

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

EL FINAL DE UNA ILUSIÓN.
CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA
ANTE EL PRÓXIMO MILENIO



DICIEMBRE 1999



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

N.º 13. Diciembre 1999

EL FINAL DE UNA ILUSIÓN

CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO

Consejo de dirección:

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

Consejo de administración:

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

Traducción:

Gaia Romei.

Coordinación editorial:

Angeliqe Trachana.

Director:

Antonio Fernández-Alba.

Diseño:

ASTRAGALO.

Portada e ilustraciones:

Kasimir Malewitsch, ornamentos suprematistas.

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.ºA - 28015 Madrid - Tel. y fax: 91 543 32 35

Canje universitario:

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá.

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

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

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

Publicidad:

Labayru & Anciones.

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

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

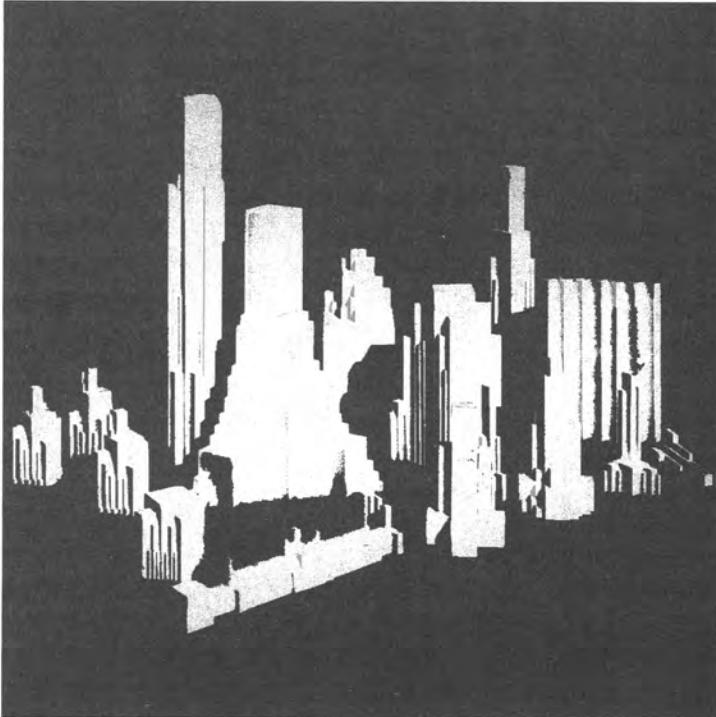
Impreso en España - Printed in Spain.

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

EL FINAL DE UNA ILUSIÓN CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO



Antonio Fernández-Alba

Relato metropolitano

Pág. 9

Eduardo Subirats

La ciudad del fin del mundo ©

Pág. 15

Francisco León

La realidad como ilusión. Comunicación y ciudad virtual

Pág. 27

Dominique Wolton

«La sociedad Internet». Una falsa promesa ©

Pág. 35

Antonio Miranda

El paisaje y el príncipe

Pág. 39

Roberto Fernández

Proyectando el siglo XXI

Pág. 49

José Laborda Yneva

Guggenheim. Imagen y valor

Pág. 61

Javier Manterola Armisén

La estructura resistente en la arquitectura actual

Pág. 69

Angelique Trachana

Mitos y fábulas del siglo

Pág. 95

FORO ABIERTO

Mas allá del lenguaje

Fragmento de *La muerte de Virgilio* de Herman Broch

Pág. 118

Guillermo Carnero

Campo de mayo

Pág. 120

RESEÑAS

Colección de Estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya

Pág. 121

R. F.

El futuro imperfecto. China urbana y el fracaso de su occidentalización

Pág. 123

Roberto Goycoolea

Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura

Pág. 129

RELATOS

A. F. A.

Bauhaus. Geometrías del recuerdo

Pág. 134

Alfonso Muñoz Cosme

Arquitecturas para el próximo milenio. A propósito de la V Bienal de la Arquitectura Española

Pág. 137

A. F. A.

Eduardo Torroja. Un siglo

Pág. 141

POSTFOLIO

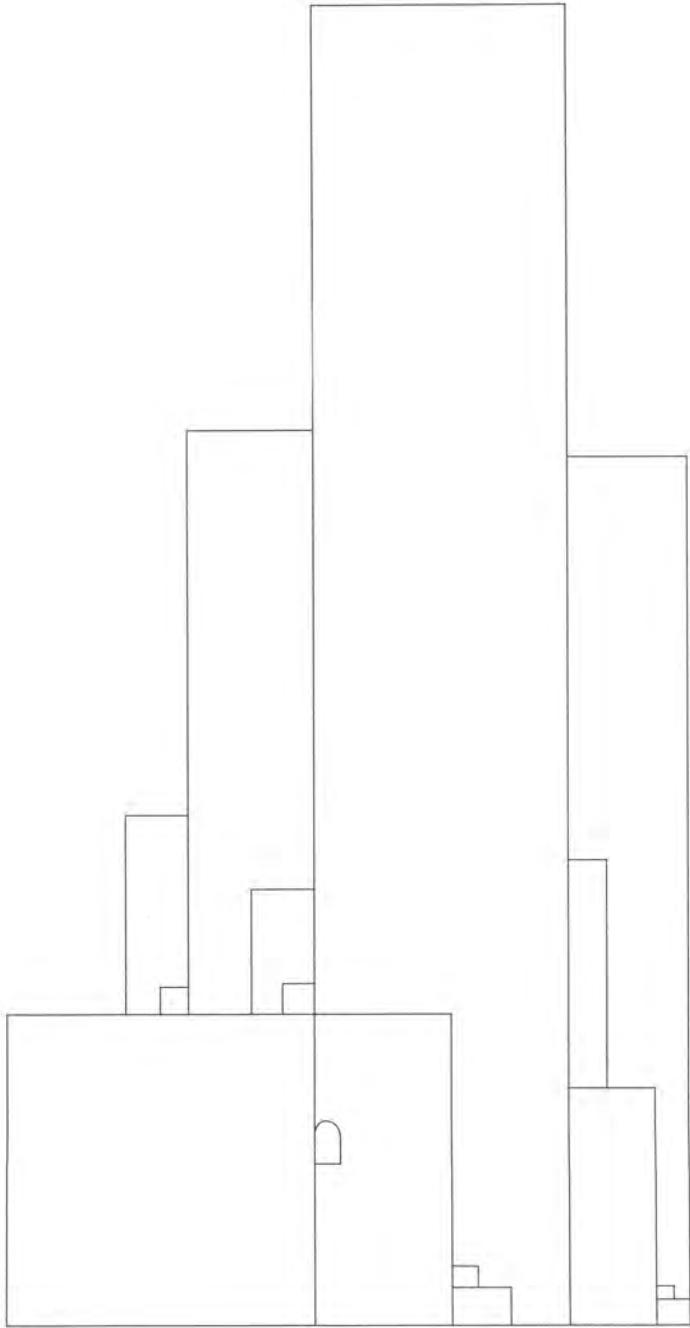
Claude Raffestin

¿Y si la geografía no fuese más que la historia de un exilio? ©

Pág. 145

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 159



EL FINAL DE UNA ILUSIÓN. CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO

T Ante el cambio de milenio, la presente edición de ASTRÁGALO encuentra un pretexto para efectuar una revisión general, una reflexión de conjunto, en torno a los problemas fundamentales de la arquitectura y la ciudad de hoy. Hacer memoria y recapitulación de lo sucedido, volver sobre las causas originarias y levantar acta de la situación actual dada puede ser un punto de partida y de prospección frente al nuevo milenio de la historia de la arquitectura de la ciudad. No podríamos obviar en esta síntesis el papel de la ingeniería cuyo límite ya no podemos discernir del límite de la actuación de la arquitectura. El siglo acaba con una ferviente voluntad de dejar patente su expresión. Y las más altas tecnologías que domina la ingeniería se subordinan a la consecución de la expresión de los valores simbólicos y formales de la arquitectura. Frente a los valores sociales que constituyeron los contenidos de las vanguardias arquitectónicas, en la arquitectura de las últimas décadas del siglo han prevalecido los valores culturales y comunicacionales. Desde la estética del maquinismo a la tecnología cibernética, se ha transitado por una profunda transformación del campo significativo de la arquitectura de la ciudad y se ha creado una nueva sensibilidad en la comprensión del entorno. Las condiciones de la percepción espacio-temporal que generan los nuevos fenómenos tecnourbanos como es la telefonía móvil, la redes de transmisión informática, el trabajo deslocalizado o los espacios diseñados a través del ordenador sin idea previa y contenido que la forma digital, nos sitúan en una realidad virtual donde todos los valores y categorías conceptuales sufren una profunda transformación.

El nuevo conocimiento ha llevado a una situación donde el ser humano ha perdido su capacidad de organizar en una imagen mental coherente los nuevos datos sensoriales generados por la experiencia. La visión de un mundo ilimitado que desde el Renacimiento orientó un camino hacia la modernidad ilustrada, la ideología del progreso, del proyecto y de las finalidades, se

admitió que sólo era una ilusión. El fracaso de la ciudad moderna fue una gran desilusión. La utopía de un proyecto de sociedad que venía a coincidir con un proyecto de ciudad había fracasado. La idea de una ciudad como un espacio continuo, un espacio perspectivo, newtoniano, con la actual variedad performativa que infunden los medios de comunicación está en una gran oposición. Así que establecer los nuevos criterios de lectura y nuevas claves de interpretación del fenómeno contemporáneo de lo construido y habitable que ha sucedido la ciudad, supone desentrañar las relaciones que la arquitectura establece con la cultura contemporánea o cultura tecnomediática. El nuevo mundo generado y percibido a través de la tecnología implica nuevos procedimientos y mecanismos de proyecto, de producción y de consumo así como nuevos valores y criterios de calidad.

6

Hoy nos encontramos ante la preeminencia de la sensorialidad, ante una especie de democratización radical de un conocimiento que debilita las vías intelectuales y exige en todos los procesos productivos una carga de sensibilidad: una mayor variedad de formas, colores y texturas, una proliferación incontrolada de productos concebidos como superficies carentes de espesor físico y cultural. La mutación de la materialidad de los objetos en general, afecta el propio estatuto de la arquitectura que se concibe y se percibe como instancia informativa cuyos significados contenidos en la superficie comunicativa vanamente tratan de comunicar algo. La pregunta inmediata que nos suscita el entorno próximo, ¿por qué estamos produciendo un ambiente tan cacofónico y feo?, nos hace pensar volviendo la mirada hacia el pasado. Vemos entonces en lo que la historia nos ha transmitido, en lo que es de una gran y coherente calidad, la expresión del valor del trabajo humano: lo opuesto a las inteligencias artificiales y las producciones digitales. La exacerbación de la confianza en la técnica, la pérdida de la centralidad del ser, la ideología del crecimiento ilimitado con el desbordamiento de las grandes metrópolis y su impacto medioambiental, la destrucción de los recursos naturales son algunas de las respuestas a las que tratamos de aproximarnos en esta entrega de ASTRÁGALO.

Antonio Fernández-Alba, en *Relato metropolitano*, se pregunta con el poeta: ¿por qué está mudo el genio del lugar?, estableciendo una dialéctica entre los postulados éticos y emancipadores de las vanguardias arquitectónicas y la ciudad posturbana del final de siglo, donde lo mundial ha eclipsado lo local y la técnica no cesa de tejer y expandir sus redes con violencia atrapando los más apreciados atributos del ser y el habitar el espacio.

Eduardo Subirats, en *La ciudad del fin del mundo*, nos trae en la memoria las escenas de *Metrópolis*. Aquella estilización estética de la ciudad como reino sublime del maquinismo industrial sería un presagio de la era que termina, con la sublimación estética de la tecnología cibernética que a través de la nueva arquitectura y la ingeniería representa un nuevo orden espiritual.

Francisco León, en *La realidad como ilusión. Comunicación y ciudad virtual*, habla de los nuevos fenómenos tecnourbanos: la telefonía móvil, las redes de transmisión informática, el trabajo

deslocalizado o la arquitectura virtual y de una nueva sensibilidad bajo el efecto de una profunda transformación de la experiencia espacio-temporal que ha producido la tecnología cibernética.

Dominique Wolton, afirma que la *La sociedad Internet, es una falsa promesa*. «Crear que las redes de comunicación conducen a la paz y al conocimiento es abandonarse a la ideología tecnocrática que domina hoy los discursos sobre el “progreso”, ya que si bien algunas de sus facetas son altamente deseables, la sociedad de la “multi-conexión” podría llegar a hacer estallar a la sociedad real, sustituyendo mediante el individualismo y las relaciones “a la carta”, la solidaridad que implicaba la vida en un mismo territorio y el compartir recursos culturales comunes».

Roberto Fernández, en *Proyectando el siglo XXI*, propone para el futuro algunos principios alternativos a los procedimientos del proyecto, de la producción y del mercado arquitectónico: recuperar la idea del proyecto como concepto histórico y como forma de organización de una actuación técnica-disciplinaria, dirigida a producir no un valor de cambio sino una instancia con valor de uso; proyectar servicios y no tanto productos; oponerse al oportunismo del mercado que pone en crisis los modelos cerrados y los planes, que devalúa la calidad material y la función, mientras que el consumo está cada vez más manipulado mediáticamente; procurar la sustentabilidad productiva, política y social frente a los estragos de la globalización; infundir la cultura y política del proyecto.

Antonio Miranda, en *El paisaje y el príncipe*, reivindica un nuevo hombre que ha de evolucionar hacia el poeta o príncipe necesario, dirigente o pueblo libre, hombre de síntesis y de criterio educado en la verdadera belleza; quien no obedece al gusto plebeyo manipulado y masificado por quienes dirigen los desarrollos antiurbanos o falsas soluciones suburbanas de los proyectos territoriales que el autor describe con dos paradigmas: el bufonesco posmodernista, efectista, exhibicionista y el robótico «moderno», estadístico y brutal.

Javier Manterola Armisén, en *La estructura resistente en la arquitectura actual*, hace un recorrido a través de la estructura para evidenciar que la evolución arquitectónica del siglo ha sido protagonizada por una reflexión sobre la estructura. En ese trayecto, el entendimiento tradicional de lo resistente cambia radicalmente para convertirse en el máximo factor expresivo de la arquitectura, desvirtuándose su auténtica función a favor de la dimensión plástica.

José Laborda Yneva, en *Guggenheim, imagen y valor*, presenta como imagen del siglo que concluye el Museo Guggenheim. A través de esa imagen el autor desentraña las intenciones y los procedimientos del nuevo capitalismo para establecer su poder.

Angelique Trachana, en *Mitos y fábulas del siglo*, suscita el problema de la significación: la génesis y la propagación de lo imaginario social en el medio urbano contemporáneo, desvelando algunos de los mecanismos de propagación ideológica y de control social del capitalismo tardío; un proceso que transcurre desde el mito a la razón, que como motor de progreso infinito realiza a

través de la técnica el ideal del capitalismo moderno, y desde la técnica a la evolucionada tecnología de la comunicación, que realiza el mito de la globalización o de los valores de la economía mundial. Entre los contenidos de la ciudad poscapitalista posmoderna se analizan tres categorías conceptuales o valores espaciales: *neutralidad, relatividad y el azar*.

En FORO ABIERTO, dos evocaciones poéticas de la condición finisecular: un fragmento de *La muerte de Virgilio* de Herman Broch y un poema de Guillermo Carnero, *Campo de mayo*.

En RESEÑAS, un recordatorio de la «*Colección de Estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya*», en el segundo centenario de su publicación; un comentario sobre *China urbana y el fracaso de su occidentalización*, por Roberto Fernández haciendo referencia a la publicación 2G, N.º 10, *Instant China*, y una reseña de Roberto Goycoolea de la reedición por Biblioteca Nueva de *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, del filósofo malagueño José Ricardo Morales, exiliado en Chile.

En RELATOS recordamos a la Bauhaus a los ochenta años de su fundación, y a propósito de la V Bienal de la Arquitectura Española, Alfonso Muñoz Cosme evoca a Italo Calvino y sus propuestas para el próximo milenio tratando de desentrañar la esencia de la arquitectura contemporánea e iluminar sus futuros senderos. Por último, Antonio Fernández Alba rinde homenaje al cumplimiento de un siglo del ingeniero Eduardo Torroja.

8 En POSTFOLIO, el geógrafo Claude Raffestin se pregunta: *¿Y si la geografía no fuese más que la historia de un exilio?*, poniendo en cuestión la visión de la ciencia que estudia el ser humano y la propia naturaleza. En el orden instituido por la ciudad económica y fuertemente tecnificada, la visión de la naturaleza es aquella de la explotación del cuerpo humano, sometido en el triángulo de acero –producción, intercambio y consumo– «a través del conocimiento, de aquel definitivo instrumento cultural que es el dinero».

El autor suscita el mito de la construcción del laberinto, «esa expresión particular de la cultura que es la técnica a que se recurre para intentar en vano restablecer un orden perturbado por una transgresión originaria que al final deja paso al horror». La ciudad moderna es el laberinto donde la sociedad tiene prisionero al hombre explotando sólo su cuerpo, lo único que le es útil para llevar a cabo sus procesos.

La ciudad contemporánea gira así alrededor de un eje cuyos extremos son el cuerpo y el dinero. La ciudad utiliza el conocimiento del dinero para apropiarse de los cuerpos y administrarlos: todo el resto no es más que ilusión, empezando por el hecho de creer que la ciudad pueda describirse haciendo eco a su forma y a sus funciones. Estas últimas son tan sólo epifenómenos, cuya evolución depende de los flujos monetarios y corpóreos.



ASTRÁGALO agradece a la revista AGEI, a Le Monde diplomatique y al Instituto Eduardo Torroja, CSIC, la colaboración prestada en este número de la revista.

RELATO METROPOLITANO

Antonio Fernández-Alba

«Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse si no es ante la presencia de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y cada día con mejor intensidad nublan lo local y lo mundial del espacio vital en la que se manifiesta la condición posturbana.»

¿Por qué está mudo el genio del lugar?
Goethe

9

No dudo que para interrogarme con el poeta sobre los silencios del genio del lugar, estas breves reflexiones las transforme en un imaginario relato de partida. Más allá de una actitud nostálgica, desearía fuera entendido como un apunte conceptual desde una posición crítica en torno a estas referencias genéricas de las transformaciones de la arquitectura de la ciudad en el entorno de la postvanguardia.

Contemplaba hace algún tiempo, como he señalado en ocasión reciente, el cuadro del pintor Andrea Mantegna cuyo título tan sugerente como melancólico me acercaba a una cierta aproximación a la arquitectura que se construye en la ciudad en estos finales de siglo. Su título es «Agonía en el jardín» y su contemplación en una primera mirada, más allá de la narración descriptiva del cuadro, me ofrecía en la percepción del lienzo una visión desacralizada del tiempo, tal vez como consecuencia de la llegada de un incipiente precapitalismo a la ciudad que introducía cambios elocuentes en la producción del espacio urbano. En esa ciudad que Mantegna describe de torres, artefactos, murallas y sillares de piedra, parece señalar, con la precisión del artista del renacimiento, que ya no es posible aceptar lo estable del espacio como algo que no cambie, como acontecer inmutable en el transcurrir del tiempo en la ciudad. La estabilidad pétreo que se hace elocuente en la descripción de sus recintos amurallados parece en apariencia artificial, y este grado de artificialidad de los diferentes conjuntos arquitectónicos se instala en

la ciudad imaginada por Mantegna como un acontecimiento, como la inauguración de unos nuevos recintos más allá de las murallas que pudieran dar posada al hombre que llegaba del exilio rural. Una nueva cultura parece señalar la nitidez que evocan sus espacios, la cultura de la soledad urbana, cabe intuir, como si el pintor quisiera reseñar que el vacío de estos lugares fuera el de una respuesta renovadora ante el fracaso de la ciudad real construida como recinto menesteroso y sobre todo agobiante de las viejas tipologías del esquema medieval.

El cuadro de Mantegna, en mi recorrido perceptivo, propone, creo yo, la necesidad de descubrir un nuevo espacio imaginario que haga habitables los espacios de la memoria histórica y donde sus habitantes puedan seguir construyendo la fábula de su hegemonía biográfica en los recintos de una nueva espacialidad abstracta a la que siempre debe estar dispuesta a construir el proyecto de la arquitectura.

10 Las crónicas que narran el acontecer del hombre en la ciudad del siglo que concluye, me parece a mí que entablaron hace ya casi más de cien años una aventura también imaginaria en busca del espacio perdido y con los deseos de poder formalizar los lugares de una residencia apacible para los nuevos exiliados de la revolución industrial. Para lograr el acontecer de semejante aventura se acudió, sólo en parte, a la expresión formal que podrían ofrecer algunas imágenes del arquitecto o el esteta en permanente espera. Su recorrido por el «tiempo desacralizado», en el que la ciudad moderna se ha desarrollado durante el siglo xx, en el principio fue acogido, como ya he señalado, por un apasionado vitalismo de actitudes críticas hacia las memorias de la historia junto a ensoñadores valores éticos para hacer realidad los espacios de la nueva condición social. Su finalidad aspiraba a implantar los nuevos escenarios industriales y recuperar el paisaje ampliamente deteriorado de una naturaleza abatida y a reconstruir este paisaje fragmentado por algunos infortunios de lo que significó la producción de la ciudad y lo urbano hasta muy avanzado el siglo; es cierto que desde los supuestos ideológicos de la vanguardia, con los afanes de proyectar unos espacios habitables y poder entender el territorio de lo urbano como un lugar para la vida y no sólo como un objeto de contemplación trascendente, que tal era la mirada en los tiempos sacralizados en las ciudades de la memoria. No obstante, el relato del proyecto moderno sobre la ciudad de nuestra época nos hace patente la tendencia a entender que sus diseños, proyectos y construcciones han sido primordialmente favorecidos por la autonomía de lo estético, y estos mismos factores se han transformado en procesos disolventes sobre la propia ciudad, promovidos en parte por la cultura de la modernidad tan bien asumida por los movimientos experimentales del capital en la construcción de la ciudad del siglo xx.

El proyecto para erigir la nueva ciudad que postulaba el técnico y el experto, en simbiosis con los lenguajes del paradigma tradicional de la planificación, apenas percibieron el empobrecimiento moral y estético del espacio urbano subsiguiente a la reproducción mecánica de los objetos, y su escasa sensibilidad y atención crítica pronto transformó en beneficio mercantil los presupuestos

de belleza y racionalidad que la espacialidad abstracta llevaba implícito en las imágenes transgresoras de los principios de siglo. Este empobrecimiento ambiental progresivo ha llegado a confinar la cultura de lo urbano a los extremos del conformismo y el miedo, del consumo como ideología y el espectáculo como expresión plástica en la formalización de los lugares habitables. Sin duda, la ciudad en la fase del capitalismo global, fase ultracapitalista en la que nos encontramos, genera sus propios modelos, «modelos automórficos» alejados del control político, social o cultural, el control de la metrópoli ligado únicamente a la lógica de su producción, a la hegemonía económico-financiera, el proyecto de la ciudad dirigido por los movimientos lúdicos del capital.

