmaduras o informales desde el punto de vista cultural. Un ejemplo de estas visiones *gestálticas* simplificadoras lo aportan sus viñetas urbanas del viaje de 29, por ejemplo, la imagen de San Pablo como un cruce de caminos cuya ondulación permitía acoger largas cintas de autopistas-puente habitables o la idea de una ciudad-península en torno del Cerro de Montevideo. Así, cuando recibe el encargo de Buenos Aires —promovido por sus recientes ex discípulos, Ferrari Hardoy y Kurchan—, concibe la ciudad existente si no como un vacío absoluto, como una especie de territorio *natural*, en el cual la baja densidad de sus monótonas cuadrículas equivalía al *humus* de los campos productivos. Es esa indiferencia acerca de lo dado —la ciudad ya tenía cerca de 2 millones de habitantes— lo que le permite desplegar su utopía de la *ville verte*, como una recuperación del terreno natural a través de las plantas libres de las torres cruciformes y los inmuebles cinta, una noción en que la ciudad se organizaba maquínicamente en torno de varios centros especializados (de negocios, de espectáculos, de gobierno, de deportes, etc.) y algunos enclaves dormitorio conectados a esa centralidad desestructurada a

partir de una red arterial de autopistas elevadas. Se aúnan así, en las nociones corbusianas, varios planos de discursividad utópica: la concepción del territorio existente como un vacío natural absolutamente modelable, la idea de una potencialidad artefactual completamente regeneradora de la vida urbana según una identificación mecanicista entre función y forma que es susceptible de pensar el ambiente americano —la articulación existente de sociedad y naturaleza— como una *tábula rasa* o ámbito experimental de laboratorio y el concepto de una organización científica de la sociedad y la ciudad a partir de la identificación de parámetros estandarizados de funcionalidades y morfologías.

Las *Casas en el Espacio* —un proyecto originado en 1942 para un barrio porteño y luego utilizado por su autor, Amancio Williams, como mecanismo generador de ciudad a lo largo de diferentes aplicaciones del esquema por más de tres décadas— comparte muchas de las ideas estéticas del racionalismo corbusierano; de hecho Williams fue uno de los pocos arquitectos reconocidos y valorados por Le Corbusier. Sin embargo, se trata de un equivalente arquitectónico de los ejercicios culturales de Borges o Xul Solar: prolijas degluciones cultas e enciclopedistas del refinamiento formal de la modernidad europea, utilizadas en plan de urdir abstracciones sobre un territorio concebido como neutro. Williams en particular, imaginó sus proyectos como vastas operaciones de culturalización escrituraria de algunos notables vacíos como las llanuras pampeanas o la vastedad del estuario del Río de la Plata<sup>9</sup>. De tal forma los proyectos son indeterminados —casi

cancerígenos, en su infinita posibilidad de desplegarse sobre tales territorios neutros—, pensados como una caligrafía infinita de pocos motivos modernos selectos y concebidos sin armazones convencionales como la idea de centro en las ciudades. Así como en Borges no hay motivo dominante —no escribió novelas, hay como un *virtuosismo impotente, una infinitud de comentarios a la espera de su sistematización* (como alude Dal Co, refiriéndose al ejemplo borgeano en su análisis de la arquitectura de Scarpa<sup>10</sup>)—, en Williams no hay estructura urbana sino uso de los signos de un tiempo (el material figurativo de la modernidad) para intentar marcar el exceso de espacio o la infinitud territorial con las referencias de un tiempo concreto: así, empalma su ciclo urbanístico centrado en la multiplicación infinita y amorfa de un tipo edilicio concreto (*Las Casas en el Espacio*) con la propuesta megalomaniaca del proyecto llamado *La Ciudad que necesita la Humanidad*, que será una monstruosa cinta de carreteras habitadas que discurre infinitamente sobre el territorio natural y urbano existente, entonces convertido en huellas de un pasado de-forme y lento (o sea: natural).