Desacralizado el tiempo y transformado más tarde el espacio en un producto simbólico mercantil, la ciudad y su arquitectura se formalizan en recintos próximos al dolor, o a un reduccionismo cultural que enaltece la pérdida de los sentidos y donde cada reducto urbano reclama el diseño de su propio decorado espacial intercambiando en la formalización del proyecto arquitectónico materiales de alto coste, analogías formales, yuxtaposiciones geométricas. Todo es objeto del relato formal en la nueva realidad espacio-temporal de los contenedores híbridos, espacios neutros e indiferenciados, flexibles para acoger los nuevos usos de las variaciones funcionales de la demanda. En su conjunto, el proyecto de la ciudad se transforma en unos asentamientos de escenarios posturbanos, en un colosal monumento dedicado al «triunfo de la cultura mediática» en cuya plataforma las redes de su ordenación energética acogen toda suerte de planificaciones indiscriminadas, producto de las tensiones que se suscitan entre un nuevo orden económico con el viejo orden político y que fácilmente pueden apreciarse desde la «apología del ruido» al «medio voluptuoso» de los desarrollos metropolitanos. La producción de la ciudad y su dispersión territorial se presentan como un paisaje desolado después de que hubieran concluido los festivales de la voracidad capitalista. ¿Acaso no estamos ya en los finales del proyecto urbano renacentista?, ¿cómo regular los controles de la producción urbana para adaptarse a los movimientos teóricos del capital que requiere rentas rápidas e imprevisibles?, ¿de qué manera hacer posible la construcción tecno-científica de la ciudad y los espacios para las nuevas experiencias socio-culturales?, ¿cómo equilibrar las tensiones entre la cultura de los no-lugares, los espacios de la sobremodernidad y el concepto de morada?

Desde entonces, mediado el siglo, la ciudad nos acompaña en una temporalidad indigente de sentido, diseñando espacios de una memoria simulada. Por eso, la secuencia de sus lugares se construyen en una inestable posición de drama y duelo ambiental, anunciando, eso sí, a los más precavidos estetas de la espera, la imposibilidad de un estatuto mesiánico para el proyecto del arquitecto que le permita regular el control estético de los cambios y seguir siendo el creador irremplazable de la arquitectura en la ciudad.

Y así, la ciudad de la memoria zaherida por la vanguardia terminaría siendo el escudo protector de nuestro espíritu, porque la ciudad industrial ya consumada había colonizado nuestro cuerpo y robotizado nuestras almas, al tiempo que el espacio de la arquitectura de la ciudad. Mitigadas

las categorías funcionales, difuminados los ejercicios contextualistas, el diseñador urbano hoy sólo desea el desarrollo de una voluntad artística restrictivamente ligada a una escenografía lingüística que encubre la estética de lo formalmente correcto. A su especialidad abstracta y su temporalidad laica, en la que se inscribe su contemporaneidad, sólo parecen interesarle los efectos digitales de sus gramáticas mediáticas y los devaneos melancólicos de sus arquitectos y estetas epigónicos, «a presencia de lo que todo es ausencia» y «lo sólido, en expresión del filósofo, que se desvanece en el aire».

Leída la arquitectura sólo como unos ejercicios de estilo se traduce en un documento incapaz de generar pensamiento y recuperar la memoria de la estructura de la historia, inasequible al estatuto constructivo de la nueva metrópoli. Carente el proyecto de lo urbano a un control crítico, la arquitectura de la ciudad en tales condiciones se aleja del discurso primario de la función y el espacio sin recuerdo y sin sentido, sólo es depositario de la «orfandad imaginaria» donde los lugares de la arquitectura apenas florecen.

La conciencia romántica que anima el proyecto del último arquitecto en relación con la ciudad, responde básicamente a la concepción tecnocéntrica de la cultura fin de siglo, al mecanismo subliminar de esta subjetividad escindida del hombre de nuestra época que no alcanza a integrar el culto al poder tecnológico y su melancólico afán monumentalizador. Digitalizada la memoria, el diseñador contemporáneo divaga, un tanto turbado por los postulados y demandas de la razón instrumental.

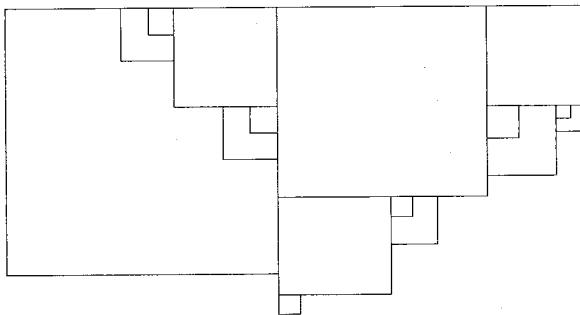
12 Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse si no es ante la presencia de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y deferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y cada día con mejor intensidad nublan lo local y lo mundial del espacio vital en la que se manifiesta la condición posturbana.

Diseñador de lo efímero, confuso ante su propia retórica espacial, el último arquitecto abandonó los ejercicios de la ironía que le proporcionaba los despojos del postmodernismo, «esa añeja, en palabras de Habermas, tradición contrailustrada», para enlazar con la ruina embalsamada de las proezas antigravitatorias del de-constructivismo, esa modernidad abatida ante nuestra memoria más próxima. Productor satisfecho de los símbolos que mixtifican las falsas promesas de una ética globalizada, el proyecto que se planifica bajo los supuestos de la nueva condición metropolitana, prefiere arrojarse con el manto de las geometrías oblicuas que le permita al arquitecto perfilar mejor su delirio arquitectónico o bien cultivar flores exóticas en los parques temáticos de la cultura administrada del consumo. Así lo hacen elocuente los nuevos escenarios posturbanos de las metrópolis asiáticas o las intervenciones urbanas que suturan los vacíos del muro de Berlín con aleatorios y solitarios objetos arquitectónicos.

Preocupados hasta la obsesión por la epidermis de la superficie y la imagen corpórea del edificio, los arquitectos y planificadores, ocupados en la policromía del fragmento hasta límites de la estética de lo patológico, no saben cómo enfrentarse a este proceso de manipulación perversa y generalizada del territorio y a la homogeneización esquizoide con la que se levantan sin rubor los lugares del espacio metropolitano, Y como Dédalo atrapado en los muros del laberinto, el diseñador de la metrópoli sólo parece redimirse en los lazos de la autopista sin fin. Las formas del proyecto de la arquitectura y su correlato planificador se diluyen en la transfiguración de la noche posturbana para la que algunos reclaman el retorno a la ciudad como catalizador de la utopía, estrategia adecuada que permite al capital llevar tan lejos y de manera tan enajenada este diseño de dominio que caracteriza a la cultura del nuevo proyecto metropolitano de nuestros días.

En los arrabales de esta voluptuosidad romántica sobre la que descansan tantas evocaciones de la ciudad imaginada por la vanguardia, aún se pueden contemplar los tallos y ramas de estas bellezas periclitadas, pero nuestro tiempo necesita edificar su propia biografía sin cantos apocalípticos ni retóricas finiseculares. Para llevar a cabo las demandas de un presente mediador que sugiere el idealismo formal de la modernidad sectorizada de la vanguardia, se hace imprescindible la presencia en la nueva metrópoli de un modelo que permita pactar la permanencia de una forma espacial y los acelerados cambios de la materia, energía y comunicación. *La forma como estructura* síntesis superadora del viejo aforismo de la vanguardia, de la forma como emblema de la función, para tal contenido creo que no podrán estar ausentes el filósofo, el político y el poeta o, si prefieren, del saber razonado de la luz del conocimiento, de la lógica del poder político que haga limpio el aire de la acción pragmática, y de la palabra que funda los lugares de la belleza, valores solidarios con el origen de la ciudad. Verdad, justicia y belleza junto a la terna del canon metropolitano de materia, energía y comunicación, imprescindible hoy para que el hombre contemporáneo pueda convivir en espacios de conocimiento y proyectar lugares de armonía.

Lástima que aún persistan tantos estetas de la espera, filósofos y políticos de la confusión, empeñados en este retorno doloroso y obsesivo al jardín de la modernidad, que ya fue pasto hace tiempo del fuego de la vida y de la secreta agonía del tiempo.



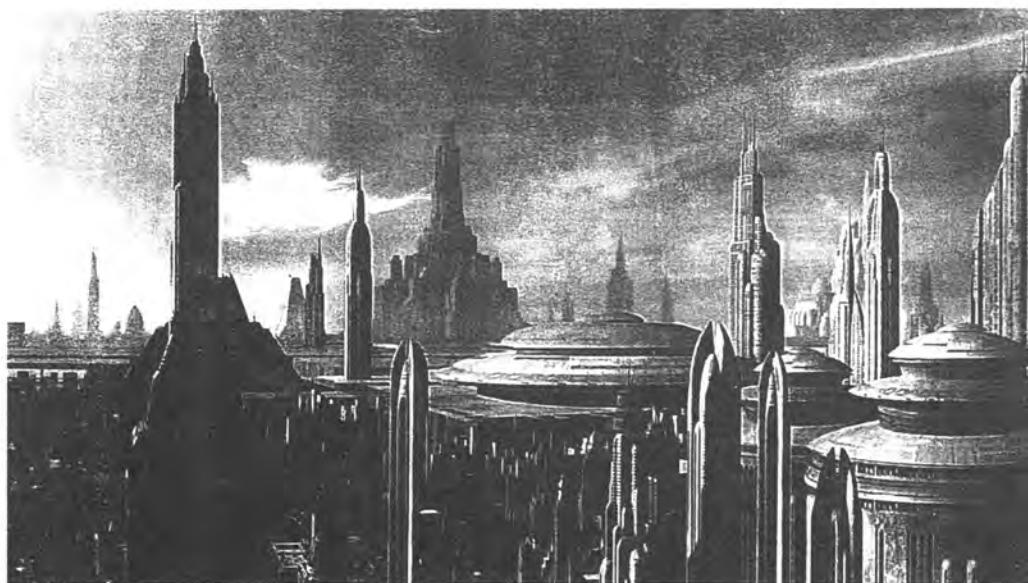


Ilustración de la prensa diaria.

LA CIUDAD DEL FIN DEL MUNDO

Eduardo Subirats

A través de escenas de «Metrópolis» el autor recorre los paisajes del maquinismo y sus presagios. No tan lejos de aquella estilización estética de la ciudad industrial como reino sublime, otras estéticas hoy se convierten en el signo cosmológico de un nuevo orden espiritual que la nueva arquitectura representa a través de sus valores simbólicos y formales.

La producción de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, en 1927, señala un hito importante en la historia del cine. Para la época esta obra representaba un momento culminante, en primer lugar, en cuanto al despliegue de sus capacidades económicas, técnicas y humanas. *Metrópolis* inauguró vanguardísticamente nuevas técnicas fotográficas y escénicas, técnicas organizativas para poner en movimiento las 50.000 personas que actuaron en ella, efectos especiales y, no en último lugar, el prodigio económico que todo este proyecto llevaba consigo. La película ilustra en su misma producción el desarrollo tecnológico que plantea como contenido central de su guión.

Una «síntesis de Krupp y Wagner» escribió Sigfried Kracauer a este propósito¹. Desde sus primeras imágenes, *Metrópolis* eleva un canto al ritmo vertiginoso de la ciudad industrial moderna. Los dibujos de Erich Kettelhut que se

utilizaron para sus escenarios muestran las sucesivas panorámicas, interrumpidas sin solución de continuidad como en los *collages* dadaístas de Citroën, Heartfield o Höch, de superbos rascacielos, torres infinitas, calles colgantes, y el bullicio tormentoso de automóviles, aeroplanos y masas humanas, agrupados en planos, niveles y líneas de fuerza expresivamente contrastadas. La cámara nos aproxima, en una misma secuencia, de los monumentales espectáculos arquitectónicos a los paisajes industriales de inconmensurables máquinas, turbinas y engranajes. Por fin, el ritmo nervioso de esa «Ciudad mundial», que recuerda algunos temas urbanísticos de Le Corbusier y Hilbersheimer, muestra también sus paisajes humanos: masas humanas militarmente formadas que marchan al compás rígido de las turbinas y los engranajes, por los túneles de la ciudad subterránea, donde están instaladas las fuentes energéticas de la megalópolis industrial.

15

Comúnmente vinculada al cine expresionista alemán, *Metrópolis* exhibe, en efecto, múltiples conexiones con la literatura, la estética y la concepción pesimista de la civilización de muchos arquitectos, poetas, escritores y pintores del período expresionista. Pero este *film*, con sus visiones monumentales, agitadas y sublimes de una urbe industrial sin nombre, esto es, universal, casi se diría que cósmica, constituye también una sinfonía futurista a la gran ciudad. Es incluso la visión más acabada de las utopías futuristas de las metrópolis industriales del futuro. La poética maquinista que Marinetti anunció a lo largo de tantos manifiestos, preludian sus paisajes de esplendor tecnológico, sus espacios animados hasta la violencia y la agitación galvanizada de hombres e instrumentos: «...grandes multitudes agitadas por el trabajo... la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas... puentes tendidos como saltos de gimnastas sobre el diabólico cabrilleo de los ríos... locomotoras de amplio petral que pifan por los rieles cual enormes caballos de acero embriados por largos tubos...». Esta descripción del *Primer Manifiesto futurista* anuncia, lo mismo que el drama y la lírica expresionistas, y la estética dadaísta y la pintura futurista, allí donde plantean el tema de la ciudad moderna, una análoga constelación: la fascinación estética por los símbolos de grandeza, de esplendor y violencia de la Gran ciudad.

Sin embargo, la historia que desarrolla la película *Metrópolis* presenta dimensiones mucho más contradictorias y más ricas que la simple visión monumental o la estilización estética de la ciudad industrial como reino sublime. Exis-

te en esta película un motivo mitológico que recorre su acción y revela su clave: Babel. Considerada visualmente, el zigurat babilónico, un enorme rascacielos piramidal coronado por una estructura estrellada, es la figura dominante de las perspectivas urbanas que recorre la cámara de Lang. Y el mito de Babel como expresión de una grandeza prometeica es presentado dramáticamente como el motivo central de los esfuerzos y de la lucha de los moradores de la ciudad. *Metrópolis* aparece como un símbolo civilizatorio de poderosas connotaciones futuristas, ciertamente, pero que se encuentran más cerca de lo profético, o aún de lo apocalíptico, que de una simple glorificación del imperio urbano-industrial.

El relato que discurre entre los muros de la gran ciudad puede resumirse en unos pocos temas dominantes, cargados todos ellos de significaciones simbólicas y políticas. *Metrópolis*, la ciudad de los rascacielos –Lang se inspiró en sus primeras impresiones de viaje en la ciudad de Nueva York– reúne, en realidad, dos ciudades confrontadas. La metrópolis superior es el reino sublime de acero y cemento, es también la ciudad luminosa donde reside el conocimiento y el poder de la civilización. La ciudad inferior es la ciudad de los obreros. Sus casas y laberínticas calles subterráneas rodean una gran central productora de energía eléctrica, el corazón de la ciudad. Algunos signos estéticos confieren a esta dura contraposición un valor complementario. La metrópolis superior aparece a la vez como un paraíso del *Art Decó*, con sus símbolos de una sensualidad sofisticada y decadente, y como el lugar de gestión económica y tecnológica. La ciudad sub-

terránea reúne la factoría eléctrica, a sus obreros, sometidos a una especie de régimen de militarización por el ritmo de las máquinas y de la arquitectura, y reúne también el lugar de culto: las catacumbas en las que periódicamente se reúnen los obreros para celebrar el rito de la llegada del Salvador.

Este conflicto entre la ciudad superior e inferior no es solamente espacial y simbólico: es un conflicto humano en el que se entretienen los aspectos psicológicos, sociales, tecnológicos y morales que configuran la compleja trama de la narración fílmica. Fritz Lang introduce, bajo la forma especial de una metrópolis escindida, el conflicto entre la producción y destrucción, entre el desarrollo tecno-económico de la civilización y la regresión humana que caracteriza el mundo moderno.

Volvemos al mito civilizatorio y ciertamente pesimista de Babel. Desde su relato bíblico pasando por la más significativa interpretación moderna, la versión de Brueghel del museo de Viena, la construcción de Babel plantea la ambivalencia inherente a la civilización humana. Símbolo del poder humano de elevarse a lo cósmico, al absoluto que, sin embargo, sólo es patrimonio de los dioses, Babel es al mismo tiempo expresión de su desequilibrio, de un desorden social y humano que, en primer lugar, se pone de manifiesto como conflicto entre las lenguas, y que en realidad encierra el choque de concepciones del mundo, intereses y poderes. Babel es la visión pesimista de una civilización cuyo poder inconmensurable convierte en una empresa absurda el símbolo de dialéctica de construcción y destrucción inherente al progreso.

«Grande es el hombre. Grande es su creación» es el lema que corona como motivo literario las visiones apocalípticas de *Metrópolis*-Babel de Fritz Lang. Pero esta visión ensalzadora y entusiasta está atravesada por otro motivo que otorga a esta película su más profunda dimensión dramática: el conflicto entre el «cerebro» que dirige la historia y la «mano» que construye la sociedad. Bajo esta fórmula, Fritz Lang quiso explicar al mismo tiempo la naturaleza interior de la división entre las dos ciudades como un conflicto social entre poderosos y desposeídos, y como un conflicto epistemológico entre la racionalidad de la dominación tecnoindustrial y la vida empírica de los seres humanos. Esta visión conflictiva del destino histórico de la ciudad industrial y de la civilización moderna no se encuentra precisamente aislada. En las primeras décadas del siglo xx semejante tensión caracteriza a la totalidad de planteamientos que desde el arte, la literatura o la filosofía social se realizan sobre el tema. Baste recordar los análisis de Simmel o de Freud sobre la personalidad neurótica del habitante de las grandes metrópolis, el pesimismo de Spengler sobre la descomposición de la cultura moderna, o las visiones apocalípticas de Taut o de Kandinsky sobre el fin de la civilización. Baste recordar los conflictos y movimientos sociales que se suceden a lo largo de las dos primeras décadas en los centros industriales europeos.

La estructura narrativa de *Metrópolis* añade, sin embargo, a esta problemática social y humana un elemento nuevo: la fantasía futurista de un universo civilizatorio integralmente mecanizado, la primera utopía negativa de la civilización industrial como un infierno des-

humanizado de una tecnología totalitaria. El «plan» que la película narra es, en cuanto a su concepción general, muy sencillo: una y otra vez la ciudad universal es presa del pánico. El cansancio de los obreros, sometidos a un régimen físico inaguantable, los errores constantes en el manejo de instrumentos altamente sensibles y peligrosos, y, no en último lugar, la insatisfacción social y los amotinamientos consiguientes ocasionan la temida catástrofe.

18

Ya en los primeros minutos de la película el espectador se enfrenta con este límite extremo de la vida de *Metrópolis*. El obrero que controla una de las válvulas más importantes de la fábrica subterránea desfallece de cansancio. Las instalaciones estallan, arrastrando consigo la vida de cientos, y sumergiendo real y simbólicamente a la ciudad universal en las tinieblas. Fritz Lang, como unos años antes Georg Kaiser en el drama expresionista *Gas*, anticipa con esta sencilla descripción un tema que se volverá dominante en el género de la ficción utópica del futuro tecnológico de la cultura moderna. Pero lo verdaderamente innovador, y el componente futurista en un sentido estricto de la película de Lang, reside en la solución a este dilema. Frederson, la cabeza dirigente de *Metrópolis*, junto con su artífice tecnológico, el ingeniero Rotwang, una figura fáustica con rasgos nítidamente demoníacos que lo acercan más a la versión medieval de Fausto que a su interpretación ilustrada o romántica, deciden suplantar la imprevisible fuerza humana de trabajo, sujeta al dolor y al error, por robots automatizados. Esta fantasía utópica tiene su precedente en el tema literario del autómatas, tal como se desarrolló en el romanticismo y en otro gran film del expre-

sionismo alemán, *Der Golem* de Wegener. Históricamente hablando se remonta a la leyenda medieval judía del Golem que, al igual que el mito de Babel, también eleva una visión pesimista sobre el poder de la civilización humana. El Golem, el autómatas o el robot encuentran, por lo demás, en los experimentos y pronósticos de las máquinas de Norbert Wiener su contrapunto tecnológico, contemporáneo de las imágenes futuristas de Fritz Lang.

Pero el proyecto futurista de *Metrópolis* no termina, sino tan sólo acaba de empezar aquí. La solución tecnológica del conflicto mayor que entraña la odisea prometeica de Babel-Metrópolis pasa necesariamente por un problema social, como hoy vemos que sucede en la realidad y dondequiera que los programas de automatización se llevan a término. La sustitución del material humano por las máquinas automatizadas tiene por condición la eliminación de aquél. En este punto, el guión de *Metrópolis* adopta un giro para ayer y para hoy escandaloso. Frederson y Rotwang traman una complicada y maquiavélica estrategia para liquidar la población subterránea. La voluntad de progreso no se detiene ante sus más destructivas consecuencias.

La repulsa contra semejante visión del futuro de Fritz Lang no se hizo esperar. Esta película es «la que menos esperanzas nos deja en lo que al futuro se refiere» fue el comentario de la revista alemana *Die Filmwoche* al estreno de *Metrópolis* en 1927². Más interesante y sugestivo resulta el comentario del mismo año publicado en *Der Bilwart*: «Muy infantil es esta fantasía del futuro —se dice allí³—. La técnica del futuro no convertirá a los hombres en

esclavos de las máquinas, sino en sus dueños. No habrá cientos o miles de seres cubiertos de sudor, golpeando las válvulas sin saber por qué y sin conocer sus resultados. No habrá inmensas máquinas de vapor bajo tierra. Por el contrario, las máquinas del futuro serán cada día más automatizadas. Un único obrero inteligente será capaz de manipular muchas palancas con impecable vestimenta, como ya sucede en muchas empresas...». *Metrópolis* desagrado a la crítica alemana porque su visión del progreso era apocalíptica, y su concepción del mundo se cerraba al pesimismo.

Pueril o no, esta fantasía futurista de la ciudad universal de los rascacielos sublimes que se autodestruye, alimenta, sin embargo, el apasionante suspenso de la película. Su comentario merece entre otras cosas nuestra atención porque sus signos arrojan luces nada superfluas sobre muchas preguntas abiertas sobre el desarrollo tecnoindustrial de ayer y de hoy, y sobre el nuevo papel del arte en la sociedad contemporánea. He señalado ya los dos personajes centrales de la película: Frederson, la sustancia gris de *Metrópolis*, y Rotwang, su ingeniero, que aúna la figura del moderno científico asociado a los poderes demoníacos (sólo él conoce el mundo inferior con sus laberínticas catacumbas, a las que significativamente tiene un acceso secreto desde su laboratorio). Esos son los artífices de *Metrópolis*, pero no su protagonista. El protagonista de *Metrópolis*, o más propiamente uno de ellos —su contrincante al protagonismo narrativo e histórico es la máquina, el universo tecnoindustrial que produce la energía de la ciudad universal y amenaza con suplantar social y

culturalmente al hombre en su papel hegemónico— es Freder, el hijo de Frederson. Su carácter genérico es importante para comprender su simbólico, más aún, su profético destino. Su primera aparición en la pantalla define su privilegiado papel social: le vemos como un joven lleno de gracia femenina, de ademanes dulces y sensibles. Viste ropas delicadas de seda, y de amplio talle, contrastados con los uniformes grises y rígidamente tallados de su padre y los demás directivos de la ciudad. Le encontramos en un ambiente perfumado, un paraíso artificial del *Jugendstil*: plantas y aves exóticas, una fuente de la vida, con toda la parafernalia cristalina del *Art Decó*. La cámara, en fin, le descubre seduciendo jovialmente a una atractiva muchacha, ella misma diseñada con todos los requisitos a la moda de la época. Su lejanía con respecto a las tareas productivas, junto a su privilegiada capacidad de goce le distinguen socialmente como sujeto estético.

19

Pero éste no es más que uno de los tres rostros, si bien la condición fundamental, que exhibe la personalidad de este protagonista. A través de un encuentro fortuito vemos por segunda vez a Freder, el artista, en el corazón de la ciudad subterránea: la sala de máquinas. Allí presencia, y el espectador con él, el espectáculo terrible de la ciudad industrial: seres degradados por la dureza del trabajo, masas de hombres sin rostro, la inhumanidad del esfuerzo y el dolor que imponen las máquinas, y la muerte que por doquier siembra el estallido de las calderas. En un giro característicamente expresionista, el sujeto estético se transforma en el portador de una crítica social derivada,

sin embargo, del mismo punto de vista de la sensibilidad. Y el propio espectador de *Metrópolis* se ve forzado a realizar, al lado de este personaje capital, una crítica social a partir de su sensibilidad estética.

Pero el Freder como sujeto artístico de una crítica social, todavía sufre una tercera modificación, la que pondrá precisamente punto final en la película. En la misma escena de la sala de máquinas tiene lugar la visión más intensa de la película *Metrópolis*. Las inmensas calderas productoras de energía, todavía humeantes por causa de su explosión, y el espectáculo macabro de los cuerpos yacentes de los obreros en sus gradas, aparecen a los ojos del artista como la terrible escena de un gigantesco *Moloch*, el ídolo bíblico que devoraba a quienes le rendían culto. La imagen atraviesa la película como un poderoso símbolo negativo de la civilización. Significativamente, el artista Freder desfallece ante el horror visionario, y sólo recobra el conocimiento cuando ya la rutina de las máquinas ha devuelto su orden sombrío a las catacumbas industriales. Éste es el momento de la transfiguración del artista en profeta y salvador. Apenas vuelve en sí cuando, en apresurados gestos, Freder trueca sus blancos vestidos por un mugriento uniforme de uno de los obreros, el que mueve precisamente las palancas cuyo fallo ha ocasionado el accidente. El artista asume voluntariamente la suerte de la humanidad esclavizada como su propio destino. Y como redentor aparece un instante en la pantalla, clavado en la cruz de las aspas de una de las ciclópeas válvulas.

El papel religioso-profético de la conciencia artística constituye uno de los lugares comu-

nes de la estética del expresionismo. Lo encontramos claramente formulado en un pequeño libro que hizo época: *Ueber das geistige in der Kunst*, de W. Kandinsky. Y aparece múltiples veces expresado en el diario de Klee de esta época, así como en los escritos de F. Marc. A través de la vigilancia y la crítica social que el artista expresionista profesa se erige, a su vez, la nueva dimensión redentora, sin la que es imposible comprender la dimensión social del arte de las vanguardias. También Kandinsky arroja en este sentido una visión particular: la del artista como artífice de un nuevo orden espiritual, del cual su pintura no quiere ser más que un ejemplo. Pero es más propia de los arquitectos, por la naturaleza intrínsecamente prospectiva del proyecto, la dimensión utópica de un programa redentor. Los escritos poéticos de Scheerbart y Taut son el caso más explícito. En ellos, la visión apocalíptica de una civilización en ruinas se convierte en el signo cosmológico de un nuevo orden espiritual, que la nueva arquitectura representa a través de sus valores simbólicos y formales. Poelzig y el propio Bauhaus en sus años de fundación se conciben como misioneros de una nueva salvación social de la que el artista —en el Bauhaus bajo el símbolo de una catedral gótica del socialismo que preside su primer manifiesto— figura como protagonista principal. Esta utopía revolucionaria y trascendente del arte como agente civilizatorio y redentor, propio de las vanguardias históricas europeas en su conjunto, aparece en la película *Metrópolis* bajo una pluralidad de signos enormemente interesantes y también ambivalentes, desde una perspectiva simbólica como política. Será preciso examinar estas dimensiones.

Por lo pronto, desde el punto de vista de su construcción narrativa y lógica, se hace preciso que la misión salvadora, que el artista expresionista asume subjetivamente, sea reconocida por aquellos a los que su redención está dirigida. Ello tiene lugar en la última gran escena que, en *Metrópolis*, prepara la solución final del conflicto entre civilización y deshumanización de la cultura, y entre progreso tecnoindustrial y destrucción. Este reconocimiento tiene que atravesar, sin embargo, tan grandes obstáculos como el mismo movimiento artístico y revolucionario de comienzos de siglo encontró a su paso. El primero de ellos es su articulación social.

Aquí entra en escena un personaje de fuertes connotaciones mitológicas: la imagen femenina encarnada por María. Ella aparece ya en las primeras escenas de la película como la figura mediadora del papel salvador del artista. Su rostro posee una delicada belleza, y en su mirada habita una suave severidad moral. De ningún modo está privada de un poder seductor, y de hecho Freder se postra ante su espiritualizada belleza desde el primer instante en que la contempla. Pero ejerce su especial atractivo desde la lejanía, y a través de otros contenidos más trascendentes.

Su primera aparición tiene lugar en el mundano escenario de decadente erotismo en que Freder se goza en la desenfadada seducción de una joven sofisticada. La contraposición, ya en los primeros minutos de la película, entre ambos imagos femeninos, encierra como un sortilegio el destino que se va a fraguar sobre *Metrópolis*. Porque María aparece rodeada por las caras asustadas y curiosas de niños, los hijos de los

obreros a quienes acompaña a visitar los escenarios elegantes de la ciudad superior a título de entretenimiento cultural. Es ésta una escena maravillosa. María en el centro, y arropándose en torno a sus amplias faldas el apretado grupo de niños, configura una rigurosa simetría piramidal. Es una ardiente visión de María como aquella Virgen de la Misericordia que adorna casi todas las iglesias del *quattrocento* italiano. Frente a María, la otra dama, la que acoge placenteramente los seductores embelesos de Freder, encarna una figura negativa del erotismo profano, la imago de la Venus pagana.

María aparece por segunda vez en *Metrópolis* cuando Freder, confundido por su uniforme con los demás obreros, es conducido por sus compañeros al santuario de las catacumbas. Pero allí encontramos a María transmutada de *Mater Misericordiosa* en figura místico-revolucionaria. María reúne en esta segunda aparición la doble cualidad de sacerdotisa y de jefe revolucionario, que levanta a los humillados obreros bajo la promesa de una nueva dimensión humana del progreso. Encarna una visión industrial y proletaria del misticismo heroico de Juana de Arco.

El misticismo revolucionario de María parte de aquella contraposición entre el cerebro y la mano que simbólicamente define el conflicto entre la ciudad superior e inferior, y que en este momento final de la película adquiere la forma dramática de un plan de destrucción de la ciudad subterránea por los poderes que representa la ciudad superior. Frente a esta estilización artística de una guerra total en nombre del progreso, María simboliza una alternativa conciliadora: «Entre el cerebro que proyecta y las ma-

nos que construyen tiene que haber un mediador. El corazón es el que los unirá». Tal es la propuesta de María. Y es, al mismo tiempo, la definición simple del proyecto artístico del expresionismo. En los programas de arquitectos del período expresionista alemán, como Taut, Poelzig o Gropius, los nuevos valores artísticos, el nuevo estilo, se define en cuanto a su contenido como la mediación precisamente entre los imperativos de la industrialización y la tecnología moderna, y los ideales humanistas y sociales heredados del pasado. La nueva creación artística, como lo formuló Poelzig en 1914, es considerada así como la única alternativa de devolver un sentido humano al progreso industrial y superar las tendencias destructivas de la cultura inherentes al industrialismo. El «espíritu de la utopía» que durante este período defendieron autores como Landauer, Rühle o Bloch también trazaban un análogo horizonte teórico.

María anuncia así en el altar de las catacumbas la próxima llegada del mediador, del nuevo mesías, que precisamente se encuentra en escena entre la apiñada multitud de los obreros. Freder se reconoce en su alto papel histórico. Y la ritual promesa de salvación se encarna en él como principio de acción y de transformación sociales. Otro momento que coincide con la proyección programática del arte de vanguardias.

Las últimas escenas de *Metrópolis* resumen bajo un clímax dramático el conjunto de estas fuerzas concurrentes, que son, al mismo tiempo, las fuerzas concurrentes de nuestra civilización. Frederson y Rotwang emprenden hasta sus últimas consecuencias su calculado plan de racio-

nalización tecnológica. Los obreros, alentados por la nueva esperanza, se sublevan, bajo un espíritu afín al socialismo revolucionario de la época. Y el artista redentor Freder cumple, en medio de la violenta confrontación entre ambos universos sociales y culturales de *Metrópolis*, su profética misión conciliadora.

Estos últimos movimientos presentan todavía algunos motivos significativos. El primero de ellos es la propia construcción del autómeta. En una secuencia de gran intensidad plástica y dramática, Rotwang, el ingeniero, realiza su prometeico experimento, eligiendo a la propia María como víctima. En eso la película de Lang anticipa la utilización de prisioneros políticos como objetos de experimentación de tecnologías de manipulación neurológica y psicoquímica que conocemos hoy. El caso, entre otros, de Ulrike Meinhof. La caza de María por Rotwang se sucede en una serie de emocionantes escenas en que los signos sádicos de la violación se confunden sin solución de continuidad con la fría asepticidad del laboratorio. También aquí se resumen, bajo la nueva parafernalia de la *science fiction*, un segundo proceso a Juana de Arco. Su transformación confiere, a su vez, al personaje fáustico-prometeico de Rotwang las características diabólicas de un doctor Frankenstein.

La transfiguración técnica de María en su réplica robotizada posee dos importantes connotaciones interrelacionadas, una de ellas simbólica, la segunda de carácter netamente político. En primer lugar, María, la madre ancestral (se destaca harto significativamente en el episodio de la inundación de la ciudad inferior como madre salvadora de todos los niños) es

transformada en autómeta. Esta mutación tiene lugar bajo los valores formales del futurismo y el maquinismo de comienzos de siglo. Recuerda vivamente las imágenes del hombre máquina despertadas por el grupo en torno a Marinetti, así como las concepciones estilísticas del mecanizado *Ballet Triádico* de Schlemmer. Luego, una vez conseguida la transfiguración, que necesariamente pasa por una muerte simbólica de la verdadera María, su réplica presentada en una curiosa escena mundana en la ciudad superior. Se trata de una alegre y agitada fiesta de carnaval, en cuyo clímax la nueva María, ataviada con los adornos de una cabaretista, emerge de una gran concha que se va abriendo lentamente, entre guirnaldas e incienso, y rodeada de griteríos y miradas lascivas. Es el nacimiento de Venus-Pandora que inmediatamente interpreta, ante la apasionada expectación de la multitud, un erótico baile de caderas.

María-Pandora encarna las virtudes diametralmente opuestas de la María-Madre ancestral y sacerdotisa. La sustancia espiritual de esta última se transforma en deseo libidinoso. La severa paz interior de su antigua mirada profética se desplaza hacia movimientos corporales de agitada convulsión sexual. La nueva María despierta los ocultos deseos sexuales de los jóvenes de la metrópolis superior, y la reprimida sed de violencia de los obreros de la ciudad inferior.

La tarea para la que ha sido creada la réplica automatizada de María es política, pero tal objetivo está estrechamente relacionado con la dimensión simbólica de la Venus-Pandora, capaz de degradar a los hombres a la condición animal de una sexualidad violenta, y llamada a

sublevarlos para cometer el postrero acto de su completa autodestrucción. Aquí también se encierra un momento crítico de la película que anuncia con tonos sombríos el dilema de la civilización contemporánea. El secreto poder de María-Pandora reside en su aparente identidad con María-Salvadora. «Nadie podrá reconocer la diferencia entre la máquina y el hombre», afirma significativamente a este respecto el propio Rotwang. La producción técnica de una segunda naturaleza total suplanta a la primera, pero en realidad para destruirla como su última consecuencia. Esta destrucción sólo puede tener lugar como un cataclismo social que, en el *film Metrópolis*, reproduce los pasos elementales de las revoluciones totales de comienzos de siglo. El ciclo civilizatorio se cierra con ello: la lógica económica y tecnológica de una destrucción total, tanto en los valores culturales como de la supervivencia, se cumple precisamente a través de la esperanza de salvación, que circula por el símbolo de Venus-Pandora como imago del despertar de lo reprimido, de la sexualidad y la violencia. Una metáfora poética de la evolución política de las revoluciones sociales del siglo xx.

La acción eficaz de Freder y de la «auténtica» María evitan, en los últimos minutos de la cinta, el temido desastre, la destrucción y la consiguiente inundación de la metrópolis subterránea. En la secuencia final de *Metrópolis*, bajo los signos de una demasiado lacrimosa emotividad, se cumple la esperada salvación. Vemos a la masa de los obreros, desfilando de nuevo, como al principio de la película, en rigurosa formación en punta de flecha, que era el símbolo geométrico del futurismo y del fascismo ita-

liano. La marcha se detiene bajo el portal de una catedral gótica, como las que soñó la pintura y la arquitectura del expresionismo. Allí, bajo el eje central de los grandiosos arcos ojivales aguarda Frederson, como padre y señor de Metrópolis. En las gradas están Freder, el artista que ha salvado la vida de Milea, y María, su mediadora. Un capataz se destaca de la formación obrera, asciende por las escalinatas que dan acceso a la catedral y se acerca a Frederson. Hay un instante de indecisión y perplejidad. Luego, María dirige una mirada significativa a Freder, quien con sus manos estrecha las manos de Frederson y del obrero. La conciliación se sella y la película acaba.

Pero no acaban las preguntas que arroja. La conciliación que pretende Fritz Lang no es para nosotros valedera porque los conflictos civilizatorios que su película muestra siguen siendo conflictos abiertos. El desarrollo tecnológico e industrial sigue planteando graves dilemas sobre la humanidad de futuro, y, por otra parte, su conciliación artística, tal como es estilizada en la escena final de la película, encierra una dimensión afín y fundamental de la dominación moderna bajo sus formas totalitarias. Es este último aspecto de *Metrópolis*, la conciliación estética del conflicto entre dominación científico-técnica y deshumanización social como prefiguración de un concepto moderno de totalitarismo, el que consideraré aquí como punto final de mi ensayo de interpretación.

Algunas consideraciones marginales pueden ilustrar este nexo. Thea von Harbou, la primera esposa de Fritz Lang, publicó en 1926 la novela *Metrópolis* que sirvió de base para el guión del *film*. Von Harbou participó del na-

cional-socialismo alemán, antes y después de 1933. El propio Fritz Lang cuenta una anécdota digna de atención. Aquel mismo año fue citado por Goebbels a su despacho. El asunto era el interés del Führer por su película *Metrópolis* y una conversación sobre el interés de Fritz Lang en dirigir la empresa nacional del cine alemán. El papel mediador del arte y el poder político se le brindaba así en los términos de una fantasía que no era precisamente utópica. Lang era judío, pero parecía que el tema no preocupaba al dirigente político. Nada más salir de aquel despacho, Lang fue a su banco, retiró su dinero, y en la estación de la Friedrichstrasse tomó el primer tren para París. Se separó de su mujer y, ya instalado en Hollywood, se convirtió en el primer cineasta antinazista. La anécdota, tal como la cuenta el propio Lang, es demasiado transparente para no sugerir un principio oscuro. También es turbia la distancia que el resto de su vida adoptó Lang frente a su propia película, que de buen grado llamaba una fantasía infantil. Pero todo esto, al fin y al cabo, es la hojarasca de la historia⁴.

Siegfried Kracauer fue el primero en poner de manifiesto un vínculo entre *Metrópolis* y el nacional-socialismo: un vínculo interior a los valores formales de la película. Su privilegiada expresión la constituye, efectivamente la escena conciliadora final. El capitalista y el obrero se abrazan, como política y organizativamente se abrazaron en el medio del aparato político nacional-socialista, bajo el signo del arte, o más exactamente, del sentido absoluto que el arte le presta a la construcción civilizatoria, la síntesis de culto artístico y dominación que precisamente constituye el motivo

programático que atraviesa la película. La traducción formal de esta síntesis está claramente representada en la estetización de la masa urbana bajo el rigor geométrico y el ritmo monótono de las máquinas. Una concepción artística de la dominación que es, al mismo tiempo, una utopía del poder total.

Este nexo, que en realidad no encierra solamente el contenido específico de la película de Lang, sino un aspecto fundamental de la estética expresionista y de la teoría de las vanguardias en general, presenta dos dimensiones históricas, políticamente diferenciadas, pero complementarias. Por una parte se trata del arte como medio de una conciliación simbólica del conflicto representado por las dos ciudades y las dos clases sociales contrapuestas. Su expresión metafórica en *Metrópolis* es en síntesis artística entre la mano que construye y la cabeza que dirige. En términos políticos se trata de la concepción del poder político como una obra de arte, según lo formuló el propio Goebbels. Es la conciliación simbólica de un conflicto real que la síntesis del arte y la política no muda ni en un solo aspecto. Esta situación se refleja claramente en la película de Fritz Lang. El solemne abrazo del artista no altera la lógica inhumana de la producción industrial, ni las consecuencias anihiladoras que unas escenas antes se habían confesado, como consustanciales con el destino histórico de la ciudad universal. El abrazo del artista tan sólo ha consagrado su orden como absoluto y le ha conferido la dimensión cósmica de la construcción de Babel. Éste no es otro que el viejo tema que el marxismo había tratado bajo su categoría de ideología. Arte como legitimación de un poder ab-

soluto; arte como conciliación simbólica o retórica de un conflicto perdurable.

Pero el desarrollo de la sociedad industrial, el papel que el arte ha desempeñado en él, y el propio desarrollo y repertorio formal de una película como *Metrópolis* permiten definir una dimensión más amplia y más moderna de dominación. Para examinar esta nueva dimensión es preciso volver al punto de partida, al protagonista principal de la película de Lang. Éste no es Freder, el artista, sino la máquina. La máquina de una manera genérica o la central generadora de energía como figura particular. Ella es el corazón de *Metrópolis*, la que la alimenta con energía, la que impulsa su progreso, la que define su crecimiento y su destino. La máquina rige la vida de sus habitantes, desde los aspectos más generales de la economía y la organización tecnológica de la ciudad universal, hasta los aspectos más delicados de la vida individual o del inconsciente. Así también lo formuló el arquitecto expresionista Mendelsohn, y con la misma voluntad profética que le es inherente a este *film*. La máquina, en fin, es el problema en torno al cual giran todas las preguntas de *Metrópolis*. Su lógica interior define la frialdad del señor y la humillación animal del esclavo y el ritmo de la vida y de las masas; ella determina la conciencia negativa del artista y la conciencia positiva de la salvación; su principio racional impulsa finalmente como una necesidad histórica la eliminación de la existencia humana que sólo ella ha degradado antes a una sola dimensión cuantitativa y material. Y la racionalidad maquinista define, no en último lugar, los criterios estéticos de *Metrópolis*, la organi-

zación urbana y la organización de las masas, los ornamentos, y el ritmo y el movimiento del cuerpo. Así como, en la escena final de *Metrópolis*, la trascendente línea infinita de las ojivas góticas confieren al arte el carácter absoluto de su papel conciliador, así también, el orden geométrico, los ritmos monótonos y las formas mecanizadas le otorgan su papel normativo y socializador. La misma dualidad de principios los exhibe, por ejemplo, y apenas unos años antes que la película de Fritz Lang, el primer manifiesto de Bauhaus, bajo el signo de la catedral gótica que adorna su frontispicio, y bajo el signo del racionalismo funcionalista que informa su programa estilístico.

El drama de *Metrópolis* no se explica en los términos de una confrontación social entre los habitantes de los rascacielos y los moradores de las catacumbas, aunque este conflicto sea el más obvio. Por debajo de él se cierne como una amenaza la propia lógica destructiva del desarrollo tecnológico. Es la leyenda del *Golem*, y no el principio de la lucha de clases la que ofrece la clave interpretativa de esta historia, y la que otorga a la tensión que anima esta película su dimensión más actual. En consonancia con ello, la conciliación artística de este conflicto, en *Metrópolis* y en la civilización tardo-industrial, no puede ser analizado como fenómeno ideológico, como un principio de encubrimiento y de legitimación. La conciliación artística del conflicto civilizatorio que Fritz Lang analiza

tiene lugar a través de su papel socializador y normativo, a través de su trabajo configurador de las masas, de la disciplina formal que impone en la organización urbana, del ritmo que golpea al son de las máquinas; tiene lugar a través de la monumentalización de la ciudad futura hasta lo sublime, de la orquestación plástica de su ritmo maquinal, de la subordinación espacial de los valores individuales a los valores tecnológicos del progreso. La conciliación tiene lugar, en primer lugar, a través de los valores estéticos intrínsecos a la película, y no a las dimensiones ideológicas o programáticas que arroja.

Pero esta conciliación define precisamente también el papel mediador de las vanguardias artísticas entre las exigencias individuales y sociales de los tiempos de crisis y revoluciones en que nacieron, y las normas de una nueva racionalización tecnológica, que la necesidad del desarrollo industrial imponía, a través de esta nueva función estética, que es fundamentalmente productiva, generadora de la realidad civilizatoria y tecnológica, el artista cumple la tarea de una adecuación interior del orden cultural de la vida humana al orden civilizatorio del progreso o de la máquina. Su real papel conciliador, no su función simbólicamente neutralizadora de conflictos, es esta adecuación. Sólo por ella se cumple, en el reino de una segunda naturaleza integral, la identidad absoluta del arte y la dominación.

NOTAS

¹ S. Kracauer, *Von Cagliari bis Hitler*, Hamburg, 1958, p. 98.

² Paul Ickes, en: *Die Filmwoche*, núm. 3, 1927.

³ *Der Bildwart*, Heft 4/5, 1927, pp. 366 y ss.

⁴ Dieter Dürrenmatt, *Fritz Lang, Leben und Werk*, Berlín, 1972, edición del autor.

LA REALIDAD COMO ILUSIÓN

Comunicación y ciudad virtual

Francisco León

«Las redes virtuales, la telefonía móvil o la videoconferencia anuncian la creación de un espacio nuevo a otro nivel (meta) comunicativo, un espacio dotado de unidad propia, una ciudad más allá de la ciudad (metápolis), un mundo más allá del mundo. Sus habitantes son nódulos emocionales que comparten un nuevo mundo no «real», sino un metamundo comunicativo-emocional, que tiene en el teléfono móvil su más acabada metáfora.»

La ciudad es el gran espacio para la simulación. El universo urbano que hemos dado en llamar *metápolis* es la ciudad sobrevolada a velocidad creciente por líneas de información que tejen una tupida red metalingüística en un segundo nivel («meta») de realidad. A una realidad viva, donde los seres humanos sienten y se comunican sus pensamientos y afectos, se sobrepone la segunda realidad informacional, que traduce la complejidad de los contenidos comunicativos en bytes sobre un soporte *logicial* en código binario. La reducción final de lo real a lo virtual se sitúa, entonces, sobre el plano de los dos valores logiciales: 1/0.