141

### *La cultura de las ucronías como cartografías del tiempo: el fenómeno del tiempo detenido o el eterno comienzo*

Los dos últimos ejemplos propuestos para ilustrar la cultura de las ucronías —como métodos de estipular una *hipertextualidad* o unas *cartografías del tiempo* que así ejercerían un control proyectual del territorio entendible como omnipresente vacío— son dos interven-

ciones proyectuales urbanas: los *Jardines de El Pedregal* –la infructuosa o frustrada operación inmobiliaria de Luis Barragán, que recupera la reiterada tentativa americana de instalarse, con extremada economía, en el paisaje natural– y el *Museo Xul Solar* –una nueva/ vieja tentativa del argentino Pablo Beitía para reducir (y al mismo tiempo, potenciar) la arquitectura a la función de reescribir o comentar otros textos.

142

*El Pedregal* –un relicto geológico en la ciudad capital mexicana, un mundo de naturaleza *larga* o mineral– fue asumido por Barragán como una oportunidad de concebir el proyecto como instalación, talladura, comentario, acogimiento. No hay tanta distancia cultural en esta operación, del modo de trabajo del proyectista de Uxmal o de Macchu Picchu; no es tan diferente el proceso de la reflexión de hominización que se le procuró aportar a las piedras de Sacsahuamán. También, tal idea de *jardín original*<sup>11</sup>, le permitió a Barragán volver a enunciar la arquetipicidad básica del primer mundo humanizado presente en la figura bíblica del jardín edénico, un tema que discurre por debajo de toda la producción barraganiana, pero también, por ejemplo, en la obra mexicana de Malcom Lowry, sobre todo *Bajo el Volcán*<sup>12</sup>.

*El Museo Xul Solar* –un final actual de esta pasión escrituraria que podría explicar un cierto eje del trabajo cultural ucrónico americano– es uno de los casos de la arquitectura entendida, a la manera derridiana, como un texto sobre otro texto. Se trata de la transformación de la casa en que residía el artista argentino Alejandro Schultz Solari –cuyo pseudónimo era Xul Solar– en un museo acogedor y conmemorati-

vo de su variada obra plástica: el proceso proyectual escogido no será, empero, el de una restauración (ya que la casa originaria no era de gran calidad o relevancia) sino el de una imbricación del material museográfico en una construcción nueva, regida por imperativos proyectuales contemporáneos pero que se autoimpone la obligación de parafrasear o reescribir, en la textualidad arquitectónica, algunas de las características de la producción artística de Xul Solar<sup>13</sup>), quien a su vez trabajaba sobre los textos de Borges (y otros *cosmopolitas*, como Gironde, Jarry, Artaud). Pero también se conjuga la arquitectura textualizada del Terragni del Danteum o de los proyectos de Leonidov, y aun el detallismo interminable (o borgeano) de Scarpa o la deconstrucción eisenmanniana. Es decir, la arquitectura entendida como trabajo de escritura: depósito destilado de referencias enciclopédicas interminables y venero de alegorías, en este caso, potenciadas por el *modus operandi* del artista homenajeado y reinstalado en un museo *final* que es una rescritura interpretativa y contenedora de la casa *original*. El valor pre/posmoderno –o sea, ucrónico– del proyecto es la disolución de la subjetividad del proyectista en la urdimbre de textualidades o comentarios que, bajo la tentativa de re-presentar la subjetividad del artista cuya productividad se alberga, incluye la perspectiva de una obra abierta a diversas percepciones/comentarios/fruicciones.

El ciclo puede parecer infinito y se trata que la textualidad converja a escribir este mundo neutro o abstracto de lo natural, haciéndolo más humano y denso, más histórico y habitable: en definitiva, un trabajo americano pendiente.