Los dos ámbitos de la polis y la metápolis, de la realidad y de la *meta-realidad* virtual no se estabilizan en una separación indefinida, sino que confluyen constituyendo el «tecnocosmos», el «cibermundo» a cuyas reglas deben adaptarse

sus habitantes con urgencia siempre mayor. *Fenómenos tecnourbanos* son la telefonía móvil, las redes de transmisión informática, el trabajo deslocalizado o la arquitectura virtual. Estos fenómenos son manifestaciones de un cambio muy profundo en el sentido que los individuos dan tanto a sus vidas como a las relaciones sociales que son la base de la realidad ciudadana. Cómo será nuestra existencia y la de nuestras ciudades en el tercer milenio se vislumbra ya a través de ciertos comportamientos individuales y sociales, que a menudo parecen urgentes intentos por adaptar la substancia viva humana a la materia flotante de las redes lógicas de información. Estamos ante una alternativa fatal: «o bien el ciberespacio reproducirá lo mediático, lo espectacular, la consumación de la información mercancía, la exclusión a una escala aún más gigantesca que hoy. Lo que es a grandes rasgos la tendencia natural de las «autopistas de la información» o de la «televisión

27

interactiva». O bien acompañaremos las tendencias más positivas de la evolución en curso, dotándonos de un proyecto de civilización centrado en los colectivos inteligentes: recreación del vínculo social por los intercambios de saber, reconocimiento, escucha y valorización de las singularidades, democracia más directa, más participativa, enriquecimiento de las vidas individuales, invención de nuevas formas de cooperación abierta para resolver los terribles problemas que la humanidad debe afrontar...» (P. Lévy, 1998, p. 115).

¿Qué es lo virtual?

28

El fin de siglo y de milenio ha supuesto para la arquitectura y la teorización urbana el final de una ilusión de reconstrucción de lo humano a través de la función arquitectónica y de la planificación de la ciudad. La imagen de un espacio urbano espectacular, evanescente, entregado al imperio de lo efímero o al colosalismo decadente no responde a aquellos planteamientos. Así, de las cenizas de la ilusión humanista renace ahora una nueva ilusión de sentido equívoco: la realidad pensada como sinsentido por la inclinación al decadentismo de la postmodernidad se hace ilusión, virtualidad. La realidad del tercer milenio será virtual.

Una comprensión del auténtico significado y alcance del término «virtual» reclama la explicitación de la estructura y evolución de este concepto. Desde el punto de vista del tejido conceptual, lo «virtual» se opone, en una primera aproximación a lo «real». De modo que la expresión «realidad virtual» parece contener una contradicción, pues añadir la cualidad de ser virtual a la realidad equivaldría a ha-

blar, por ejemplo, de lo «físico intangible». No habría, en efecto, medida común entre un mundo físico de cosas y enseres con los que convivimos y que manipulamos, y un espacio virtual de información evanescente que sólo alcanza existencia sobre una pantalla o en un soporte de impulsos codificados.

La realidad no es uno de los conceptos fundantes de nuestra comprensión del mundo. Se convierte en un concepto de primer orden en la escolástica tardía, justamente en el momento en que la comprensión inmediata de lo que es real ya se ha perdido. En su sentido originario, la realidad es el lugar en que hacen su aparición todos los seres que por la actividad de una fuerza oculta a la que se denominó *physis* (naturaleza). La distinción entre lo real y lo irreal no abría dos mundos separados de lo tangible y lo imaginario, e incluso –como en Platón– podía considerarse más real el mundo, que hoy consideraríamos ficticio, de las ideas que el de las cosas tangibles. A partir de este momento fundante, puede decirse que el problema de la relación entre lo real y lo virtual llena la historia del pensamiento en Occidente, ya que el problema de la escisión entre el interior del sujeto humano y el mundo externo siempre se trata de suturar. El idealismo hegeliano con su lema: «todo lo racional es real y todo lo real es racional», representa la apoteosis del ideal ilustrado de un mundo que pudiera ser simplemente un objeto para la manipulación humana, aunque fuera bajo el principio del bien, que se identifica con la perfecta racionalidad. Sabemos que la consecuencia efectiva de la utopía ilustrada ha sido el triunfo de la racionalidad instrumental, que ha dado paso a nuestro mundo hipertecnificado.

El descubrimiento del mundo interno psicológico marca el punto de inflexión en la historia de la realidad. Este hecho tuvo lugar en el tránsito desde el naturalismo greco-latino al pensamiento teológico medieval, y no hizo más que agudizarse y tecnificarse desde la ingenua visión agustiniana de un ser humano concebido como el relicario del Dios vivo, hasta la concepción suareciana de la realidad como esencia misma de todas las cosas, respondiendo así a los problemas suscitados por la recién establecida distinción entre dos realidades, física y mental. Nuestra visión moderna del mundo intelectualizado hunde sus raíces en estas disputas escolásticas.

Hoy, lo virtual tiende a identificarse con lo no existente, lo posible, lo potencial, lo no tangible, lo imaginario. Su definición más precisa parece encontrarse en algún punto de esta constelación de posibles significados, pero no puede identificarse exactamente con ninguno de ellos. La confusión semántica del concepto «virtual» origina un buen número de actitudes, a menudo, excesivas, frente a la cada vez más omnipresente *realidad virtual*.

Desde un punto de vista estructural, podríamos oponer dos cadenas de conceptos: en un lado se situarían la potencia, la posibilidad, lo virtual, lo genérico, lo indeterminado, etc. Frente a ellos estarían lo real, lo actual, lo específico, lo determinado, etc. La primera cadena se refiere a un primer momento de la constitución o el desarrollo de una cosa, mientras que la segunda remite al final del proceso de constitución, cuando la cosa ha llegado a su perfecta finalización. Dos de los conceptos que suscitan mayor confusión cuando no se entienden del

modo adecuado, atendiendo a la sedimentación que han dejado en ellos su uso en diferentes formas de pensamiento, son lo *posible* y lo *potencial*. Lo potencial es el concepto más antiguo, por medio del cual la visión naturalista del mundo trata de explicar el modo en que los seres naturales se desarrollan (crecen, se mueven, cambian) sin precisar de un agente exterior a ellos para su impulso o determinación. Así se llegó a definir la naturaleza como una potencia interna que hace que animales, plantas o seres humanos sean autónomos, mientras que los artefactos, que son producto de la técnica, dependen, tanto para su fabricación como para la determinación de su función, de una voluntad o una inteligencia productora. El campo semántico del concepto «posible» no distingue, en cambio, entre estas dos clases de seres, puesto que no se tiene en cuenta si la fuerza que los hace llegar a ser y los mueve es interna o externa a ellos. Así, lo posible y su correlativo lo imposible tienen un doble sentido:

29

1. El origen de la fuerza que hace existir a una cosa es puramente externa, lo que sucede en el caso del Dios creador, lo posible es lo que Dios puede hacer existir en el mundo externo, si bien lo posible, en tanto que posible, sólo tiene existencia en la propia Mente divina como algo que Dios puede elegir hacer o no hacer.
2. El origen de la fuerza que hace existir algo es interna al ser humano, lo que sucede en el momento en que el hombre pasa a ocupar el lugar que estaba reservado a Dios, lo que significa la aparición del *homo faber*, un ser creador técnico que tiende a confundir lo natural con lo técnico o a tecnificar la naturaleza.

En ambos supuestos la distinción *virtual/actual* que se asentaba sobre la distinción interno/externo es sustituida por el par *posible/real*. Lo que explica que el origen de las confusiones a que antes aludíamos se deban a la creencia en que hay un par virtual/real, cuando lo cierto es que lo real es un fondo común subyacente a los pares virtual/actual, posibilidad/acontecimiento.

Hecho y acontecimiento

Las últimas décadas del siglo xx se han caracterizado culturalmente por la extensión del término «postmodernidad», que ha servido para nombrar el entramado de cuestiones sociales, científicas, filosóficas o estéticas que han acompañado al crepúsculo del proyecto moderno. En su origen, las doctrinas del fin de la historia, del arte o de lo humano se relacionan con la sustitución de lo actual por el *acontecimiento*. En el acontecimiento desaparece la virtualidad, de modo que cada hecho acontecido en un instante aparece aislado, sin vinculación con el antes ni con el después. El acontecimiento de nuestro tiempo es único, sin sentido, descargado de cualidades. Todo cuanto nos sucede es singular (la originalidad, la creatividad son los valores más apreciados). Sin embargo, la singularidad no es incompatible con la circunstancia de que la carencia de sentido del acontecimiento acabe por formar una cadena en que todo se repite sin fin. El acontecimiento es como un punto que se señala sobre el círculo del tiempo. En el eterno retorno cada punto del círculo del tiempo es, a la vez, anterior y posterior a cualquier otro punto. En esta ambigüedad reside la ausencia de sentido que define a los acontecimientos postmo-

dermos frente a la clara determinación de sentido de los *hechos* en la modernidad, que se situaban según el antes y el después sobre la línea recta del tiempo. Los modernos tenían una concepción de los hechos históricos según la cual un hecho anterior influía –o era la causa– en otro hecho posterior. Así, la revolución de mayo del 68 sería causa de muchos fenómenos del modo de vida europeo actual. En cambio, nosotros, que habitamos la posthistoria, vivimos los acontecimientos como singularidades desgajadas, de modo que la sucesión de las noticias que llenan las portadas de los periódicos las percibimos como desvinculadas entre sí, y su orden se remite tan sólo a la fecha en que tuvieron lugar. Las guerras del Golfo o de Kosovo no han tenido mayores consecuencias políticas o éticas; una vez que dejaron de ser acontecimientos de actualidad parecen haber desaparecido sin dejar rastro. Sobre el espacio de los acontecimientos se sitúa la explicación de lo que haya de entenderse por «realidad virtual».

La realidad virtual

Lo real es un fondo sobre el que se sitúan los hechos. También los acontecimientos evanescentes se localizan sobre una pantalla constituida por el flujo de información que ha sustituido a la materialidad física. La virtualización es justamente el proceso que ha conducido desde una concepción de la realidad ligada al mundo natural a la realidad de los mundos virtuales. A partir de la modernidad este proceso ha atravesado tres fases:

1. En la fase *mecanicista*, la materia se descompone analíticamente en sus elementos componentes. La materia sufre el máximo grado

de análisis cuando se identifican sus partes mínimas con las figuras geométricas o los algoritmos que permiten operar o sustituir matemáticamente a la realidad física. De este modo, la realidad material percibida por un ser humano que miraba hacia el exterior pasa a convertirse en realidad interior, en mente matematizadora del sujeto.

2. La formalización matemática tiende a extremarse con el *giro lingüístico* en el siglo xx. La cualidad del lenguaje por la cual el signo es capaz de ponerse en lugar o de sustituir al mundo físico permite que, al hilo de los avances tecnológicos, la información encriptada en una gran diversidad de códigos lingüísticos abandone la mente humana para objetivarse como una nueva realidad externa. El mundo se concibe como un inmenso tejido formado por la confluencia de caudales informativos, y la ciudad cosmopolita como el espacio que facilita ese fluir.
3. El universo *lingüístico-comunicativo* procede de la formalización lingüística de la realidad, y como ésta preserva aún la vieja substancialidad del lenguaje, en tanto que la materia lingüística se objetiva en el mensaje que es comunicado y en la irreversibilidad del vínculo emisor-receptor. Por el contrario, las técnicas de hipertextualidad implican la reversibilidad de la relación. Una ruptura del orden intuitivo moderno que se ha extendido a las ciencias humanas a partir del concepto relativista del tiempo de las ciencias duras. El acontecimiento relativista es reversible como lo es la relación anterior-posterior de la relatividad. Aunque la experiencia del continuo temporal en las ciencias humanas hace que

aún tendamos a explicar la vinculación de los acontecimientos con conceptos de la intuición psicológica, como es el de «reversibilidad», la absolutización de la comunicación hace que la interactividad no pueda representarse con la figura de la concurrencia de líneas con doble sentido, sino que sería precisa la creación de una nueva conceptualización espacio-temporal en las ciencias humanas consecuente con la revolución de la física relativista y cuántica.

Desde esta concepción de lo real, la *virtualización* puede definirse como el proceso por el cual se genera un ámbito espacio-temporal nuevo en el que ya no pueden aplicarse las clásicas nociones de sucesión, sentido y localización, que determinaban la visión moderna del mundo. El hiper-espacio, el hiper-tiempo, el hiper-texto son el espacio, el tiempo y el texto fluctuantes a los que cada usuario-observador puede conectarse aleatoriamente. Se produce así la posibilidad de creación de mundos virtuales sin forma fija no localizables espacio-temporalmente.

Del diálogo a la comunicación

La pérdida del sentido tradicional de la comunidad va unida a la modernidad, y tiende a constituir un espacio ciudadano a imagen y semejanza del espacio vacío de la mecánica geometrizada. Sobre este espacio, los individuos son meros corpúsculos, átomos opacos que siguen trayectorias indeterminadas a priori, aunque determinables a posteriori con el recurso matemático de la teoría de las probabilidades. El individuo corpuscular es el *hombre sin atributos* que ya no comparte un mundo acogedor

por obra del *diálogo*, sino que se relaciona erráticamente con otros corpúsculos individuales mediante la *comunicación*.

La ruptura de los límites del espacio ciudadano en las megalópolis o en el globo terráqueo que puede tomarse por una inmensa megalópolis, imposibilita una relación interhumana basada en el diálogo, lo que lleva al nacimiento de una vinculación social basada en la comunicación. Desde ese momento la relación interhumana será dependiente de la evolución tecnológica de la comunicación. Durante siglos, la investigación sobre el lenguaje se centró en las técnicas retóricas y dialécticas, que eran necesarias para el diálogo directo en un ámbito ciudadano limitado. La apertura de los límites en las megalópolis actuales ha obligado a desarrollar técnicas de comunicación a distancia a gran velocidad. Las peculiares características de los medios de comunicación intransitivos (televisión, radio) han conseguido reducir las distancias hasta hacer de nuestro planeta una *aldea global*. Pero también ha obligado a sustituir las viejas técnicas retóricas por una nueva lógica de la comunicación que busca codificar el intercambio de mensajes para lograr una mayor performatividad.

La virtualización relativa a la comunicación se sitúa sobre el proceso que conduce desde el mundo natural común a la objetividad moderna. Sobre esta línea se alcanza el sentido cuando se observa el continuo intento por *reconstruir el ámbito compartido* de la pertenencia a una realidad natural común tras la irrupción del sujeto psicológico y su mundo interior. La *comunicación* entre las conciencias y de éstas con la naturaleza exterior se efectuaba mediante la presencia de Dios, el *Ens Realissi-*

mum, cuya huella se encuentra tanto en las almas como en la naturaleza creada. Luego, en la modernidad racionalista antiteológica será el objeto, el nexo que une a las mentes, cuando la realidad común es el *objeto científico*. En la escalada de virtualización, la transformación del mundo tangible en objeto científico es superada cuando el progreso tecnológico logra hacer sensible el objeto. El mundo de las cosas tangibles, que había sido desrealizado, virtualizado al transformarse en objeto de la ciencia, se hace de nuevo sensible, objeto sensible en la pantalla del televisor o del ordenador. El mundo común compartido es el de la comunicación audio-visual, haciendo del mundo una «aldea global» y de sus habitantes unos aldeanos informados de cuanto ocurre hasta en el más oscuro rincón de la tierra. Sin embargo, esta realidad es excesivamente intelectualizada, por lo que la tecnología de la imagen trata de hacerla sensible produciendo una realidad informacional global a través de los medios de comunicación, lo que finalmente implica una transformación de la propia capacidad perceptiva.

La metacomunicación en metápolis

La percepción tradicional de la realidad está ligada al campo perceptivo, por el que el sujeto se sitúa dentro y en relación con el mundo circundante. El sujeto integrado en el mundo constituye la realidad vital frente a una realidad objetiva reflejada por el espejo científico. A esta distinción entre la realidad vital y objetiva alude el célebre ejemplo de Bergson: el tiempo durante el que se deshace un azucarillo en el café que tenemos ante nosotros tiene dos posibles medidas: la medida objetiva es el tiempo

astronómico que miden los relojes, pero junto a él se encuentra el tiempo vital que es flexible, ya que la sensación de tiempo depende del estado anímico en que nos encontremos (ansiedad, aburrimiento, entusiasmo, melancolía...).

El campo perceptivo real es sustituido por la percepción de la realidad ilusoria de la imagen, que ha ido produciendo un cambio en la sensibilidad, que llega a extremarse en el punto de la indistinción entre real y virtual. Las técnicas que crean mundos cibernéticos virtuales por estimulación directa de las terminaciones nerviosas llevarán, sin duda, a acentuar los efectos de la virtualización sobre la nueva sensibilidad. Hoy, la realidad virtual es un «fenómeno tecnológico por el cual la vivencia de lo que es esencialmente un simple videojuego se hace más y más cercana a los mecanismos de percepción, de manera que el concepto de medio se diluye hasta llegar a la estimulación cerebral directa, eliminando toda mediación entre ojo e imagen, marcando así un patrón de percepción, enseñando al ojo a ver y al oído a oír» (J. Bustamante 1993).

El ser humano del tercer milenio puede perder cualquier referencia «natural» que le permita discriminar lo que corresponde a la vieja realidad física de lo que pertenece a la nueva realidad virtual.

El mundo compartido de las imágenes sensibles de los medios de comunicación acaba por sufrir una última transformación con el advenimiento de la realidad virtual. La comunicación informacional es intransitiva, pues supone la existencia de un centro emisor de objetividad, cuyo resultado es la alienación de las conciencias subjetivas receptoras. La red

virtual cibernética es interactiva, al lograr la constitución de un tejido de realidad plástica en continua transformación, donde los nodulos emisores-receptores se multiplican hasta el infinito. Diálogo y comunicación pertenecen al pasado, pues el tercer milenio se inicia bajo el signo de la *meta-comunicación*: las redes virtuales, la telefonía móvil o la videoconferencia anuncian la creación de un espacio nuevo a otro nivel (meta) comunicativo, un espacio dotado de unidad propia, una ciudad más allá de la ciudad (metápolis), un mundo más allá del mundo. Sus habitantes son nodulos emocionales que comparten un nuevo mundo no «real», sino un metamundo comunicativo-emocional, que tiene en el teléfono móvil su más acabada metáfora.

La vida en metápolis reclama circulación incesante, por lo que las nuevas tecnologías cibernéticas apuntan en una dirección cuya más perfecta ilustración es el *teléfono móvil*. Es éste un instrumento incorporado al individuo, de un uso –ya hoy– masivo, casi universal, que permite al individuo la circulación por metápolis acompañado virtualmente por todo el campo de relaciones y actividades propias, que *están-ahí*, virtualmente presentes en cada instante. Sólo a la espera de su actualización en una llamada. El mundo común se hace así compatible con el individualismo extremo, pues cada individuo puede seguir su trayectoria particular e indiferente por el espacio vacío de la ciudad tecnológica, y estar, al mismo tiempo, integrado en una estructura común de relaciones de su universo humano.

La creación de una nueva sensibilidad por la acción sobre la psique de los medios de comu-

nicación y las tecnologías de la imagen acústica o visual han llevado, finalmente, a que el teléfono no sólo transmita signos codificados, sino sensaciones y sentimientos. La realidad compartida es ahora realidad sentida «como si» fuera viva. Ya no nos «sentimos» solos como corpúsculos que trazan trayectorias aza-

rosas, sino siempre acompañados por la nueva realidad que nos hemos construido. Una realidad común que nace de la conexión con algo que nos observa desde arriba, ya no el Dios que escruta nuestras conciencias, sino el ojo del satélite que da cobertura a nuestro nuevo mundo ilusorio.

BIBLIOGRAFÍA

Balpe, Jean-Pierre: *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Eyrolle, París 1990.

Bell, Daniel: *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Alianza, Madrid 1976.

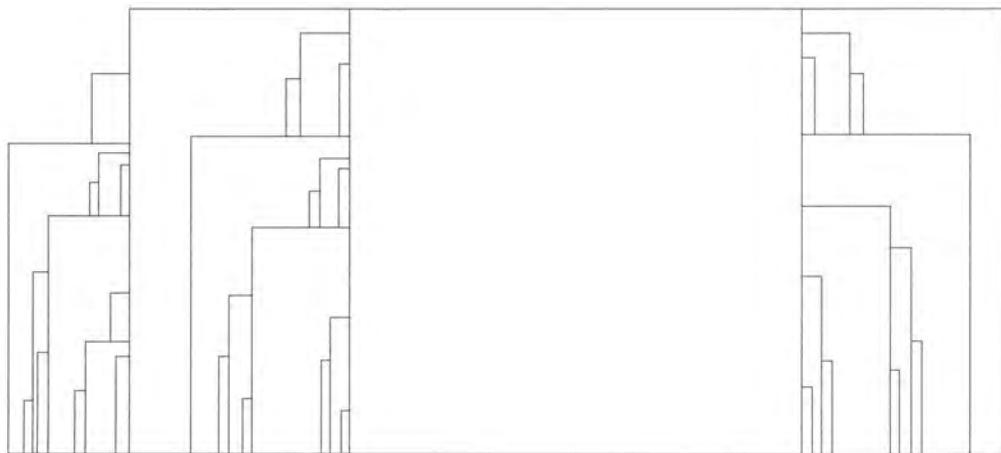
Bustamante, Javier: *Sociedad informatizada ¿sociedad deshumanizada?*, Gaia, Madrid 1993.

Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*, PUF, París 1968.

Lévy, Pierre: *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, París 1998.

Rheingold, Howard: *Virtual reality*, Simon & Schuster, Nueva York 1991.

Robinet, André: *Mitología, filosofía y cibernética. El autómatas y el pensamiento*, Tecnos, Madrid 1973.



«LA SOCIEDAD INTERNET». UNA FALSA PROMESA

Dominique Wolton

«Crear que las redes de comunicación conducen a la paz y al conocimiento es abandonarse a la ideología tecnocrática que domina hoy los discursos sobre el «progreso», ya que si bien algunas de sus facetas son altamente deseables, la sociedad de la «multi-conexión» podría llegar a hacer estallar a la sociedad real, sustituyendo mediante el individualismo y las relaciones «a la carta», la solidaridad que implicaba la vida en un mismo territorio y el compartir recursos culturales comunes.»

Constituye Internet una revolución tan importante como supusieron la radio en los años veinte o la televisión en los años sesenta? Se pueden albergar dudas. Para reflexionar sobre los nuevos *media* hay que dar la vuelta al discurso dominante, que les favorece con su bendición incondicional y situarlos dentro de un análisis general de la comunicación. Es pues urgente abrir el debate recordando especialmente algunas contradicciones ligadas a la «revolución de la comunicación».

35

¿En qué se reconoce la ideología tecnocrática? En el hecho de tratar de pesimista, o de conservador, y en todo caso de adversario del «progreso», a cualquiera que cuestione el sentido y la utilidad de los nuevos *media* y reclame una reflexión y las necesarias regulaciones. Ningún sistema técnico ha dado nunca nacimiento a un modelo de sociedad. La experiencia es, incluso, la contraria: cuantos más sistemas de información automatizados hay, más normas se necesitan para evitar los abusos de la «cibercriminalidad». Normas que no impiden la libertad de comunicación, pero que evitan, por el contrario, confundir posibilidades técnicas y contenidos de las actividades.

Con Internet, nos encontramos con el tema de la «aldea global». Después de haber dominado las distancias y conquistado la naturaleza y la materia, los hombres encuentran un deseo de infinito del que la multitud de palabras, de imágenes y de datos, sería la más perfecta ilustración. Sin embargo, aunque una información pueda dar la vuelta al mundo en un segundo, en menos de 100 kilómetros las realidades cambian hasta el punto de que los individuos pueden no entenderse entre sí. De hecho, el avance técnico no siempre está al servicio de los hombres. En particular porque

tiende a acentuar la fragilidad de los sistemas sociales. Las crisis bursátiles, financieras, políticas, que estallan en el otro confín del planeta desestabilizan ahora más rápidamente las economías, ponen a prueba las solidaridades y fragilizan las instituciones internacionales. La comunicación triunfante ha reducido el mundo a una pequeña aldea, pero no lo ha hecho más seguro. Y si los jefes de Estado no cesan de desplazarse, es porque el encuentro físico sigue siendo el único medio de dominar un poco esta inestabilidad de la historia, que se hace más visible a través de las redes.

¿La «multiconexión» supone un progreso? ¿Para hacer qué? Navegar por la red no constituye ni una prueba de inteligencia ni más progreso real que el tecnológico en relación con el hecho de leer un libro, discutir, escuchar la radio o mirar la televisión. Lo peor sería ver en la «sociedad Internet» un progreso automático. La «sociedad del espectáculo» ha sido suficientemente criticada por sus ilusiones. ¿Será reemplazada mañana por la sociedad Internet?

¿Será necesario un «Titanic» de la cibercultura para que los Estados tomen conciencia de los riesgos que estos sistemas de información suponen para las libertades fundamentales? De hecho, se reúnen las condiciones del naufragio cuando se ve triunfar tanto orgullo racional y tecnológico. Por no hablar de esta gran contradicción: Internet se presenta como un espacio de comunicación mientras que, a menudo, no es más que un espacio de expresión –lo que no es exactamente la misma cosa– y quizá pueda reducirse sobre todo a un mercado de información.

36 Un día habrá que elegir. O bien tener que ver con la inmensa red comercial –a escala del comercio electrónico mundial–, o bien con uno de los elementos de un sistema de comunicación política y de expresión individual para la comunidad internacional. Ambas perspectivas son contradictorias y se miente cuando se quiere hacer creer que Internet puede estar a su servicio simultáneamente y sin conflictos...

El hombre occidental ha tardado siglos en «liberarse» de todas las tutelas: religiosas, políticas, sociales, militares. Libre finalmente para pensar, circular y expresarse, decide hoy encerrarse en los mil hilos de la comunicación técnica. Está constantemente enganchado a ella, permanentemente accesible, por el teléfono móvil, el fax, el teléfono o el e-mail (correo electrónico)... ¿Cómo se funcionaba antes? Después de habernos «enredado», en nombre de la libertad y el progreso, ¿no necesitaremos «des-enredarnos» en nombre de esa misma libertad, de ese mismo progreso y de esa misma modernidad?

Porque además, el tiempo lineal de los sistemas de información no es el del tiempo humano y social. Estos sistemas funcionan veinticuatro horas al día, de una punta a otra de la Tierra, prefigurando lo que sería una «sociedad en continuo». ¿Y por la otra parte? Los individuos, como las sociedades, no viven nunca en un tiempo homogéneo. La percepción de este tiempo, por ejemplo, cambia radicalmente entre la juventud y la madurez: no se interesan ya por las mismas cosas. Los intereses, los sentimientos, adquieren otras proporciones.

Este choque entre filosofías del tiempo se da con más fuerza en los países del Sur. Para ellos se trata, de hecho, de resistir a la forma en que Occidente refuerza su modelo de racionalidad, en detrimento de otras culturas y otros sistemas de valores. La globalización económica, ¿es disociable de esta nueva apisonadora occidental y de esta unidimensionalización del tiempo y de los valores? ¿Y qué decir de la impostura intelectual, según la cual las nuevas técnicas de comunicación serían un atajo hacia el desarrollo?

¿El resultado probable de esta extensión sin fin de la información? Una racionalización de la comunicación, igual que hubo una racionalización del trabajo en el siglo XIX que comportó, sin duda, un aumento de su productividad, pero a un precio humano, social y político, muy alto. Si la técnica multiplica las posibilidades de intercambio lo hace al precio de una inevitable estandarización, que ya intuía la escuela de Frankfurt. Y más aún porque, ni la transmisión, ni la interacción, ni la expresión, son sinónimos de comunicación.

Durante más de cien años, el progreso ha consistido en suprimir los intermediarios, que eran otros tantos frenos a la libertad de los hombres. Hoy eso es cosa hecha. Gracias a las técnicas, cada cual, desde su casa, el trabajo, la escuela, en vacaciones, puede acceder directamente a todo: es el reino del *Do it yourself* («Hágalo usted mismo»). Reintroducir a los intermediarios se convierte entonces en una necesidad, ya que son más indispensables cuanto más compleja es una sociedad, interactiva, abierta: responsables políticos, periodistas, profesores, médicos, comerciantes, etc.

Por eso es mucho más fácil equipar masivamente las escuelas con ordenadores, y conectarlos a las redes, que pensar una filosofía global de la educación... Una huida hacia adelante que recuerda la de hace cuarenta años, cuando en las empresas se produjo una enorme automatización del trabajo industrial y de servicios. La técnica, incluso cuando permite gestionar la información o la comunicación, no puede sustituir a un proyecto.

37

El soporte crearía la virtud

La comunicación, durante mucho tiempo factor de apertura y de acercamiento entre las ideas y los pueblos, puede convertirse hoy en causa de antagonismo, incluso de odio, porque en un mundo en el que todo circula, se ponen aún más de manifiesto las diferencias. Y soportar al otro es mucho más difícil cuando está próximo y visible que cuando está lejano y poco visible. Para preservar la comunicación como valor de emancipación hay que reflexionar sobre las distancias que se deben guardar. Lo que, para empezar, obligará a Occidente a respetar otras identidades y otras jerarquías de valores, so pena de verse rechazado al mismo tiempo que sus sistemas de información, identificados con un imperialismo cultural.

Por tanto, hay que proteger la comunicación y no abandonarse al estereotipo actual: «*Es cierto porque está en Internet*». Como si el sistema técnico hiciera verdaderas, por naturaleza, las

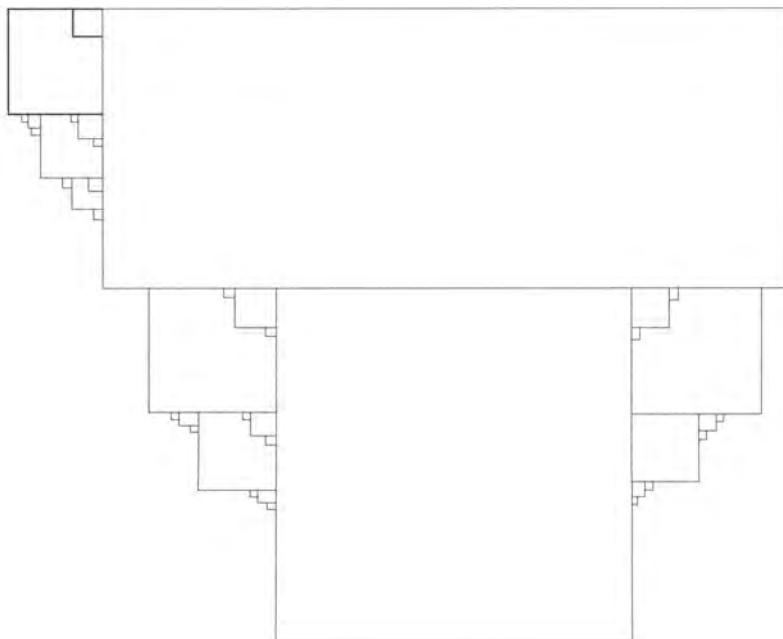
informaciones que circulan por él¹. Como si los proveedores, igual que los usuarios, se convirtieran de repente en honestos, respetuosos con la verdad, con el bien de los demás, enemigos de la mentira y los chismes de todo tipo. Aquí nos sumergimos en plena ideología tecnocrática: el soporte crearía la virtud. Basta, sin embargo, con mirar el «Internet rosa», el papel de la red en la especulación financiera internacional o en la criminalidad, para convencerse de lo contrario.

El reto es menos la libertad del individuo –ciertamente cada vez más frágil, pero admitida por el frontispicio de los valores democráticos– que la preservación de las condiciones de la identidad colectiva, papel destacado del Estado-nación. Pero se denigra alegremente a este Estado-nación para aplaudir la «apertura», sin preocuparse de la división de las relaciones sociales que provoca.

Porque la globalización estimula la fragmentación, tanto en comunidades como respecto a sus referencias identitarias o a mercados potenciales. Mañana, el principal problema ya no será la expresión, sino la capacidad para salir de la comunicación mediatizada para intentar una comunicación directa, humana, social.

NOTAS

¹ Léase a Ignacio Ramonet, *La tiranía de la comunicación*, Debate, Madrid, 1998.



EL PAISAJE Y EL PRÍNCIPE

Antonio Miranda

Con un renovado, y a pesar de los pesares, siempre posible optimismo, el autor –siguiendo a Schiller– viene a poner la emancipación humana en manos del poeta o príncipe colectivo educado en la auténtica, escasa y rara belleza.

1960: Todavía el poeta Evtuchenko puede preguntar y dudar entre *La Ciudad Sí*, y *La Ciudad No*.

La gestión territorial –urbana, suburbana, rural– no parece haber estado nunca en manos de la poética inteligente, como hubiera sido deseable en función consecuente con su sagrada necesidad. El despotismo castizo, la guerra, la usura, la especulación, la barbarie cateta, la moda, la tecnocracia servil, la vanidad, la artísticidad, el esteticismo... han sido los vectores de acción territorial en las diferentes épocas y lugares. Debiera resultarnos milagroso el hecho de que la situación actual no sea aún peor.

A lo largo del siglo xx, la antiurbana o falsa solución suburbana, aportada por el capital y justificada por las vanguardias socialdemócratas centroeuropeas, sólo ha podido engendrar un monstruo bicefalico: *ni ciudad sí, ni ciu-*

dad no. Las dos cabezas o formas neochabolistas con las que el monstruo se presenta ante los ojos de un meridional son:

- a. La disgregación en forma suburbial, constituida por la vivienda aislada efec-tista, exhibicionista, bufonesca o post-modernista.
- b. La desagregación en forma suburbial de bloque colectivo abierto igualmente aislado, pero brutal, estadístico, robótico y «moderno».

Ambas aberraciones suelen ofrecerse rodeadas de «zonas verdes» de desecho, de retales marginales de un territorio, para entonces, ya inespecífico, anómico, amorfo e irrecuperable.

Estos dos tipos o modelos, inhumanos o antiurbanos, vástagos del viejo maridaje entre el derroche y la miseria, son enemigos periféricos, aunque poderosos, de una verdadera democra-

cia panhumana. Ambas cabezas se necesitan y alimentan mutuamente, ambas engordan al mismo bodrio o centón, porque esa doble monstruosidad no es casual. También, a modo de homotecia, el ultraliberalismo salvaje y el bárbaro fascismo constituyen las dos estacas con las que la misma y única dictadura del capital golpea según las circunstancias, en unos u otros países, a la mayoría de la población del planeta. Una democracia sólo formal, sólo liberal, en la que sea necesaria y posible la miseria no es, en rigor, una democracia. Sería suficiente con que la indignancia afectase a una sola familia, para que tal democracia quedase deslegitimada por falsa y desenmascarada como farsa.

40

Una de las mayores trampas que nos tiende la ideología –o falsa conciencia que nos es continuamente inyectada– se encuentra en el error de identificar el electoralismo con la democracia, con el mercado y con el capitalismo. Aunque es mucho más cierto que un futuro mercado sano no tiene por qué implicar un sistema capitalista, no lo es menos que la confusión entre democracia y mero electoralismo es la peste para una democracia avanzada y sana. La futura expectativa es que, aun bajo la hipótesis de esa democracia del bienestar para todos, el proyecto territorial y urbano terminará siendo entrópico, grosero, ineficaz y dañino para la colectividad, salvo que haya sido concebido –y realizado con formas urbanas– por personas que sepan distinguir lo suburbano de lo suburbial o anómico, es decir, pensado por poetas principales o con principios, esto es, por príncipes.

Aludiendo a los príncipes, no me estoy refiriendo, claro está, a los vástagos decadentes

de las estirpes consanguíneas en proceso degenerativo, esas mismas que atiborran de gusto plebeyo la prensa sensacionalista, amarilla o sentimental. Sin aceptar la artística partenogénesis del arquitecto aislado, heroico y «genial», tampoco quiero aludir al príncipe de Filarete que inseminaba al arquitecto con su idea, motivo por el cual, este último debía dar a luz su proyecto al cabo de nueve meses. Me refiero al cada día más necesario príncipe moderno capaz de humanizar a Maquiavelo; o, dicho con otras palabras, aludo al príncipe crítico de Gramsci. Se trata de ese *poeta que piensa en construcción*, a decir de August Perret; o de ese intelectual colectivo que tiene la virtud de la prudencia: «la capacidad, la aptitud, la potencia», de conocer los límites, propios y ajenos. Se trata, pues, del hombre universal, un poeta de la realidad, que posee una visión estratégica de su mundo y del mundo y que, precisamente por ello, está dispuesto a trasformarlo. Se trata, por fin, de esa culta y arisca Sociedad Civil que controla al Estado antes de subsumirlo y que, por tanto, es capaz de promover poesía o acción trasformadora dentro de una mente crítica colectiva, cuyo buen sentido dialéctico y sabiduría paradójica, se contraponen a la *doxa* del «sentido común» y a la opinión del vulgo patriota¹.

Y es que esta *doxa* opinión pública o periodística, como ya anticiparon los eleáticos de la antigüedad clásica, implica parálisis del pensamiento, o sea, parálisis de la crítica... algo muy similar a la Moda, que para Apollinaire no era más que la «máscara de la muerte».

El personaje necesario, escaso y plural del que hablamos, existe, pero es inútil buscarlo entre

senadores, profesores, alcaldes, concejales, registradores de la propiedad o tertulianos chismosos de la prensa y la televisión. Es preferible buscarlo —aunque sea aguja en un pajar— entre los poetas y en su defecto entre los filósofos, los escritores, los ingenieros, los arquitectos, siempre que ninguno de ellos sea un «especialista profesional» (robot) o un «artista creador» (bufón). A fin de cuentas, la poe-ticidad implica negación y exclusión de la artísticidad, como nos descubrió Lessing hace ya doscientos años. Pensamos, pues, en alguien que pueda resolver, con su acción, la contradicción profesional local-global, es decir: técnico vs. político. Por el momento, más nos vale reconocer que todos somos técnicos (objetos informadores) sometidos a nuestros superiores, a la vez que políticos (sujetos decisoros) de nuestros subalternos. Y en la gestión del territorio esta dialéctica piramidal, que no reconoce talentos, se hace clamorosa.

El estatus de dominación, en terminos generales, no necesita al arquitecto. Más bien le odia o, lo que es lo mismo, le teme. El arquitecto que abomina de la pasarela de vanidades y no quiere representar el papel de sastre a la moda, usa de una racionalidad filantrópica o panhumana de carácter poético que excluye y destruye todo el racionalismo castrense o mercantilista propio de la contabilidad mafiosa del capital. El arquitecto no interesa. Así, como no podía ser de otro modo, la ideología plebeya (o sea: burguesa) de taberna está llena de chistes obscenos que hacen befa de la figura del arquitecto. Lo que necesita el estatus de esclavitud es un esclavo distinguido que gestione, justifique y resuelva las seudomórfosis y los atropes-

illos inmobiliarios a lo largo y ancho del territorio. Es por ello que el noventa por ciento de los arquitectos de todo el mundo, nunca trabajan como tales —esto es, como príncipes o poetas de la materia— sino que se encuentran subempleados en trabajos tecnocráticos como verdaderos chicos de los recados del promotor financiero privado. También es conocido que el Gran Sujeto necesita lavar tanta infección y presentarse o representarse con rostro amable y culto. Para tales ocasiones de pompa y circunstancia le basta con disponer de un puñado postinero de especialistas en la composición o componenda estética.

Cuando un arquitecto sale al mundo del trabajo tiene, con suerte, alguna casilla de algún casillero esperándole para acogerlo. Será, tal vez, la que corresponde a un funcionario de rutinas; o a un diseñador de pequeños gustos particulares en una sastrería «a la carta». En otros casos afortunados podrá ocupar la casilla de un gestor de capitales inmobiliarios; o de un urbanista de periferias y de trazo gordo. Su rol permitido (obligatorio) será el del tecnócrata unidireccional, unidimensional que ejecutará un trabajo parcial y ciego, cuyos fines no controla y que, en general, son espurios, aunque *comunicativos* o *simbólicos* a la vez que mercantiles.

Si el arquitecto en cuestión no se limita y divide (ya ha sido dividida para ser vencida, la arquitectura territorial en asignaturas y profesiones distintas: ingeniería, urbanismo, paisajismo, etc.), sencillamente, no tiene sitio en esta sociedad encasillada por la barbarie del especialismo. Aun así, el especialista no será valorado tanto por la altura o perfección de su

trabajo, como por su disponibilidad. Ha de ser fácilmente domable como minisujeto y domesticable como objeto, de modo que, una vez asalariado o comprado, se le pueda ocultar la realidad total, más fácilmente que a un poeta u hombre universal. Podemos ver al pobre especialista en su covachuela burocrática como a un peón local cuyas creencias, limitadas a un dialecto artístico y vernáculo, son el mejor instrumento del nacionalismo de terruño al servicio del Poder caciquil lugareño, esto es: internacional. Suele también —si es arquitecto— ser ese lacayo halagador, esnob y a la moda, ese «creador» un poco hortera y ostentoso en sus gustos externos, notablemente ignorante —pero amigo del alcohol, de las autoridades y de los deportes absurdos— que tanto ha desprestigiado a la profesión. Por el contrario, repito, el *poeta constructor* de Perret, el que no oculta una visión amplia, abierta, principesca, seca, áspera y universal es, para el sujeto de dominación regional (a cualquier escala), inútil o peligroso.

Al dócil minisujeto, o técnico de la consigna, o sujeto del enunciado, sea éste arquitecto, urbanista o ingeniero (como si fuese posible ser de verdad, arquitecto, urbanista o ingeniero, por separado), se le dará un Programa Funcional. El *artista* no se rebajará a *diseñar* el prototipo atópico, ya que *Él* vive para la unicidad de lo exclusivo. Menos aún *proyectará* para una nueva y mejor geografía con su Proyecto. Más bien abocetará con mano gruesa, ancillar y sumisa, según la *doxa* o único sentido común, un ejercicio de *distribución*. Más tarde y de acuerdo con la opinión vulgar (aunque prescrita por alguna que otra indicación que se le dará

desde arriba, esto es, emitida por el Gran Sujeto anónimo o sujeto de la enunciación) *modelará* un segundo ejercicio artístico o de *composición*. La mayor parte de las veces el verdadero sujeto de la enunciación o amo del estatus, no necesita pronunciarse, ya que sus propios criterios financieros se encuentran tan confortablemente instalados —en forma de superego censor— dentro del cerebro inane del pobre técnico ancillar, que éste los destila, fluida y ufanamente, como si le fuesen propios.

Si además de esta mutilación o lobotomía «profesional», el tal *artista* —arquitecto, ingeniero o urbanista— ha de someterse a la culturilla nacional, de su potencial cerebro crítico sólo quedará un minúsculo muñón. El localismo castizo o regionalista —otra lacra aldeana del nacionalismo— es sinérgico con las ideologías de campanario, de arcón de abuela, de chulo de comarca o, en menos palabras, es coincidente con una concepción también mutilada, cerril y provinciana del mundo. La auto-enticidad, la entidad de la mejor arquitectura en el mundo, cuando quiere enfrentarse al uniformismo banal y consumista que impone el tardocapitalismo, no lo hace a través del regionalismo de pastiche simbólico, mimético, pintoresco y retrógrado del *postmodern* que no cesa. Y esto es así, porque la arquitectura se hace tanto más auténtica respecto al lugar que ocupa con su construcción, su función y su forma, cuanto más responde actualizada a su espacio-tiempo universal y panhumano. Por otra parte, debiéramos recordar *a)* que la *tradición* que se limita a la mimética reproducción historicista del pasado no tiene el menor valor histórico, y *b)* que, por la recíproca, el desprecio absoluto por la

historia no produce más que payasadas artísticamente «originales». No creo que sea mirando hacia atrás sin ira, sino con el riesgo de apoyarse en la tradición para después negarla, como avanza la Humanidad en la Historia. La originalidad novedosa tal vez sea inocua en el mundo de la lencería o la peluquería. En el mundo de la cirugía (arquitectura del territorio urbano y periférico), la «originalidad» a la moda me parece, más bien, algo criminal.

Es, sobre todo, el gran cacique internacional, bajo los más diversos disfraces, quien se beneficia de tanta mengua mental. Pero ese cacique, ya sea bancario, político, religioso, militar, industrial o político, es justamente la negación del poeta o príncipe cosmopolita y, por tanto, su peor enemigo. El poeta identifica materia y espíritu obteniendo así abstracciones de la materia. El pragmático utilitarista solamente teoriza para obtener materia inmediatamente.

Aleccionados por la mutua relatividad entre espacio y tiempo, sabemos que el cacique —a toda escala— necesita para su medro del nacionalismo. Este mito cazurro, escondido bajo tantas ferias y fiestas culturales, ese hermano mafioso inseparable del *kitsch*, es a su vez incompatible con el flujo del pensamiento histórico mundial. El espacio localista es, respecto al tiempo anacrónico, lo mismo que el espacio global es respecto al tiempo histórico o diacrónico. Los intereses nacionalistas del enunciado (o consigna de, por ejemplo, el PNV) son por todo ello estimulados desde los intereses internacionales de la enunciación (p. ej.: Complejo Militar-Financiero) por medio de la ignorancia oscurantista, la miseria económica y el despilfarro conspicuo. Tres caras del mismo poliedro polifocal.

Frente a tanta miseria ombliguista, el príncipe actúa en razón de que los valores amplios, universales y globales nacen para la dignidad popular panhumana, pero desde una teoría económica tanto más global, cuanto más pegada al suelo y puesta al servicio de esa dignidad particular exigible por cada *quisque*. El conflicto no es otro que la vieja dialéctica entre Teoría abierta y propia del poder poético de la claridad vs. Ideología cerrada y propia del tenebroso y confuso poder financiero y militar.

1920: Maiacovski había decidido y contestado, aunque muchos años antes, de un modo aparentemente enigmático: «*Abandonad la ciudad hombres estúpidos*».