<sup>1</sup> Este ensayo aborda temas cuyo desarrollo pleno y las referencias bibliográficas correspondientes figuran en R. Fernández, *El Laboratorio Americano*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

<sup>2</sup> F. Braudel, *Civilización Material, Economía y Capitalismo: siglos XV-XVIII*, Tomo 1: *Las Estructuras de lo Cotidiano*, Tomo 2: *Los Juegos del Intercambio*, Tomo 3: *El Tiempo del Mundo*, Editorial Alianza, Madrid, 1984. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Editorial del Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

<sup>3</sup> T. Halperín Donghi, *Una Nación para el Desierto Argentino*, Editorial CEAL, Buenos Aires, 1982.

<sup>4</sup> O. Paz, *Tiempo Nublado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

<sup>5</sup> Un interesante planteo sobre las relaciones entre premodernidad, modernidad y posmodernidad figura en el libro de B. Latour, *Nunca hemos sido modernos*, Editorial Debate, Madrid, 1993.

<sup>6</sup> Dos interesantes resúmenes europeos recientes de arquitectura americana —conteniendo algunos de los ejemplos a que nos referiremos— son el número de *A&V* 48, monográfico dedicado a América Latina, Madrid, 1994, y la revista italiana *Zodiaco* 8, Milán, 1992. En la primera se insertan ejemplos de arquitectura latinoamericana reciente comentados por críticos locales, y en la segunda, además de una selección de obras escogidas por críticos americanos, hay varios ensayos temáticos (Sartor, Posani-Sato, Liernur, Fernández, Baroni).

<sup>7</sup> Este tema queda propuesto en la entrevista que J. C. Olivares le efectúa al arquitecto de Chiloé, Jorge Lobos, en la *Revista de Arquitectura* número 9, Santiago de Chile, 1997.

<sup>8</sup> L. Noelle Mereles, *Escenografía barroca*, ensayo incluido en *A&V* 48, ver nota 11.

<sup>9</sup> R. Fernández, *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*, Ficha 88, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1998; C. Vekstein, *Senderos Luminosos*, artículo en *Revista 3*, número 6, B. Aires, 1995.

<sup>10</sup> F. Dal Co, *El Oficio del Arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, artículo en *Revista de Occidente* 42, noviembre 1984, Madrid.

<sup>11</sup> A. Alfaro, *Voces de Tinta Dormida: Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, ensayo en revista *Artes de México* 23, México, 1994.

<sup>12</sup> M. Lowry, *Bajo el Volcán*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1984. Ésta es la novela de la búsqueda del jardín perdido en México, que termina con el párrafo siguiente: *Le gusta este jardín? Evite que sus hijos lo destruyan.*

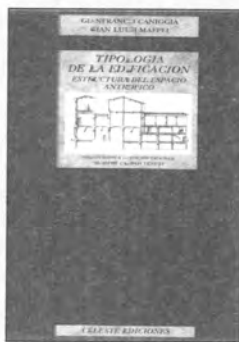
<sup>13</sup> Xul Solar, como artista fue más bien un calígrafo, un comentarador/compositor, un *régisseur* de formas que investigaba como elementos matéricos de un posible lenguaje universal. Así se autodescribía: *Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de graffías plástiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo deviene (werde) positivo con un adverbio: aún y un casi, creciente.* Citado en P. Beitía, *Xul Solar. El Artista Fundador*, ensayo en *Revista 3*, número 6, Buenos Aires, 1995.



**La Arquitectura de Miguel Angel**  
*James S. Ackerman*

En este libro se estudian los principales diseños y obras de Miguel Ángel en el contexto de las formas renacentistas. Se incluye un cuidado catálogo de obras, preparado para esta edición, con numerosas ilustraciones, que junto a un texto erudito e informativo lo convierten en una esencial presentación de la arquitectura de Miguel Ángel, dirigida a todos los estudiantes, arquitectos e interesados por el Arte.

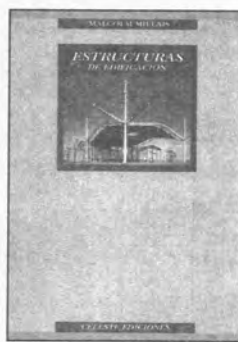
*Rústica, 13 x 20 cm, 400 pág. Ilustrado en B/N*  
ISBN: 84-8211-094-2  
PVP: 2.950 Ptas.