El príncipe o poeta colectivo del territorio, es un humanista que supera y niega el, ya rancio y cinco veces centenario, manierismo postmodernista que nunca cesa. Nuestro geopoeta usa de la modernidad internacional —antítesis del modernismo nacionalista— porque se sabe y se siente hermano solidario de todos los hombres, mujeres y niños de la Tierra. Su racionalidad o arquitectura o sabiduría universal y *global* será causa y efecto de los saberes *locales* siempre que excluya de sí, cualquier estrecho racionalismo o utilitarismo burgués. Alguien así, más filántropo y cosmopolita que metropolitano, como lo fueron Séneca o Jesús de Nazaret, debiera ser deseado por cada institución *local*. Pero la realidad, ya se sabe, es muy distinta. El príncipe o poeta sigue siendo acusado de difícil, aristado, hipercrítico y antipopular, cuando, por el contrario, es sencillamente antipopulista, antidemagógico y anti-

plebeyo. Este rechazo hacia la inteligencia universal —es decir, hacia la arquitectura— es una prueba más del carácter precario de la democracia formal, sea local o internacional.

Nuestro príncipe metropolitano habrá sido educado austeramente, o sea, según los patrones de la verdadera aristocracia, esto es, de la altura espiritual, o sea, de la autoridad en el estudio encaminado a una vida racional o superior. Esa vida que eleva el espíritu de nuestra especie, se desarrolla, cuando menos:

- a. en el respeto prioritario hacia todos los que han tenido menos suerte, y
- b. en la autoprotección respecto a las gentes de moda; defensa basada en el hábito inveterado de no parecerse en nada a tales gentes.

44 Tan alta formación puede adquirirse en casi cualquier lugar del mundo, siempre que no coincida con los masters y doctorados de «*las mejores universidades norteamericanas*», cuyo modelo de individualismo gregario y antiurbano, nos invade por todos los flancos. Véase un ejemplo, llamémosle *delicioso*, en el desfile de pseudoarquitectura (horrores atractivos y agradables majaderías) que flanquea las frondosas y falsas calles suburbanas de Beverly Hills. Nuestro príncipe, como todo poeta, sabe como intelectual colectivo, pero siente como pueblo trabajador individual, por eso desprecia y combate el gusto vulgar, el gusto de la masa acéfala, ese «gusto que tanto gusta a las gentes sencillas», y que tanto postulaba Goebbels mientras confiscaba —o quemaba— cuadros —o libros— de la mejor vanguardia por considerarlos *arte degenerado* producido por «no

germánicos». El Mal no es otra cosa que el poder en las manos de los parásitos de la *jet-set*, de los delincuentes sociales. El antipoeta Goebbels, modelo él mismo de plebeyez hitleriana, no hizo más que entregarse a la perfidia del parásito oportunista que babea ante la posibilidad de manipular, con artística propaganda, a las «gentes sencillas». A cambio nos enseñó la identidad existente, por ejemplo, entre el *megakitsch* arquitectónico y el matonismo. Porque, ese gusto vulgar hacia la payasada fascista o lindeza edulcorada —del que nadie puede decir estar completamente libre— no es muy distinto del que ofician, en su mayor parte, nuestros democráticos ediles, concejales, consejeros, técnicos, los cuales a su vez, también babean ante lo efectista, lo gesticulante, lo *histórico*, lo grandilocuente, lo empalagoso, lo *kitsch* de ciervo y cisne, lo heterogéneo, lo superficial y lo fácil.

El príncipe —personal o colectivo— necesario en cada ayuntamiento y en cada comarca, albergará la pasión de la inteligencia, por lo que caminará a lo largo del difícil sendero de una sabiduría que, ajena a la pedantería, o a la demagogia, se funde con la Humanidad porque detesta sobrevolarla a lomos de la barata metafísica. Por ello, nuestro príncipe, gran destructor de entropías, es causa y efecto de la desmasificación mercantil, cultural e ideológica de los seres humanos de hoy. ¿O es que no es cierto que, en tanto que masa manipulada, somos tanto más gregarios en nuestro individualismo suicida, cuanto más individualistas y aislados de la acción colectiva?

Así como para combatir el gusto vulgar, el príncipe ha de construir síntesis paradójicas entre lo

social y lo individual, asimismo será capaz de sintetizar lo universal y lo particular. El gusto grosero o masificado —ya se mueva entre lo *kitsch* y lo *chic*, ya oscile entre lo cutre y lo cursi— es el artístico caldo de cultivo de la estupidez, del miedo, y consecuentemente del odio grupal o fascismo. El realismo socialista —sepulcro de la vanguardia soviética engrandecida por Maiacovski— no fue muy superior al realismo romántico de Goebbels, por más que cualquier comparación entre ambos regímenes me resulte del todo irrisoria y bufa. Si el príncipe puede vencer a las modas postmodernistas, ornamentales y oportunistas, es porque pertenece a una vanguardia crítica, actual y activa, a una elite popular que constituirá el futuro cemento del «bloque histórico antiplebeyo». El príncipe no camina por el filo de la navaja entre el sentir popular y el saber intelectual, porque él mismo es Humanidad y está constituido por esa amalgama rara pero posible y necesaria, que forma la racionalidad de la gente y la instintividad del filósofo. O viceversa.

El príncipe sabe que sin esa amalgama, ambos vectores por separado, son despreciables formas de demagogia y de manipulación. Ejemplos:

Cuando la izquierda ha sido teórica y tecnocrática, ha rechazado el innoble nacionalismo, no tanto por su puerilidad circense o por su inherente falta de belleza, o por su antiestética barbarie, como porque representaba una barrera al internacionalismo proletario, cuyos miembros explotados, más que internacionales eran apátridas: turcos en Alemania, o marroquíes en Francia o España, etc.

Por el contrario, cuando la izquierda ha sido resistente y militar ha abrazado, sin pudor, el

nacionalismo a la cubana o a la vietnamita. Lo inmaduro, tan inherente al nacionalismo o al localismo, era capaz, al menos, de generar suficiente heroicidad y energía como para detener al imperio internacional del dinero y el *napalm*. Pero ese imperialismo financiero, hoy ya no es apátrida; más bien posee el control y el lucro de toda patriotería fundamentalista, por lejanas que aparezcan las siempre ficticias fronteras y patrias, en el mapa.

1999: «Resucitadme, aunque más no sea, porque soy poeta, y porque esperaba el futuro luchando contra todo lo mezquino de la vida».

(Vladimir Maiacovski)

Nuestro príncipe, que abomina del puñado de poderosos que humillan el mundo, está del lado de los trabajadores y de los fuertes que forman la resistencia crítica en la lucha por una sabia ordenación del territorio y de la Tierra. Para evitar que el Planeta siga siendo in-mundo, a veces ingenuo, milita en el optimismo histórico de la utopía desde siempre realizable, porque sabe que, con la resistencia del realismo histórico, la inteligencia de los fuertes (el poder) puede vencer a los poderosos (El Poder). Por otra parte, el príncipe ha aprendido que la *kulturkampf* televisiva o arquitectónica, alimentada por El Poder con el grosero retro-seudo, y disfrazada de arte «pop-post», es todo salacidad, aburrimiento y mercantilismo. La verdadera resistencia crítica popular o principesca puede ser, en consecuencia, aristocrática y global, es decir, anti-plebeya por su propia razón de ser.

Es la chusma idiotizada, ruidosa, multinacional y automovilística la que, suicida e insensata, perfora los subsuelos; la que impide que tengamos dobles filas de árboles en todas las aceras; la que se opone a que en todas las calles del mundo exista un carril-bici. Es también ese vulgo activado por el consumo memo, esa extensa e inmensa placa burguesa de arribistas –que tan buen soporte dieron a las dictaduras policiacas– la que odia y teme al trabajador de la industria del campo o de la universidad; es la misma que desprecia al emigrante extranjero, y la misma que, por todo ello, huye del instinto racional y de la inteligencia popular. Es ese mismo extenso grupo –indoctrinado en el analfabetismo– el que envidia, admira, adula y ama a las capas sociales parasitarias; el que se nutre de tele-basura y de prensa amarilla o deportiva; el que coloniza el campo con infectos chaletones, y las ciudades con ruido y humo. Pero esa chusma intoxicada por el mercado, esa masa aquiescente, verdadera obra maestra de la astuta crueldad del Nuevo Orden Financiero, constituye también una buena parte del electorado.

El príncipe, al que ya podemos llamar pueblo no intoxicado por la *doxa* oficial, sabe que fue una concesión demagógica y fascista por tanto, la sustitución de las nuevas farolas de la Puerta del Sol en Madrid, por otras tan chabacanas como las fernandinas de infausta memoria, ya que se encuentran asociadas en nuestra historia al recuerdo del garrote vil, otro invento del más miserable y siniestro de los borbones. Nuestro príncipe nunca hubiera cedido ante la masa automovilística, maja y cañí. Dirigiendo las estrategias urbanas, hubiera acti-

vado la negación simultánea y sintética contra los falsos contradictorios: el Sancho bufonesco y el robótico Alonso, ya que ambos encarnan dos encantadores semblantes del mismo ser deficiente nacional.

Las Escuelas de Arquitectura, y otras muchas facultades, podrían estar preparadas para formar tantos príncipes como regiones, comarcas, barrios... pueblos, haya en un país. Bastaría con que se demandaran. Pero para ello tendría que poder manifestarse y hablar el colectivo de una auténtica democracia económica, y no la intoxicada plebe fantasiosa y facilista que consume tanta producción arquitectónica o periodística plenas de cotilleo verde y de corazón rosa ².

He sugerido que el príncipe es persona de síntesis dialécticas y heracliteas. Por eso puede distinguir que la realidad hostil –simplificada por su virtual sucedáneo– camina sobre dos muletas opuestas pero complementarias: la del Bufón y la del Robot. Puro bipartidismo americano. El príncipe, pues, resiste al Bufón cuya pasión nihilista, expresionista, manierista, romántica y sensual, nutre a una mente irracional; y, de modo simultáneo, resiste frente al Robot cuya razón utilitaria, mecanicista, mercantilista y racionalista, suele disfrazarse de racionalidad y progresismo. El príncipe, elegante, sabe elegir en la distinción. Por ello distingue y no confunde lo contrario (complementario) con lo contradictorio (excluyente); por ello conoce que la separación estilística y pendular basada en las naturalezas humanas (Robot clasicista-Bufón romántico) es tan falsa, artificiosa y académica, como hija del miedo a las verdaderas contradicciones: las que

surgen de las condiciones humanas. En consecuencia actúa para negar y superar –por medio de la síntesis crítica y la mutua negación– las fáciles dicotomías occidentales, para ocuparse de las difíciles y verdaderas contradicciones de clase. Y respecto al progreso, también distingue que no es el puro Progreso tecnocientífico el que importa, sino salvo en la medida en que tal progreso construya progreso panhumano. En cuanto al territorio, el poeta o príncipe no olvida que el miedo nacido de la ignorancia es la causa de los mayores errores primero (maestros Tessenov y Kahn) para después, a su vez y respectivamente, hacerse causa de los mayores horrores (discípulos Speer y Venturi) de la Historia de la Arquitectura.

A pesar de lo dicho, aún quedan otras fáciles dicotomías por negar y superar en el ámbito local-global. Así como he supuesto que el príncipe es capaz de superar las falsas separaciones (tecnoespecialismo *vs.* generalismo retórico; urbanismo mercantil *vs.* arquitectura artística; internacionalismo uniformizador *vs.* nacionalismo variopintoresco) puedo también imaginarlo como capaz de producir inteligencia partiendo de la síntesis idónea entre materia y abstracción.

El fracaso de la inteligencia moderna –*l'esprit est à gauche*– tras la segunda guerra mundial y la guerra fría, nace también del fracaso moral. La cobardía ha acompañado a la arquitectura a lo largo del siglo. Una moral revolucionaria, sin coraje, no supera la mera moralina de salón, integrada y meramente *rebelle*. Por ello podríamos expresar la ecuación del príncipe que luchó, lucha y luchará en la Resistencia, así:

valor moral = valor ético + valor físico

La sedicente vanguardia sociopolítica del siglo ha abrazado un falso liberalismo –o anarquismo de derechas– porque necesita de la expresión materialista, entusiasta y bufonesca como soporte filosófico para una *rebeldía* esnob, estéril, mezquina y narcisista. El localismo y el romanticismo –subjetivismo de masas– han oficiado de comparsas demoliendo la verdad, la libertad, y la consecuente belleza inherente a ambas. (Ver la cadena de *bluffs* pictóricos por ejemplo en tantas obras «sub-realistas» de Dalí, Magritte, Chirico, Salle, Villalta... y tantos otros famosos artistas comerciales.)

Por paradoja simultánea, esa misma falsa vanguardia o *rebaño de individualistas*, necesitó también de la fría abstracción robótica que parecía internacional y «objetiva». Su resultado no ha sido otro que una burocracia carcelera de la razón de la vida y de la vida de la razón. Ese capitalismo de Estado limitando las libertades, ha abierto –al fracasar– el camino, en todos los frentes de la ocupación territorial, a un neoliberalismo desalmado. (Ver en similar sentido pictórico tantos fiascos producidos por Warhol, Tàpies, Pollock, Hockney...)

El indecoroso único y co-incidente resultado de ambos errores ha sido su colaboracionismo con el ultraliberal mercadeo «democrático», globalizado y tolerado –cuando no apadrinado– por sendos correspondientes epígonos genéricos. Una vez citada la Resistencia, se impone –como correlato– un recuerdo para el Colaboracionismo *artístico* con las fuerzas de la esclavitud que han provocado, de modo local y a domicilio, la falta de alimentos, vivienda, sanidad y educación para otra gran

masa global: otra Internacional, aún no organizada, pero constituida por las tres cuartas partes de los habitantes del Planeta. Doble error y doble horror, una vez más, van de la mano.

La nueva persona necesaria –el príncipe– no podrá evolucionar desde el Robot utilitarista, ni desde el Bufón frivolidante, los cuales, como hemos visto, no son más que dos meros disfraces estilísticos para una misma realidad deformada y hostil. El nuevo hombre evolucionará desde nuestro valeroso poeta-príncipe, cuyo lugar, de momento, debiera llegar a hacerse reali-

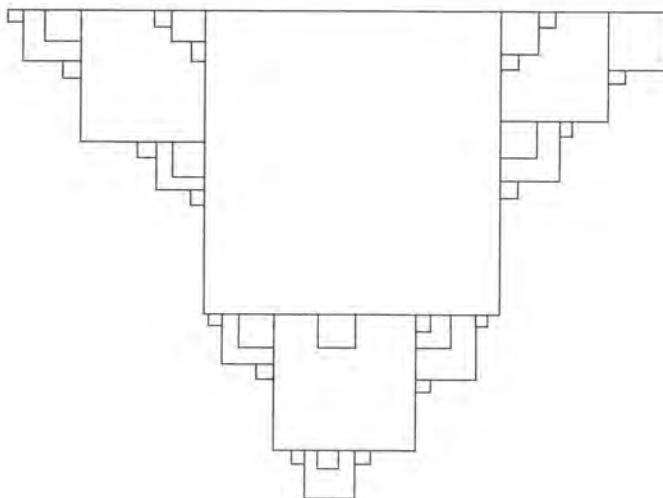
dad en los proyectos territoriales y urbanos. Mas tarde, si también obtiene su plaza en la T.V., en la Prensa, en la Universidad, en la Banca, en la Sanidad y en el Ejército, ese príncipe, ese nuevo hombre colectivo, ese colectivo humanizado, ese nuevo grupo local y global, alcanzará la bienaventuranza porque poseerá el territorio de una Tierra hoy, todavía, privatizada. ¿No lo verán nuestros ojos?... O dicho de otra manera: ¿Merece la pena lamentar que el príncipe o poeta Maiacovski no terminase sus estudios de arquitectura y que, en sustitución del técnico, empuñara el fusil?

NOTAS

¹ *¡Vivan las caenas, si son nuestras caenas!*... podría ser el novedoso, y siempre viejo, grito de la plebe nacionalista o vociferante.

² Tal vez no existan programas de T.V. tan miserables y envilecidos como los que con más éxito cubren las horas de máxima audiencia. Tómbolas de corazones famosos y de ingles notorias en un círculo de infectos intere-

ses inducidos que se alimentan mutua y frenéticamente. Así: mercadeo publicitario, abyección del producto televisivo, mayor despolitización, mayor cretinización colectiva, mayor acriticismo generalizado, mayor vulgaridad en el consumo, máxima audiencia, mayor abyección, más extensa cretinización, mayor despilfarro absurdo...



PROYECTANDO EL SIGLO XXI

Roberto Fernández

En este trabajo se proponen algunas ideas o hipótesis sobre cómo presumiblemente se proyectará el futuro para que sea mejor para todos. La vía para una calidad de vida social aparece entonces accesible cuando el proyecto disciplinario de la arquitectura y el urbanismo coincide con un proyecto social.

En este trabajo se pretende presentar algunas ideas o hipótesis sobre las perspectivas futuras de las disciplinas proyectuales, es decir, aquellas que como la arquitectura o el diseño usan el proyecto como instrumento básico. La idea misma de proyecto sirve así tanto para proponer algunas nociones sobre cómo, presumiblemente, se proyectará en el siglo XXI, cuánto para, de manera más amplia, proyectar tal futuro, o sea, ejercer un acto de voluntad colectiva o social que funcione como un tipo de acción ideológica y política tendiente a que ese futuro sea de mejor calidad para todos. Lo que quiere un proyectista es que lo que debe hacer —una cosa cualquiera, desde un zapato hasta un pedazo de ciudad— tenga calidad. Lo que quiere la sociedad es poder decidir la vía para una calidad de vida social, que es lo mismo que querer o exigir una vida de calidad, democrática o socialmente accesible. En este punto de la cali-

dad de vida, coincide el proyecto disciplinario y el proyecto social: los proyectistas queremos proyectar calidad en el próximo siglo y queremos participar, dentro de la sociedad, en proyectar ese siglo. Veamos entonces un decálogo de temas que puedan orientar nuestra reflexión y discusiones.

49

Valor histórico del concepto de proyecto

Proyecto quiere decir, etimológicamente, *arrojar hacia delante* y figuradamente, *anticiparse, pre-figurar, ver antes*: imaginar una cosa o situación antes que esa cosa sea real o material, antes que quede constituida. La acción es vieja, casi inherente a lo humano en sociedad, pero el concepto disciplinario no lo es tanto: se empieza a hablar de proyecto en el Renacimiento, sobre todo a partir del método perspectívico que permitía *representar* la cosa

antes que hacerla. Antiguamente no había esa posibilidad; la cosa quedaba oculta en la mente imaginativa del artista o artesano. Las catedrales medievales no tenían proyecto, sino que eran la suma de diversas visiones íntimas de diferentes participantes, desde los canteros a los vidrieristas, y el maestro de obras era un personaje componedor, alguien que tenía autoridad para ensamblar las partes o fallar cuando había algún conflicto. Se dice que el primer proyecto moderno propiamente dicho es la cúpula de Brunelleschi para la catedral de Florencia: un proyecto que había sido resuelto en una maqueta de madera a escala que preveía todo lo que después se iba a construir. El proyecto, una *simulación controlada*, le había servido para decidir una gran cantidad de cosas: desde la forma aguzada a la construcción sin cimbras. Además se suele decir que con esta forma de trabajar, Brunelleschi le puso fin a la relativa autonomía decisional de los gremios medievales y de la construcción, por así decir, de tipo *coral* o colectivo.

Lo que nosotros hoy todavía llamamos proyecto es el mismo dispositivo brunelleschiano, es decir, una prefiguración icónica escalar de la cosa real, una manera de anticiparse o ver antes en una especie de simulación facilitada por la representación perspectíva. Se dice que los objetos reales resultantes del modo de proyectar renacentista fueron distintos debido a la forma de representación: tenían ejes, eran modulares, podían incorporar otras artes, como la pintura, si ésta se acogía a la perspectiva (el resultado fueron los frescos *trompe d'oeil*, cuya generalización luego define el estilo barroco), etc. Hoy, otra representación, la digital

computarizada, probablemente defina nuevos tipos de objetos (de geometría más compleja, de superficies variables, de características científicas o ergonómicas más precisas, etc.). De manera que es importante recuperar la idea del proyecto como un concepto *histórico* —no natural—, concepto que puede ser modificado o sustituido por otros métodos. La forma esencial de producción del proyecto, en cuanto simulación convencional, fue el *dibujo*, palabra que en italiano se llama *disegno*, de donde viene la expresión *diseño*. Eso que llamamos diseño, sería así, hacer proyectos mediante la técnica del dibujo y las disciplinas del diseño son aquellas que comparten el oficio de poder prefigurar o proyectar mediante modos simulatorios el *disegno* (dibujo).

El proyecto como actuación disciplinaria y como actuación social

Sin embargo, a nivel cultural y social, la palabra *proyecto* no es patrimonio exclusivo de las disciplinas del diseño. Es cierto que hay una idea disciplinaria o técnica del concepto de proyecto (el proyecto de una silla, de una casa, de una ciudad, de una máquina: y de ello surgieron las disciplinas proyectuales del diseño industrial o de objetos, la arquitectura, el urbanismo o la ingeniería), pero la gente, las instituciones, la sociedad o el Estado también hacen proyectos. Todo hacen proyectos, ya sea como anticipaciones o intenciones prefigurativas, ya sea como el escoger un conjunto de medios o pasos que conducen a un fin. De allí que sea necesario diferenciar un concepto de proyecto como *forma de organización de una*

actuación disciplinaria o técnica (propia de expertos) de un concepto de proyecto como *forma de organización de una actuación social*. El proyecto social puede tener una gran racionalidad técnica: por ejemplo, el proceso proyectual de un grupo social marginal que invade un terreno vacío, lo delimita y asigna, resuelve un objeto habitable mediante técnicas de autoconstrucción, reciclando materiales, optimiza los usos funcionales de ese objeto, etc. Uno de los hechos históricos recientes es que el proyecto disciplinario y el proyecto social, en sus múltiples manifestaciones, se entrelazan cada vez más. Una característica de ese entrelazamiento es el desarrollo de los procesos *participativos*, que redefinen el saber técnico, específico o disciplinar en su articulación con los saberes proyectuales sociales. Seguramente una característica que se acentuará de aquí en adelante será esa articulación o la necesidad de configurar proyectos sociales altamente participativos.

Otro aspecto es el siguiente: el proyecto técnico renacentista —que no casualmente coincide históricamente con el inicio del capitalismo— es casi siempre, el proyecto de una *mercancía*, o sea, un producto con *valor de cambio*. Por el contrario, en muchos casos, lo que llamamos proyecto social puede no dirigirse a producir una cosa de valor de cambio (o sea una mercancía) sino una instancia con *valor de uso*, algo que queda fuera del mercado. Este punto es importante: hay que pensar el proyecto como algo no siempre estipulado por las condiciones del mercado o, al menos, por las condiciones salvajes del mercado.