**Tipología de la Edificación**  
*G. Caniggia*

Durante más de tres décadas, este libro ha sido el texto básico de composición arquitectónica y urbanismo en las escuelas de arquitectura de Italia. Se presenta como un método de aproximación gradual al espacio habitado por el hombre: tipología no sólo del edificio, sino también del territorio en el que se asienta.

*Rústica con sobrecubierta, 19,5 x 26 cm. 172 pág. Ilustrado en B/N.*  
ISBN: 84-8211-000-4  
PVP: 3.450 Ptas.



**Estructuras de Edificación**  
*Malcom Millais*

En este libro se explica cómo se comportan las estructuras, conceptos clave como recorridos de cargas, distribución de tensiones y momentos flectores a base de utilizar numerosos diagramas, y sin la ayuda de las matemáticas. No es necesario ningún conocimiento técnico para utilizar este libro. Especialmente adecuado para estudiantes que necesiten comprender el comportamiento de las estructuras así como para los profesionales de la construcción.

*Rústica con sobrecubierta, 19,5 x 26 cm. 336 pág. Ilustrado en B/N.*  
ISBN: 84-8211-105-1  
PVP: 4.900 Ptas.



**Estructuras o por qué las cosas no se caen**  
*J.E. Gordon*

Arquitectos e ingenieros profesionales y estudiantes entenderán por qué los griegos quitaban las ruedas a sus carros por las noches, por qué tenemos lumbago, además de la resistencia de los puentes, los botes y los aeroplanos. El autor explica todo esto, demostrando cómo la necesidad de ser fuerte y de soportar distintas cargas ha influido en el desarrollo de todos los tipos de seres vivos y artefactos, incluyendo al hombre.

*Rústica, 13 x 20 cm. 472 pág. Ilustrado en B/N*  
ISBN: 84-8211-190-6  
PVP: 2.950 Ptas.

# ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

---



## ARCHITECTURE AND MASS-MEDIA

---

### ARCHITECTURE IN THE FACE OF 'DOXA'

**Antonio Miranda**

The imminent arrival of the new century serves as a pretext for the author to attempt to bring attention to some ideological or «obscurist» beliefs that have impeded us throughout the 20<sup>th</sup> century, from seeing the latest intellectual and moral reasons of architecture. Through this attempt, a contrasting ray of hope emerges.

### *THEATRUM MUNDI*

**Eduardo Subirats**

The «mediatic» construction of the world has adopted characteristics of theatrical shows running the gamut from sacramental acts to modern-day screens. Confronted with it, the citizen/spectator loses his autonomy and capability of action. The deprivation of significance by the media transforms the medium into a purely aesthetic and unrealised phenomenon; a phantom universe, illusory and dissuasive.

145

### THE CONSTRUCTION OF SEMBLANCE

**Roberto Fernández**

The construction of space as semblance and the shifting of vitruvian architecture towards a new knowing/doing belongs to, according to the author, the space of the narrative arts and above all, cinema.

### ARCHITECTURE IN THE ERA OF MEDIA

**Polyxeni Mantzou**

The reinterpretation of the qualities of the «mediatic» image in architectural space is comparable to its commercial «mediatization». Meanwhile, the audiovisual qualities of mass media incorporated in architectural space truly transforms its nature.

### BERLIN-POTSDAMER PLATZ

**Urban Strategies in the Neo-liberal Metropolis**

**Carlos García Vázquez**

A paradigm that illustrates the current «mediatic» techniques of space production. Techniques highlighted include: the technique of simulation of the traditional city and public space as a tactic to promote disuasion and consumerism.