Del proyecto de productos al proyecto de servicios

Algunos autores sostienen que el *mundo global* —del cual Argentina es un apéndice periférico— ha ingresado en un *fase posindustrial*. Ello quiere decir, entre otras cosas, que el eje de una economía basada en la generación industrial de *productos* ha decaído y emerge en cambio un peso creciente de los llamados *bienes inmateriales* o *servicios*. Por ejemplo, el sector informático, que es el más dinámico en la era posindustrial, engendra más del 20% del PBI mundial y sumado al mediático-comunicacional alcanza la mitad del mismo, todo ello en un proceso que no lleva ni una década. Este cambio macroeconómico está generando una variación significativa de todos los escenarios: desde el político hasta el socio-económico y cultural, desde el legal hasta el educativo o disciplinar. En lo político se ha generado la tele-política y el clientelismo mediático —ambas, degeneraciones de la democracia que por tal razón tiene una seria *crisis de legitimidad social*—; en lo económico, se presentan configuraciones de poder monopólico nunca vistas, y en lo cultural se está desarrollando una nivelación espúrea del consumo: no se obtienen situaciones reales de equilibrio ocupacional y de ingresos sino situaciones ficticias de pertenencia virtual al mundo global. En México hay un televisor cada tres personas y más aparatos de vídeo *per capita* que en Bélgica; el consumidor promedio de TV de Sudamérica mira 20 veces más que el europeo, etc. En lo disciplinar los cambios se dan por la aparición de nuevas ofertas educativas ligadas al manejo de los *softs* disponibles, antes que al diseño de

los *hards*, cada vez más concentrados en cuanto a la posibilidad de generar innovaciones. Hace 30 años un ingeniero químico de una ciudad intermedia de un país semi-industrializado podía estar al tope de las novedades productivas del sector industrial, hoy ya no hay situaciones equivalentes en el mundo de la informática. Por otra parte, algunas disciplinas como las del diseño, son todavía muy reacias a cambiar sus currículas admitiendo que se debe formar gente capacitada para diseñar servicios, no tanto productos. En general, esa adaptación la tiene que hacer cada uno de manera individual y experimental. Hoy, un 40% de la matrícula de arquitectos se dedica a prestar servicios —como mantenimiento de edificios, reciclaje o adaptación de instalaciones, tareas de *outsourcing* o periféricas de demandas de empresas grandes, etc.— pero no le dijeron ni una palabra de todo esto en sus planes de estudios. En las nuevas carreras de diseño, por ser nuevas y más flexibles, algo ha cambiado, pero todavía están muy atadas a la idea del *diseñador-productor* (que viene del Renacimiento y de la relación contractual cliente/diseñador) y todavía queda mucho por definir acerca del rol del *diseñador-servidor*.

Del modelo cerrado a la incertidumbre

Ligado a lo anterior está lo que podríamos llamar la instauración del *paradigma de la incertidumbre*. No sólo ha decaído la *producción de productos* en aras de la generación de *prestaciones de servicios*, sino que se cuestiona la viabilidad y pertinencia de lo que podríamos llamar *modelos cerrados*. ¿Qué es un modelo

cerrado? Lo podemos ejemplificar con las viejas ideas del *proyecto de un edificio* (eso que delimita muy claramente el tramo de proyecto del tramo de dirección o control de ejecución del proyecto en la praxis del arquitecto), *del plan de una ciudad* (lo que regulaba desde el control de las administraciones locales las transformaciones y el desarrollo de una ciudad en el territorio en la praxis del urbanista) o de la elaboración de un *prototipo de un objeto industrializable* (lo que implicaba el proceso de proposición de una línea de montaje industrial en la praxis de un diseñador industrial, por ejemplo de automóviles o electrodomésticos). La aparición y consagración del paradigma de la incertidumbre —que puede verse, más críticamente, como el triunfo de una especie de *oportunismo de mercado*— pone en crisis los modelos cerrados, que empiezan a ser costosos, lentos y poco adaptables a las variaciones vertiginosas de las decisiones del mercado y/o de los cambios de las expectativas de consumo. Además, todo el mercado se empieza a comportar favoreciendo la *adaptación* antes que la generación de nuevos objetos o productos. Un par de ejemplos: un industrial hoy, en vez de encargar una fábrica nueva, compra o alquila un galpón neutro y lo adapta como quien instala una escenografía teatral. Desde que los norteamericanos desarrollaron en Vietnam hospitales de campaña en los que se podía hacer cirugía de alta complejidad en una carpa, ya no es necesario pensar en edificios hospitalarios sofisticados, se puede adaptar cualquier *contenedor* si se le enchufan los aparatos y prestaciones adecuadas. El auge de la flexibilidad de las prestaciones —el otro caso elocuente es el de la deslocalización del tra-

bajo *administrativo* si se lo dota de los *clipeos* necesarios de información— ha generado no sólo la desactivación de la necesidad de artefactos duros y complejos nuevos, suplantados por *sets* de prestaciones de servicios, sino que, además, tal flexibilización permite un continuo armar y desarmar, instalarse y desinstalarse, lo que instituye esa situación de incertidumbre que equivale a desactivar lo que llamaríamos la *inversión en capital fijo*. Ésta es una crisis muy seria para algunas disciplinas clásicas: los ingenieros y los arquitectos (incluso, además, los diseñadores industriales de productos seriados) somos, muy nítidamente, *profesiones típicas del capital fijo*. En USA, un 30% del trabajo es hoy *tele-trabajo* y casi la mitad de las transacciones comerciales se hacen por *telecompra*. ¿Qué significa esto? Que se necesitan menos metros de oficinas y menos metros de locales comerciales, o sea, menos trabajo para la profesión clásica.

Detrás del proyecto: toma de decisiones, gestión, producción

Los argumentos anteriores nos llevan a analizar los *límites* de la idea de proyecto, ya sea como proyecto disciplinar o técnico o como proyecto social. Es evidente que este concepto o instrumento se relaciona muy fuertemente con las nociones de la llamada *racionalidad* occidental, en particular con los últimos 500 años de historia y con la culminación del momento iluminista. El proyecto fue, en este período que presencié el despliegue del capitalismo, tanto como el surgimiento y ocaso de las ideas socialistas, un elemento que procuraba mejorar la calidad de vida social en un

contexto *de racionalidad*, de todas las racionalidades de esta etapa, ya sea la racionalidad *productiva* de Marx, la racionalidad *instrumental* de Weber o la racionalidad *relativista* o *regional* de Foucault. Se supuso, aún en la amplitud del espectro ideológico de las diferentes racionalidades, que el proyecto, en cualesquiera de esas visiones, siempre era un componente útil para obtener, racionalmente, una mejor calidad de vida. Ahora esta idea está en crisis: el advenimiento de una *racionalidad global* y de *mercado* desprecia cualquier compromiso ligado a las racionalidades anteriores y, sobre todo, el carácter *prescriptivo* del concepto de proyecto: es decir, la indicación que hace un experto acerca de cómo hacer una cosa (desde una silla hasta un edificio o una ciudad). Esto se ve muy claro con la ciudad, esa super-cosa que implicó un tipo de *proyecto* llamado *plan*: la racionalidad global de mercado dice que todo plan (como prefiguración de una totalidad racional y socialmente direccionada) es *malo*, que conviene no tener ningún plan y dejar todo librado al comportamiento del mercado, que en sí mismo sería bueno y que a la larga brindará mejoras de calidad de vida para toda la sociedad (más empleo, mejores ingresos, etcétera). Esa falacia no sólo ha sido mentirosa en cuanto a los beneficios sociales —la mitad de la población mundial está por debajo de las NBI, necesidades básicas insatisfechas, población que creció más o menos un 10% en cada una de las dos últimas décadas— sino que además ha desacreditado la producción técnica de proyectos, en cierta forma por la creciente ganancia de *poder* —político y cultural— de los propios dispositivos hegemónicos del mercado en detri-

mento tanto del poder político del Estado y de la Sociedad.

54 A partir del descrédito del concepto de proyecto como instrumento de racionalidad social en el presente dominado por el poder del mercado en el seno del llamado mundo global, aparecen otras dimensiones que sustituyen el momento técnico del proyecto y que ahora debemos tener mucho más en cuenta desde el campo profesional del diseño en general. Me refiero, por ejemplo, a las dimensiones de la *toma de decisión*, de la *gestión* y de la *producción*, dimensiones que podríamos caracterizar como *posproyectuales*. La *toma de decisión* es un acto de concreción de un determinado curso de acción, generalmente ligado a un hecho político-administrativo (por ejemplo, la sanción de una ley) y/o a un hecho económico-financiero (por ejemplo, una decisión de inversión en una determinada iniciativa o en un determinado territorio). Este tipo de acciones se liga a la consecución de objetivos propios de la racionalidad global-de mercado y carecen del tipo de racionalidad que tenía el concepto clásico de proyecto. Se trata de eventos de tipos egoístas, oportunistas y sectoriales, se amparan de una fundamentación técnica específica (como obtener el resultado esperado con la menor inversión y riesgo político y económico) y así, se apartan flagrantemente, de lo que podríamos llamar una *ética proyectual*. El papel que nos corresponde en esta instancia es operar como intelectuales críticos de estas tomas de decisiones, presentando a la sociedad civil —donde se instituye la sociedad política— los elementos para criticar esa falta de ética proyectual entregada al egoísmo oportunista y sectorial: se tra-

taría de saber procurarle a la sociedad civil los argumentos para otras tomas de decisiones (políticas y económicas).

La *gestión* es, ya no la planificación —que era la puesta en marcha de un plan— sino el proceso socialmente complejo de instrumentación de acciones, ulteriormente a la toma de decisiones. La gestión implica conflictos de intereses, identificación de alianzas y contradicciones, estrategias diversas para conseguir objetivos. La gestión suplanta la racionalidad casi burocrática de la planificación y puede presentar imprevistos e incertidumbres, normalmente no es *finalista* (no tiene claro un *final ideal*, que tradicionalmente era el *plan realizado*) sino *procesualista* (le importa generar procesos que vayan obteniendo resultados parciales). La gestión puede ser *hegemonista* (o liderada por las fuerzas dominantes del campo global-de mercado: un caso típico de este proceso pseudodemocrático son los llamados *planes estratégicos*) o *participativa*, en cuyo caso expresará a las fuerzas sociales involucradas y puede suscitar un movimiento decisivo o de controlar de abajo hacia arriba: un ejemplo de este modelo serían los llamados *presupuestos participativos* como el de Porto Alegre o las decisiones territoriales del MST (Movimiento de los Sin Tierra, de Brasil). En general, los diseñadores tendríamos que entrenarnos para la gestión y especialmente, para criticar las gestiones hegemónicas y ayudar a montar las gestiones participativas.

La *producción*, como momento posproyectual, es el momento de la generación concreta de bienes y servicios. Tradicionalmente para los diseñadores, era la fase que reproducía las instrucciones contenidas en los proyectos (la

obra, la ciudad imaginada en los planes, el objeto industrializable o reproducible serialmente) y se vinculaba con una determinada lógica productiva, más bien de tipo *tecnológico*: existían expertos en la producción tecnológica de las cosas y los diseñadores controlaban que esa producción respetara las características definidas en los proyectos. Todo esto cambió bastante: hay autonomía de los expertos en producción —que usan y tergiversan a gusto los proyectos—, esos expertos obedecen ciegamente a las demandas del mercado (se puede construir mal, producir barato y con grandes déficit de calidad o seguridad, etc.) y hay cada vez menos proyectos singulares y más decisiones proyectuales globales monopólicas (sobre las que se pagan *royalties*, *franquicias*, etc.). Por otro lado, crece la producción *alternativa*, palabra en la que englobamos diversas situaciones o escenarios de producción que son marginales a la globalización o que pretenden resistir a ella: por ejemplo, la producción de las economías populares, la producción informal o ilegal, la producción artesanal o de pequeñas series, la producción de entidades de tipo federativas, etc. Aquí, la idea que deseamos transmitir es nuevamente tanto la necesidad de capacitarnos para criticar técnica y culturalmente la *producción globalizada* como la de poder ofrecer servicios proyectuales al campo de la *producción alternativa*.

Después del producto: crisis del mundo material y caída de la función

Una de las características del mundo presente y del que viene es la crisis de recursos básicos

(o de la *sustentabilidad ecológica* de un mundo cerrado para una población de crecimiento continuo, con ya más de 5.000 millones de personas). Sin caer en pesimismo malthusiano este tema es grave: por ejemplo, se calculó que para sostener ecológicamente esa población se necesitan entre 17.000 y 20.000 millones de hectáreas productivas (de alimentos, combustibles, etc.) y degradativas (de los residuos generados) y el mundo real sólo tiene entre 8.000 (actual) y 10.000 (potencial) millones. La respuesta a esta ecuación es hambre y carencia; un poco más del 20% de esa población padece hambre, mortalidad excesiva, baja esperanza de vida, etc.

Un efecto colateral de estas cuestiones es la crisis que afecta a los productos: en realidad, todos los productos y muchos servicios necesitan alguna cantidad de materia y energía. Normalmente, los diseñadores siempre proyectaron sin demasiada conciencia de una escasez de esas cuestiones y sólo muy recientemente se empezó a hablar de reciclaje de materiales (y construcciones) o de ahorro energético (en la producción o funcionamiento de una cosa material). Se supone que estas cuestiones van a afectar mucho más profundamente el proyecto de cualquier tipo de objeto. Un instituto alemán, el Wuppertal, es célebre por sus investigaciones sobre la *desmaterialidad*, o sea, en cómo reducir al mínimo el uso de materia y energía, temas que son complejos, ya que se calcula que, por ejemplo, existen reservas de hidrocarburos fósiles para unas seis décadas o cobre para sólo medio siglo. Hay muchas consecuencias de esta crisis; una es la orientación del diseño japonés ligado a la *miniaturización*, que es un forma de

reducir el uso de materia; otra es el desarrollo de los procesos llamados LCA (*life cycle assessment*, o *evaluación del ciclo de vida de un producto*), por el cual hay que proyectar objetos cuya materialidad sea absolutamente reutilizada, o sea que no produzcan, fuera de uso, ninguna clase de desecho. Algunos notables diseñadores industriales actuales –como Ezio Manzini– revisan todas estas cuestiones y cómo cambiarán los escenarios de diseño y producción. Un tema conexo es lo que llaman el *fin de la funcionalidad*: en efecto, durante toda la modernidad se persiguió un ideal proyectual ligado a la obtención de eficiencia funcional, cuya consigna clásica fue *form follows function* (*la forma sigue a la función*). El diseño implicaba así una especie de actividad científica ligada a una optimización de la función o prestación de la cosa. Pues bien, supuestamente llegados a un momento del desarrollo industrial en el que la función es como una base garantizada (todos los lavarropas o automóviles tienen prestaciones similares) los nuevos problemas del diseño se ligan a obtener *diferenciales estéticos o semánticos*. Esto estuvo claro en la política industrial de muchas firmas japonesas, como Sony (que era una expresión que significaba *hijito, soledadito, calentito*, etc.) que luego se convirtió en marca: los diseñadores de Sony (como Isao Hosoe) acuñaron la expresión *kansei*, que quiere decir diseño perfecto o redondo, unidad de funcionalidad con perfección de forma.

Desde luego estas problemáticas están relacionadas con la parte *alta* del mundo –o sea, la capa que consume diseño– pero por imperio de las comunicaciones mediáticas se están convirtiendo en cuestiones que atraviesan toda

la humanidad y redefinen las formas de proyectar en cualquier sociedad.

Los estragos de la globalización

El fin del mundo bipolar, con la caída del muro de Berlín, supuso alejar el peligro de una tercera guerra nuclear pero introdujo un flagelo más grave: lo que llamamos *globalización*. Este proceso, digamos ulterior a la modernización, tiene muchas aristas interesantes y fatídicas. Por una parte supone la consagración del poder monopólico del capital concentrado por, sobre todo, otra dimensión de poder (desde los Estados nacionales a las organizaciones internacionales como la UN), así como implica establecer una lógica omnimoda de mercado, el que debiendo ser extremadamente libre o no regulado, debe permitir el libre flujo internacional de este capital concentrado. La situación consecuente es inédita en la historia mundial en cuanto a las asimetrías de calidad de vida entre sectores de la sociedad. Baste el siguiente ejemplo: la cantidad de capital que poseen y declaran las 390 personas físicas más ricas del mundo equivale al que teóricamente posee (medido por el ingreso *per cápita*) una mitad del mundo, es decir, poco menos de 2.500 millones de personas. Digamos entonces que cada uno de los afortunados ricos es dueño de un Uruguay completo, por ejemplo. Esta concentración del capital y el poder ha conducido a *naturalizar* esta idea de ajuste y preferencia por la libertad de mercado, de modo que cada gobierno nacional o local pena por interesar a dichos capitales a invertir en sus supuestas jurisdicciones: lo salvaje es que esas inversiones no generan necesariamente

desarrollo nacional o local a mediano plazo, puesto que dichos capitales buscan aumentarse, no distribuirse, con lo cual tiende a acentuarse la brecha antedicha.

La globalización también significa la uniformización de la cultura y las comunicaciones, lo que dio en llamarse la *macdonaldización* del mundo, con la caída de paradigmas regionales en la vida social. Los efectos de estos procesos en las disciplinas del diseño son extremadamente graves como, por ejemplo, una equivalente concentración monopólica en las prestaciones proyectuales: en USA existen oficinas de arquitectura, como DJMJ, Murphy o SOM, que tienen más de 2.000 arquitectos asalariados trabajando en dichas corporaciones y estos procesos de concentración de la oferta proyectual tienden, a escala, a repetirse en todos lados. Por otra parte, se uniformizan de manera homogénea los gustos y expectativas de un consumo cada vez más manipulado mediáticamente, con lo cual decae, inevitablemente, la posibilidad de las identidades regionales.

La cuestión de la sustentabilidad

Otro tópico habitual en los discursos políticos actuales es la llamada *crisis* de la *sustentabilidad*, que no es solamente la *sustentabilidad ecológica* o de recursos naturales como decíamos, sino de *sustentabilidad productiva, política y social*. La crisis de *sustentabilidad productiva* se basa en la desinversión en capital fijo, con lo cual, la supuesta evolución concentrada del capital monopólico se apoya, frágilmente, en un continuo desgaste de la infraestructura física de las actividades humanas. En la ciudad de Nueva York deben

destinarse cada año 1.000 millones de dólares para conservar mínimamente la calidad de la infraestructura, como las cloacas o las calles. Entre nosotros, hemos escuchado que las empresas privadas de servicios, como las de agua corriente, dicen que mantendrán las infraestructuras o se ampliarán las mismas sólo si cada usuario real o potencial está dispuesto a pagar su parte.

La crisis de la *sustentabilidad política* se liga a que los gobiernos nacionales o locales cada vez más están orientados a gobernar la exclusión social, intentando algunos paliativos mínimos (lo que se llama *políticas sociales*) o más preferentemente, a controlar las protestas de los excluidos. Esto tiende a generar dificultades de *governabilidad* (ya que no gobiernan el desarrollo sino la exclusión) y lo que empieza a llamarse la crisis de la democracia representativa, según la cual la sociedad se ve obligada a elegir a quiénes van a administrar esos procesos de favorecimiento del mercado monopólico y, por tanto, a quiénes van a ejercer una función de verdugos de sus propios votantes, facilitando indirectamente el incremento de la exclusión aun con las promesas de un supuesto desborde de las ganancias que nunca se verifica: de allí, por ejemplo, la caída sistemática del empleo y de la capacidad de consumo.

La crisis de la *sustentabilidad social* supone el deterioro creciente de la calidad de vida —o del *desarrollo humano*— social. La única vía que parece percibirse ante estas crisis de sustentabilidad es el desarrollo de las ONG's y OBC's, de cuya capacidad autoorganizativa parece que va a depender la posibilidad de lucha frente a los estragos de la globalización.

En el momento actual y en las próximas décadas, las disciplinas proyectuales deberán redefinirse frente a este escenario y sólo cabe, para unos pocos, ofrecer servicios al capital concentrado, y para unos muchos, insertarse en la confrontación social nacional y local que deberá sobrevivir frente a dichos procesos.

Cultura y política del proyecto: la crítica de la globalización

Si históricamente los profesionales del diseño ofrecían sus saberes y habilidades para generar proyectos destinados a satisfacer necesidades sociales (de lo que surgió la ética y estética del proyecto moderno), en el mundo que viene el proyecto va a adquirir un nuevo sentido en términos culturales y políticos, encuadrados en una necesaria actividad de crítica a la globalización.

58

La *cultura del proyecto* implicará asumir las peculiaridades locales, regionales y nacionales, que suponen precisamente confrontar cultura localizada con civilización global o transnacional. En el caso americano, ello equivale a valorar las características aluvionales y mestizas, la cualidad del paisaje y las necesidades de desarrollar una *urbanidad* plena, que todavía resulta imperfecta o no desarrollada a fondo, tanto en el *hábitat* como en el *habitar*. Además, hay que convertir la idea misma de proyecto en un instrumento cultural, no sesgadamente técnico, lo que supone que el proyecto tenga arraigo en las comunidades y que no dependa de una exigencia de mercado o una posibilidad de rendimiento económico. El proyecto no puede ser una pura respuesta a una exigencia de mercado, un instrumento que

augmente la alienación y el desarrollo del contenido negativo de la globalización. Ello no supone que debamos recaer nuevamente en propuestas de tipo utópico, sino que maximicemos la posibilidad de ejercer un rol crítico, un rol que apunte a discernir la satisfacción del usuario social, más que el éxito o la respuesta neta a la demanda de productividad mercantilista. Desde el espacio y función del proyecto hay que intentar proponer alternativas, sustentables y participativas, a la homogeneidad consumista de los dictados mediáticos del universo compulsivo de la productividad y competitividad globales.

La política del proyecto tiene que ver con la potencialidad que éste puede adquirir en tanto crítica a los efectos negativos de los procesos de la globalización. Un ejemplo de esta posibilidad sería lo que ahora se llama *evaluaciones de impacto ambiental* y que en realidad puede verse como contra-proyectos, o como propuestas críticas a aspectos ambientalmente negativos de iniciativas que se enmarcan en la lógica de la globalización y que puede significar procesos de reducción de la calidad de vida social. La evaluación de impactos ambientales de proyectos de inversión o de actividades productivas debe procurar maximizar la calidad de la sustentabilidad social antes que la supuesta rentabilidad productiva. A veces eso supone una mirada de largo plazo, capaz de sondear los efectos ocultos negativos que están por detrás de un beneficio inmediato.

Nuevos escenarios proyectuales

Los nuevos escenarios proyectuales van a quedar delineados por algunas de las caracte-

terísticas expuestas más arriba, genéricamente por el ejercicio de una crítica concreta a los efectos perversos de la globalización. Habrá que concebir *productos inteligentes* en tanto capaces de minimizar el consumo de materia y energía, productos que eludan la rápida obsolescencia material y simbólica y que se nieguen a proponer el esquema de *usar-y-tirar*.

Habrà que imaginar nuevos roles capaces de ayudar a la *maximización de la gestión participativa*, por ejemplo, en el seno de los procesos urbanos, dando argumentos para fortalecer la acción de las ONG's y OBC's. Mucho más interesante que estar preparados para producir planes urbano-territoriales o para ejercer la planificación, va a ser tener capacidad de organizar equipos interdisciplinarios capaces de montar procesos de gestión del desarrollo urbano, agendas locales de desarrollo y estrategias de participación y descentralización. Las perspectivas de actuación en el seno de la gestión ambiental urbana y territorial es un escenario nuevo, demandado por un creciente interés social en estas temáticas. En el caso de nuevos escenarios de proyectos urbano-arquitectónicos son muy importantes las configuraciones de los que en USA se llama *design by community*, en las que los diseñadores se integran a trabajos participativos comunitarios, que pueden tener financiación de las propias comunidades o de agencias de desarrollo social o en ONG's. Estos trabajos suelen hacerse mediante nuevas metodologías de proyectos, como por ejemplo, la llamada *take part*, y la actividad proyectual abarca un campo muy amplio de prestaciones, desde el diseño urbano hasta el diseño objetual, de actividades o de comunicación.