## **THE KINGDOM OF OPTICAL DENUNCIATION**

**Paul Virillo**

«Nowadays, control of the environment extensively supplants social control by the State of Law. To achieve this, the establishment of a new type of transparency is necessary: the transparency of appearances transmitted instantly by distance. The trade of what is visible is precisely the latest “publicity”.»

## **MANIFESTO OF ANTI-ARCHITECTURE**

**Alfonso Muñoz Cosme**

In the face of the unstoppable evolution of tecno-mediatization, one is left only to speculate on the end of an era, that of material, which will light up the inhabitable space in the future liberated from material.

## **OPEN FORUM**

### **THE MYTH OF THEUTH AND THAMUS**

**Plato**

146 A premonition and warning by Plato about certain «arts» that will lead people to ignorance and the loss of direct experience because, «they will produce oblivion in the souls of those who learn them, and by not caring for memory they will arrive at knowledge from the exterior, through foreign characters and not from within, by themselves, for themselves».

### **THE WORK OF ART IN THE EPOCH OF ITS TECHNICAL REPRODUCTION**

**Walter Benjamin**

A primordial essay of the analysis of the mechanical manipulation of the plastic image, which in the industrial era will bring about the breakdown of perception and the relation between the masses and the work of art or architecture, whose expositive value dominates over its cultural value.

### **ARCHITECTURE, KNOWLEDGE AND POWER**

**Interview with Michel Foucault**

Through a series of reflections about the techniques of the production of space that evokes a sense of power and societal manipulation, the French thinker vindicates architecture as «techne» in the Greek sense of the word: practical rationality governed by a conscious aim, and not in a sense limited by technology and associated with rule.

## REVIEW OF PUBLICATIONS

### **WRIGHTIAN SONGS**

**Antonio Fernández Alba**

*Frak Lloyd Wright, autobiography (1867-1944)*, Library of Architecture. El Croquis Editorial, translation and notes on Avendano. Madrid, 1998.

### **WELCOME MISTER KRENS**

**Juan de la Haba**

Joseba Zulaica, *Chronacle of a seduction. The Guggenheim Musseum-Bilbao*, Nerea, Madrid, 1997, 305 pp.

### **THE ELECTRONIC MIRROR**

**José Luis Sanz Botey**

Hans Ibelings, *Supermodernism. Architecture in the era of globalization*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

## REPORT OF EVENTS

### **THE UNIVERSITY AND THE HISTORICAL CENTRE OF ALCALA DE HENARES WORLD HERITAGE**

The UNESCO Heritage Commission in the Plenary Session in Kioto, December 2, 1998, agreed to recognize the University and the Historical Centre of Alcala de Henares as part of the World Heritage.

147

### **TOPAINT SHAPES (...)**

**Antonio Saura**

The painter Antonio Saura in his premature statements on the painting that Astragalo reproduces in the memory of one of the most significant personalities of the Spanish contemporary painting.

## POSTFOLIO

### **CARTOGRAPHY OF TIME**

**Notes on American society, territory, cities and architecture**

**R. F.**

The architectural and urban acts in Latin America are presented by the author as production showing nature, history, and experience intervening a very different way than in Europe. Through these elements a search for identity manifests itself.

## Publicaciones y libros recibidos

- Sanz Fernández, Jesús; Aycart, Carmen; Peralta, Víctor; Polo, Francisco; Rodríguez, Ángel; Santamaría, Antonio. *Historia de los Ferrocarriles de Iberoamérica (1837-1995)*. Ed. Unión Fenosa, Fundación de Ferrocarriles Españoles, Ministerio de Fomento, CEDEX, CEHOPU, Madrid, 1998.
- Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Ed. CEHOPU, CEDEX, Ministerio de Fomento, Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1998.
- Memoria de Investigación 96/97*. Universidad de Alcalá.
- Catálogo del Patrimonio Arquitectónico Regional*. Avance-Resumen. Comunidad de Madrid, 1997.
- Proyecto piloto urbano de Valladolid*. Ed. Instituto Español de Arquitectura, 1998.
- 148 *Anual América*. Sala América-América Aretoa, Vitoria, 1997.
- Iberoamérica ante HABITET II*. Actas de las Jornadas Celebradas en la Casa de América, Ed. CYTED, Ministerio de Fomento, Madrid, 1996.
- El Vignolas de los propietarios o los cinco ordenes de arquitectura*. Según J. Barrozio de Vignolas, por Moisy Padre; seguido de la carpintería el maderaje y la cerrajería por Thiollet hijo. París, Théodore Lefèbre, Librero-Editor, Ed. COAAT, Librería Yedra, Caja Murcia, Murcia, 1996.
- Cuenca, Ciudad Global*, Fundesco, UIMP, 1995.
- Rio Cidade. O urbanismo de volta às ruas*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996.
- Saldarriaga Roa, Alberto. *Monumentos nacionales de Colombia. La huella, la memoria, la historia*. El ancora Editores.
- García Gutiérrez, Antonio. *Cuadernos Técnicos. Principios del Lenguaje epistemográfico: La representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz*. Ed. Junta de Andalucía, Comares, Ed., 1998.
- Cuadernos Técnicos. Técnicas de diagnóstico aplicadas a la conservación de los materiales de construcción en los edificios históricos*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía. Sevilla, 1996.
- Transporte por carretera de alimentos y mercancías perecederas*. Comunidad de Madrid. Madrid, 1998.
- Premios Madrid de Urbanismo*. Comunidad de Madrid, 1998.
- Milicua, Pablo. *Mutantes del Paraíso*. Sala América-América Aretoa. Diputación Foral de Álava, 1998.
- Escape*. Sala América-América Aretoa. Diputación Foral de Álava, 1998.
- Cursos sobre el Patrimonio Histórico I*. Universidad de Cantabria. Ayuntamiento de Reinosa, Reinosa, 1996. Ed. José Manuel Iglesias Gil.
- Abad, M.<sup>a</sup> J.; Benavente, E.; de la Vega, L.; Garrido, C.; Lanceta, T.; Mendoza, G.; Muñoz, L.; Quejido, M.; Sedano, P.; Toajas, M.<sup>a</sup> Á. *Arte: Materiales y conservación*. Fundación Argentaria, Visor Dis., 1998.
- Gómez, M.<sup>a</sup> Luisa. *La Restauración*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Adaptación de estructuras arquitectónicas obsoletas. El concepto de Restauración en la dialéctica del proceso de diseño*. Facultad de Arquitectura de Montevideo-Uruguay, 1997.

**Publicaciones periódicas**

*Arquitectura*

*Ciudad y Territorio*

*Trazas*

*Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio*, 22, 23,  
24

*ICOMOS Ciudades Históricas*

*Do.co.mo.mo.*, 14, 16, 18, 19

*Logia*

*Quaderns Científics i tècnics*, 10

*Arquitecturas del Sur*, 26

*Ámbar*, 7

*The old world builds the new*

*Bia* 196, 197, 198

*Alzada*

*Universidad Michoacana*

*HUACA*

*CON/TEXTOS*

*Entasis*

*Cercha*

*Praxis*

*Documentos de Arquitectura*

*2010 Mediterranean Free trade ZONE*, 7, 8, 9,  
10

*CITRA*- 1997

*JANUS*, 12

*Ensayos*, 3, 4

*D'humanitats*, 4, 5

*Studia y Materialy*, VII

*Isegoria*

*Anthropos*, 152, 173/174

HA PUBLICADO LOS TEMAS

## N.º 1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. JUNIO 1994

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

## N.º 2. TERRITORIOS Y SIGNOS DE LA METRÓPOLI. 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 GÉNERO. NOVIEMBRE 1996

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



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

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

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

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

## N.º 8. LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA. MARZO 1998

La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad. **Francisco León**. Los malos días pasarán. **Eduardo Subirats**. La herencia moderna. **Roberto Goycoolea**. Los nuevos paisajes. La gestión sensible y creativa del caos. **Germán Adell**. La destrucción del concepto de ciudad. Pragmatismo y el discurso del futuro. **Angelique Trachana**. Irrespirable. **Mario Benedetti**. Utopía del fin de la utopía. **Adolfo Sánchez Vázquez**. Mariposa en cenizas desatada. El Espacio de Museo en la ciudad. **Antonio Fernández-Alba**. La sublimación de la arquitectura. Comentarios a la IV Bienal de Arquitectura Española. **R. G.** Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis. **Éric Michaud**

151

## N.º 9. METÁPOLIS. LA CIUDAD VIRTUAL. JULIO 1998

El habitante ético entre la deconstrucción y el pensamiento único. **Valentín Fernández Polanco**. Metápolis. La ciudad deconstruida. **Francisco León**. De la habitabilidad. Relaciones entre ética y literatura en la Ciudad Espejo. **Carlos Muñoz Gutiérrez**. Las aporías de nuestra imagen de la realidad. **Juan M. Fernaud**. Berlín 1989: el ocaso posmoderno. **Alicia Olabuenaga**. La Deconstrucción en la estética neobarroca. **Roberto Fernández**. El discurso mural. **Fernando R. de la Flor**. Hijos de Warhol o la Normalización del escándalo. **R. F.** Tríptico velado. **Alvar Aalto**, 1898-1976. **Antonio Fernández Alba**. **Alvar Aalto**. El calido viento del Norte. **José Laborda Yneva**. Cascadas, manantiales y goteos. **Antonio Miranda**

## N.º 10. EL EFECTO DE LA GLOBALIZACIÓN. JULIO 1999

Escenarios posurbanos. **Roberto Fernández**. Globalización y nacionalismos. **Joaquín Bosque Maurel**. La ciudad del pensamiento único. **Paloma Olmedo**. La república despojada. **Régis Debray**. Ciudad y democracia en la sociedad telemática. **Roberto Goycoolea**. Aporías de la posmodernidad. **Angelique Trachana**. Siracusa. **César Antonio Molina**. Materia y memoria. Recordando a Carlos Fernández Casado. **Antonio Fernández-Alba**. La maldición de las torres. **Vicente Verdú**. Presencia de una ausencia. La dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica de la edad moderna. **Fernando R. de la Flor**. Las constantes de la tradición en el pensamiento estético posvanguardista. **Francisco León**. El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras. **Javier Rivera Blanco**.

# ISEGORÍA

ISEGORÍA (Madrid), n.º 19, diciembre 1998, ISSN: 1130-2097

19

*La filosofía iberoamericana en el cambio de siglo  
(A propósito del I Congreso Iberoamericano de Filosofía)*

*En torno al pensamiento iberoamericano (Tres textos)*

Cuarto a espadas: ¿filosofía «americana»? *por José Gaos.*  
Bartolomé o de la dominación. *por Augusto Salazar Bondy.*  
Cultura y lenguaje. *por Fernando Salmerón.*

*Artículos:*

Descubrámonos los unos a los otros. *por José Saramago.*  
¿Es posible una comunidad filosófica iberoamericana? *por Luis Villoro.*  
Universalismo y Latinoamericanismo. *por Francisco Miró Quesada.*  
Filosofía Latinoamericana significa uso ético de la razón práctica. *por Guillermo Hoyos.*

*VI Conferencias Aranguren:*

Tres paradigmas del pensamiento español contemporáneo: trágico (Unamuno), reflexivo (Ortega) y especulativo (Zubiri). *por Pedro Cerezo.*

*Colaboraciones de:*

Hugo Aznar, Joaquín Calomarde, Antonio Casado da Rocha, Miguel García Baró, José Gómez Caffarena, José M. González, Cristina Hermida, Salvador López Arnal, Salvador Mas, Reyes Mate, Lorenzo Peña, Carlos Pereda, Juan Antonio Rivera, Fernando Rodríguez Genovés, Teresa Rodríguez de Lecea, Julián Sauquillo, Juan José Tamayo, Carlos Thiebaut y Ambrosio Velasco.



## HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 11 DE ASTRAGALO

---

**Antonio Miranda**, arquitecto, profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid y crítico de arquitectura.

**Eduardo Subirats**, escritor, enseña actualmente en la New York University (EE. UU).

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

**Polyxeni Mantzou**, arquitecta, investiga sobre «arquitectura y medios audiovisuales».

**Carlos García Vázquez**, arquitecto y profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

**Paul Virillo**, filósofo y urbanista.

**Alfonso Muñoz Cosme**, arquitecto, profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid y escritor.

**Walter Benjamin**, filósofo y escritor.

**Michel Foucault**, filósofo y escritor.

**Antonio Fernández-Alba**, profesor-arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el Estudio de Arquitectura Antonio Fernández Alba y Asociados.

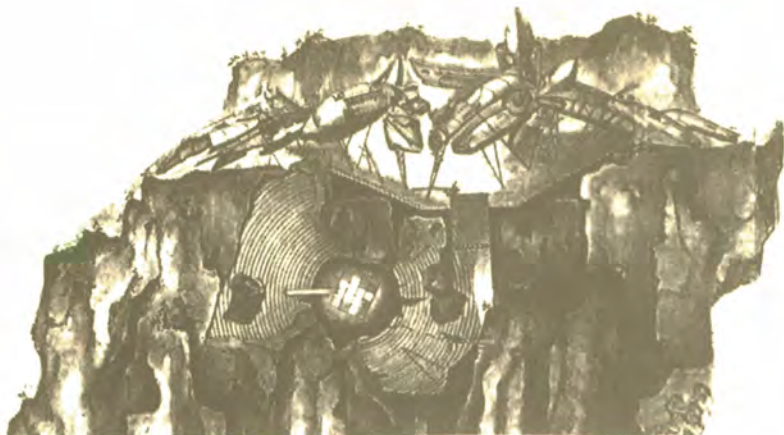
**Juan de la Haba**, antropólogo, Equip de Recerca en Antropología dels Processos Identitaris. ERAPI. Departament d'Antropología Social, Universitat de Barcelona.

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

**Antonio Saura**, pintor.

**Konstantinos Kavafis**, poeta.

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/FERNANDO R. DE LA FLOR/  
ROBERTO GOYCOOLEA/FRANCISCO LEÓN/EDUARDO SUBIRATS

### ARQUITECTURA Y MASS-MEDIA

**Antonio Miranda**

La arquitectura frente a la *doxa*

**Eduardo Subirats**

Theatrum Mundi ©

**Roberto Fernández**

La construcción del simulacro.

Del espacio de la medida al espacio del relato

**Polyxeni Mantzou**

La arquitectura en la era de los *media*

**Carlos García Vázquez**

Berlín-Potsdamer Platz.

Estrategias urbanas en la metrópoli neoliberal

**Paul Virilio**

El reino de la delación óptica ©

**Alfonso Muñoz Cosme**

Manifiesto de la Anti-arquitectura

**FORO ABIERTO**

**Platón**

El mito de Theuth y Thamus

**Walter Benjamin**

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

**Entrevista con Michel Foucault**

Arquitectura, saber y poder

**RESEÑAS DE LO PUBLICADO**

**Antonio Fernández-Alba**

Cantos wrightianos

**Juan de la Haba**

Bienvenido, Mister Krens

**José Luis Sanz Botey**

El espejo electrónico

**RELATOS DE LO YA VISTO**

La Universidad y el recinto de Alcalá de Henares, Patrimonio de la Humanidad

**Antonio Saura**

Pintar formas...

**Konstantinos Kavafis**

La ciudad

**POSTFOLIO**

**R. E.**

Cartografías del tiempo

Notas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



CELESTE  
EDICIONES

DISTRIBUYE CELESTE



1.100 Ptas.