Nuevos escenarios vinculados con la *provisión de servicios*, antes que la generación o modelización proyectual de productos, deben indagarse, creando múltiples nuevas oportunidades laborales, a veces en relación a clientes nuevos como ONG's o PYMES o directamente superando la relación cliente/proyectista, al involucrarse éste en la dimensión productiva y prestacional.

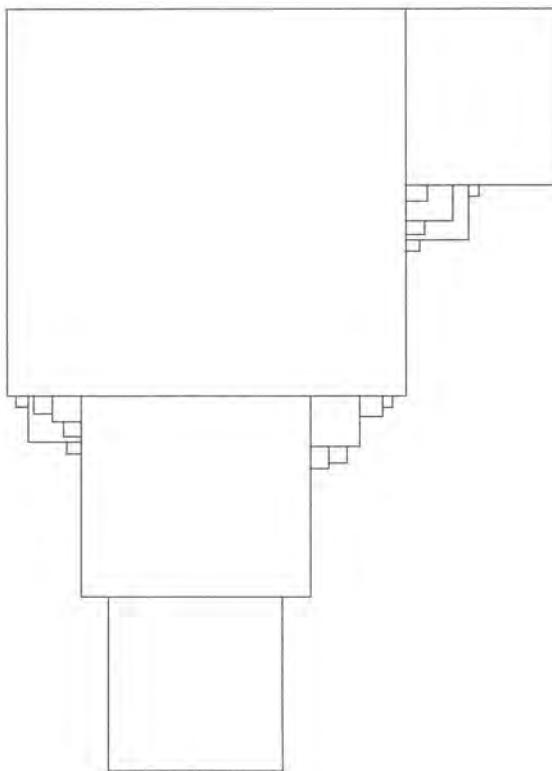
Insertarse en las dimensiones en las *tomas de decisión local y/o social*, en los *procesos de gestión* y en la *producción de bienes, productos y servicios* son otras oportunidades, que seguramente demandarán cambios en la formación o reentrenamientos periódicos. Asimismo habrá una serie de exigencias en el campo de la *investigación* acerca de la inmaterialidad, del reciclaje integral de productos, de la economización de energías convencionales o del desarrollo de energías alternativas. Superar el esquema tradicional de *conservación del patrimonio edilicio* por el más amplio de *gestión de los recursos culturales* exigirá nuevas formaciones y posiblemente una interacción más estrecha con algunas disciplinas sociales como la antropología.

El panorama del diseño del siglo XXI no necesariamente será negativo; seguramente sí será distinto y difícil, en el contexto de los procesos de la globalización. Si somos capaces de nutrir nuestra actividad de contenidos políticos y culturales no sólo diseñaremos *en* el siglo XXI sino que más comprehensivamente, participaremos activamente en *diseñar el siglo XXI*.

El año pasado se cumplieron ochenta años de la reforma universitaria de 1918. En ellos, los

estudiantes promovieron profundos cambios en la democratización de la Universidad y en la promoción de nuevos saberes. A partir de la reforma del 18 la Universidad argentina y latinoamericana pudo participar del proceso de modernización de nuestros países. Ahora quizá les quepa a los estudiantes la necesidad

de promover una segunda reforma, susceptible de conocer y confrontar el modelo de la globalización y de readaptar los saberes disciplinares para cuestionar ese modelo y favorecer la integración plena del conocimiento en las acciones que garantizan una mejor calidad de vida para nuestra sociedad.



GUGGENHEIM. IMAGEN Y VALOR

José Laborda Yneva

Por una vez más, la imagen del siglo concluye con la imagen del Guggenheim a través de la cual el autor desentraña las intenciones y los procedimientos del nuevo capitalismo para establecer su poder.

La ría del Nervión ha asistido a lo largo de los últimos cien años al transcurso de cuantas circunstancias caben en el desarrollo del capitalismo. Su suave paisaje de verdes cambiantes se vio transformado progresivamente por el efecto humeante y transgresor de las nuevas acerías alimentadas con el mineral de Somorrostro, herederas de las seculares ferrerías vascas. El último tercio del siglo pasado vio cambiar el paisaje de la ría y el talante de sus gentes, burgueses vascos emprendedores y emergentes que precisaron el concurso de una mano de obra rural y ajena, sin cualificación ni futuro en su lugar de origen. El interés de la industria vasca recibe desde entonces oleadas de emigrantes, ajenos por completo a cualquier circunstancia distinta de su necesidad de trabajar. Se produce así el contraste étnico que exacerba las premisas del naciente nacionalismo, partícipe de señalar diferencias entre quienes se considera-

ban depositarios de las tradiciones de la tierra y la familia y el resto de los nuevos habitantes de la tierra vascongada.

Crecimiento industrial, nueva riqueza, propensión de la reciente aristocracia del dinero al ennoblecimiento efectivo, otorgado en algún caso por los últimos borbones a los empresarios más afines, y nacionalismo fueron síntomas de una nueva situación que vio nacer la traza ordenada y ecléctica del primer ensanche de Bilbao y los núcleos residenciales de la margen derecha de la ría, Guecho, Neguri, Algorta, muestras patentes del deseo de notoriedad de sus habitantes. Surgen también entonces los barrios obreros de la margen izquierda, Sestao, Baracaldo, Portugalete, hacinados e insanos, germen inevitable de un socialismo absolutamente contrapuesto al nacionalismo y el capitalismo.

Han sido más de cien años en los que las circunstancias se han combinado de tal forma

61

que, a través de la observación atenta de la evolución de la ría del Nervión puede adivinarse la historia política, económica, antropológica y arquitectónica del país vasco industrial. Porque es el conjunto de esos factores el que nos expresa con claridad los momentos de auge y de crisis, de afianzamiento y de duda, superada y amortizada ya con creces en nuestro tiempo la indiscriminada explotación de los recursos materiales y humanos que forjaron el progreso de lo que vino en denominarse *el Gran Bilbao*.

La ría actual es testimonio elocuente de las nuevas opciones que el capitalismo es capaz de asumir, agotadas las vías iniciales que lo hicieron posible. Se trata de un continuo afán de renacimiento de la oferta del consumo en busca de oportunidades inexploradas, nuevas vetas capaces de aportar rendimiento económico, sea cual sea su origen y destino. Por eso resulta tan difícil para quien no pertenece a ese mundo compaginar la imagen deliberadamente étnica y racial de las campas nacionalistas, repletas de exaltación patriótica y de referencias ancestrales, con los nuevos compromisos capitalistas sucesores de la dañada capacidad industrial.

Se trata de un nuevo capitalismo, que ha encontrado en la ficción del arte contemporáneo su más acabada expresión. No se trata ya de producir materia y con ella lograr lógico beneficio; se trata, en cambio, de producir sensaciones supuestamente culturales, sólidamente apoyadas en el ensueño. Aparece entonces una nueva corriente migratoria expansiva y contaminante, ajena de nuevo a lo racial. Pero esta vez ese flujo no resulta subordinado ni sumiso

como las masas obreras del principio de siglo; por el contrario, es una nueva corriente abiertamente colonizadora, extranjera y supeditante, a la que el altivo nacionalismo vasco se acoge, sorprendentemente, con ilusionada convicción. La ría ve surgir así en su orilla el museo Guggenheim y su contenido, palabra rota de la ciudad que lo acoge, motor hipotético del futuro de un complejo conglomerado de voluntades y acabada muestra de la perfidia económica, arquitectónica y propagandística de nuestro tiempo.

Hasta aquí la exposición razonada de los hechos; pero ¿qué más supone el museo Guggenheim? Nos encontramos entonces con la disyuntiva entre evaluar su arquitectura como producto neto del capitalismo dirigido a la obtención de beneficio o suponer en ella valores netamente arquitectónicos, fruto de la evolución de la forma contemporánea.

En el primer caso, habremos de convenir en la sobreabundancia material de su imagen exterior e interior, evidencia inmoderada de su táctica innecesaria. Parece como si esa exaltación de la materia quisiese encubrir la endeble calidad de su esencia. Materia deseosa de que su apariencia consiga producir una suerte de encantamiento capaz de anular con su presencia cualquier atisbo de duda sobre su necesidad y vele su componente de ficción. Se trata, sin duda, de una nueva forma de ensalzar artificialmente el espacio, producir propaganda a costa del efecto de la desmesura, actitudes ambas en completa concordancia con la falta de pudor capitalista. Se trata de una venta a gran escala, una operación sin precedentes en España de tráfico de imagen. Es la distorsión del

producto en aras de la grandilocuencia; algo a lo que nos tiene acostumbrados la actitud invasora norteamericana, pero que resulta todavía poco frecuente en la tradición europea, a la que sus propias raíces impiden manifestar con énfasis semejante lo que no posee relación con lo intangible. En Europa lo comercial todavía no ha invadido del todo la tradición espacial de lo reservado al espíritu, desconociendo acaso que las formas reservadas secularmente a lo trascendente están siendo objeto de apropiación creciente por parte de quienes, carentes de historia y de precedentes estables, desean manifestar su necesidad de exaltar lo efímero a través de los nuevos templos del consumo y la mitificación de la nada. Tan sólo una apuesta por la transgresión espacial, deseosa de obtener rendimiento.

Pero, ¿por qué España ha resultado elegida para ese comercio?, ¿por qué Vizcaya?, ¿por qué no otro país u otra región? Nos encontramos entonces con una evidente operación de conveniencia comercial con visos claros de colonialismo. Colonialismo basado en un refinado aprovechamiento de la necesidad. Vizcaya, Vascongadas, precisaba a toda costa recuperarse de su postración, tantos años advertida y prolongada; necesitaba volver, de algún modo, a significar en España una avanzada de progreso como lo fue durante tantos años hasta hace ahora casi treinta. Su régimen político le proporciona hoy una independencia económica casi total del resto de España; pero ¿qué hacer con esa independencia? Naturalmente, era preciso hacer algo que no fuera posible en cualquier otra parte del país. La actitud nacionalista no sólo significa apego por

las circunstancias propias, sino también latente y tal vez involuntario rechazo por las ajenas. Por eso surge una nueva necesidad de encontrar diferencias, símbolos distintos, capaces de demostrar al mundo que lo vascongado de hoy necesita con urgencia encontrar una identidad renovada, más allá de la raza, el clima, el paisaje y la efectiva independencia política. Hacía falta una operación de gran envergadura, lo más notoria posible, cuanto más diferente mejor. No bastan los recursos arcaicos del viejo nacionalismo étnico; el nuevo nacionalismo desea hacer de la novedad su bandera, sin tener en cuenta el contraste que pueda producirse entre su marcado anacronismo intelectual y su deseo de encontrar fórmulas que logren atraer la atención de quienes todavía no habían reparado en su continua lucha por encontrar la identidad.

Nos parece que no necesitaba nada semejante el nacionalismo vasco; y, seguramente, quienes de veras sienten el apego a la tierra y a la costumbre han de encontrarse cuando menos desazonados por la manera de afrontar el futuro que manifiestan esos nuevos intérpretes de las esencias vascas. Y tienen razón, porque el sistema económico liberal, sobre todo el norteamericano, nada otorga que no haya recibido ya con creces. La sagaz percepción de esos promotores de ilusión y vacío que son quienes manejan los contaminados resortes del comercio del arte contemporáneo, ha sabido captar el deseo de traspasar el umbral de la diferencia demostrado por el nuevo nacionalismo vasco. Enseguida iniciaron un refinado proceso de aproximaciones sucesivas, dilaciones intencionadas y argucias comercia-

les manifiestas que indujeran a la curiosidad primero, a la valoración de la posibilidad más tarde, y al deseo incontenible después. Todo un episodio falaz de sometimiento de voluntades, pronto a aprovechar a su favor las circunstancias añadidas de búsqueda de diferencia que en este caso concurrían.

Una vez más el capitalismo ha triunfado y ha logrado hacer construir a expensas ajenas uno de los más disparatados ejemplos de la arquitectura contemporánea para albergar en él productos propios cuyo valor se funda tan sólo en otras operaciones semejantes, endogámicas, también basadas en la ficción. Nunca antes se había imaginado una victoria semejante en el comercio del arte, una *operación* mundialmente reconocida como uno de los casos más refinados de la perfidia capitalista. El museo es de ustedes –indican los nuevos socios–, las colecciones nuestras; ustedes deben correr con los gastos de mantenimiento que supone mostrarlas y pagarnos además un canon por todo ello. ¿Y si el interés decae? Entonces –prosiguen– nosotros retiraremos nuestros señuelos y buscaremos otro lugar donde exponerlos. A cambio, ustedes han visto cumplido su deseo de ser diferentes y, durante unos años, han conseguido darse a conocer y recibir miles de visitantes que contribuyen a compensarles los gastos y que, además, recorren su querida tierra. ¿No es eso suficiente? Terminado el acuerdo –concluyen–, les queda su museo para que ustedes lo utilicen como consideren conveniente.

En semejantes términos reside una de las esperanzadas expectativas de la actual ría del Nervión y de algunas de sus gentes. Pero queda to-

avía el segundo aspecto que antes apuntábamos, los valores arquitectónicos del edificio, compleja amalgama entre lo simbólico, lo circunstancial, lo arbitrario y lo supuestamente necesario para el proceso evolutivo de la arquitectura contemporánea. De nuevo nos encontramos ante la exaltación de los valores capitalistas donde los símbolos, caducada ya la esencia primigenia de la arquitectura como argumento de la necesidad de habitar y de hacer del espacio una respuesta a la evolución de la cultura, aparecen manipulados en aras de la conveniencia. Nuevos valores materiales y efímeros han sustituido en nuestro tiempo los empeños constantes surgidos de la íntima necesidad del hombre de dominar los procesos de la creatividad y hacer de ellos lugares excepcionales donde sólo lo excepcional tenga cabida. Ya no cabe relacionar lo excepcional con la búsqueda de los espacios destinados a lo inmaterial. Los sistemas constructivos y los ámbitos interiores de los templos de Occidente, desde la antigua Grecia hasta la Revolución francesa, más y más perfeccionados en su continuo deseo de encontrar la excelencia, carecen ya del significado que los hizo posibles. Nuevos criterios han sustituido al acuerdo, antes unánime, de otorgar al espacio el valor inherente a su función material o inmaterial. Aparecen así nuevos ámbitos cuya grandilocuencia cobija nuevos valores temporales con la misma o parecida magnificencia que en otro tiempo expresara valores permanentes. Es la distorsión surgida de la manipulación interesada de los símbolos, en aras del proceso de obtención de nuevas fuentes de lucro, basada ya en el beneficio toda nueva apetencia del actual sistema de valores. Espacios semejantes a los anterior-

mente considerados permanentes, que hoy contienen productos por completo prescindibles. Nuevas catedrales del consumo y la ficción, construidas por quienes han hecho del dominio del espacio una forma más de manifestación capitalista.

Una respuesta anómala, que sólo cabe relacionar con lo circunstancial, con lo mudable. Espacios donde se suceden los procesos diversos del uso, una vez amortizado el fin que los vio tomar forma. Cualquier cosa tiene cabida en ellos; aparecen ante nosotros como excelsos contenedores del vacío, sin otro argumento funcional ni orgánico que su propia y petulante abundancia material. Espacios que se fundan en su capacidad de producir el asombro de quienes tal vez no conocen los recursos críticos necesarios para valorar la arquitectura. Es la circunstancia cambiante la que los hace posibles, la indiferenciación premeditada de su imagen caótica, el paulatino alejamiento de la sociedad del aprecio por la razón de las cosas y por la estabilidad en el criterio del juicio. Todo es posible con tal de que resulte capaz de producir la sorpresa que la sociedad actual necesita, habituada al hastío creciente de la sobreinformación y la prisa.

La arquitectura contemporánea ofrece así una creciente tendencia a sobrestimar lo arbitrario, perdidos sus valores esenciales e incluida entre los factores primordiales del consumo. No cabe ya buscar en la arquitectura estabilidad y transcendencia; la arquitectura no puede ser sino un resultado del pulso social inducido hoy por los sistemas económicos que todo lo dominan. Por eso resultan tan improcedentes y nostálgicas las actitudes que claman por la recuperación de los

valores que siempre le fueron propios, concediendo a la creatividad una alternativa viable, lejos de la distorsión intencionada de la forma. Nuestra arquitectura actual ha superado con creces su afán de participar en el tiempo que le es propio; más aún, se ha visto rebasada por los valores falsamente intelectuales que la hacen posible. Es el culto por lo innecesario, por el refinamiento tecnológico sin justificación alguna. Avanzar en técnica y en concepto, ¿hacia dónde? Hacia formas innecesarias que necesitan procesos constructivos tan innecesarios como imprescindibles para ser posibles. Formas aleatorias que multiplican el costo de su puesta en práctica, logrando así un nuevo avance en el proceso de uso de una tecnología cada vez más compleja sin justificación alguna, como no sea la propia necesidad capitalista de demostrar prepotencia para producir el asombro y obtener lucro de ello.

Todo ello tiene en la arquitectura del Guggenheim su más acabada manifestación. Formas, materiales, supuestos encuentros con las sugerencias que evoca el lugar, la fuerza del paisaje, referencias ficticias a procesos industriales desconocidos, a barcos insólitos varados en las ahora plácidas aguas de la ría del Nervión. Sabemos que los resultados de las cosas no obedecen casi nunca a una sola causa; pero, en este caso, las circunstancias se han combinado de tal forma que han conseguido producir un edificio imposible de imaginar en cualquier otra parte del mundo. Ha hecho falta para ello el colapso del secular proceso industrial de Vizcaya; el nuevo concepto diferencial del nacionalismo vascongado, basado en una diferencia más deseada cuanto más ostensible; la sagacidad colo-

nizadora del capitalismo norteamericano, capaz de aprovechar cualquier circunstancia para lograr sus propósitos; la creciente fascinación sugerida por el equívoco mercado del arte contemporáneo internacional; la creciente pérdida de los valores esenciales de la sociedad occidental, mediatizada y consumista; la concurrencia de un arquitecto cuya trayectoria se distingue por su actitud ensimismada, escultórica, innecesaria y arbitraria, de la que el Guggenheim resulta ser su más acabada y extensa muestra, siempre deseada por él e impedida hasta ahora en otros ámbitos seguramente más prudentes; el creciente influjo de la informática en la solución geométrica de problemas antes insolubles y completamente estériles en sus resultados; la posibilidad actual de aplicación de procesos tecnológicos y materiales más y más complejos a la construcción de formas gratuitas, imposibles no sólo de construir sino de dibujar y proponer en otro tiempo; la capacidad económica necesaria para sufragar los gastos que todo ello conlleva y la voluntad política de que así sea, surgida, sin duda, del también insólito sistema económico de la comunidad autónoma vasca, dentro del no menos sorprendente sistema autonómico español.

Muchas circunstancias, ¿no creen? Pero, ¿qué tiene que ver todo ello con la ría del Nervión? Tan sólo el emplazamiento del edificio. Sin embargo, ése es su origen, y el resto son muestras evidentes de la capacidad del hombre para encontrar soluciones complejas a cuestiones que no lo son tanto.

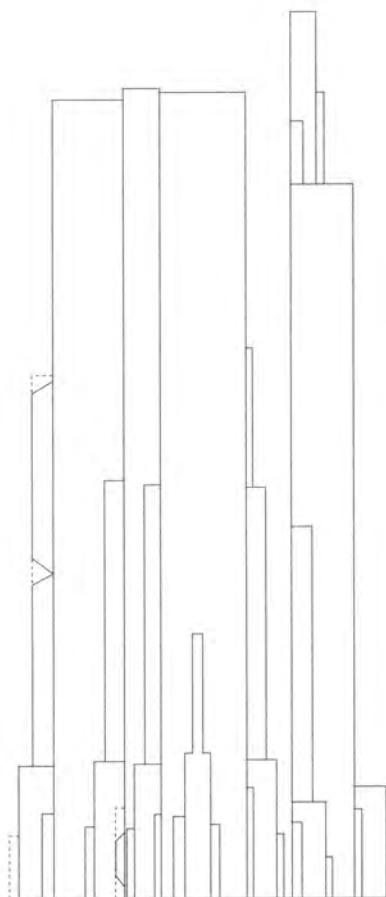
A ello cabe añadir todavía la sugestión que lleva consigo la difusión de unos valores culturales que nuestro tiempo ha decidido deben ser

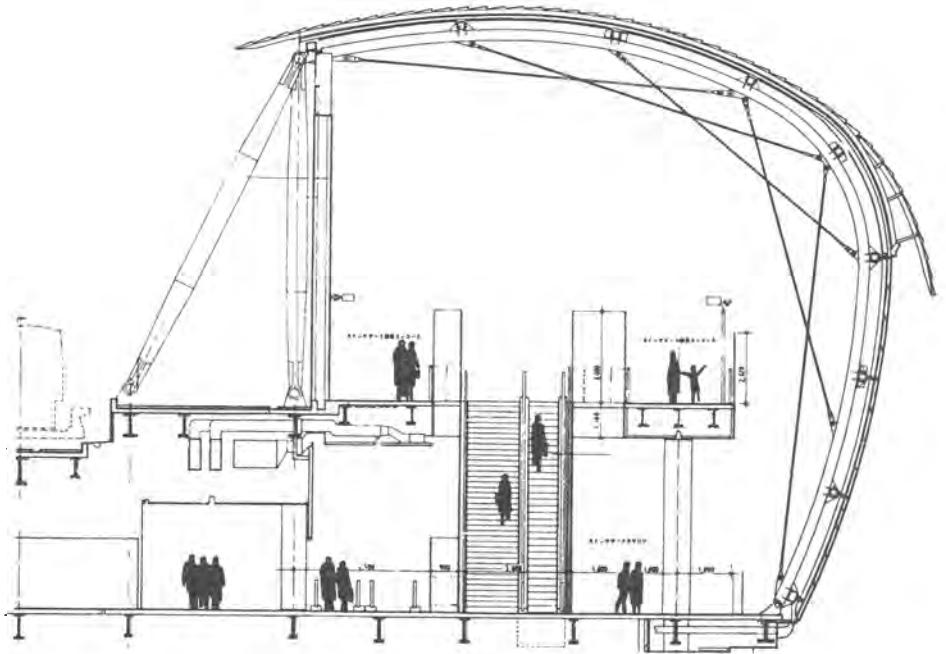
apreciados por todos, pese a su restringido interés general. Y es que el arte contemporáneo ha dejado hace tiempo de suponer una cuestión de sugerencia creativa. El complejo mundo de la expresión artística ha superado con creces las expectativas sociales y esperanzadas que dieron lugar a la revisión del arte académico y burgués decimonónico y se plasmaron en la irrupción de las vanguardias de las primeras décadas del siglo xx. La expresión contemporánea, por el contrario, supone un enmarañado espectáculo donde casi todo es posible siempre que consiga el necesario apoyo de la crítica. Actitudes hedonistas, ensimismadas, profundamente antisociales y elitistas se combinan con muestras decadentes que nos llevan a recordar sobrecogidos el retorno a tiempos pasados en que las artes se recreaban tan sólo en su propio deleite. Es la imagen incierta de la sociedad tardomoderna la que se nos muestra a menudo con todo su componente de petulante sinrazón. Todo ello sumergido en uno de los mercados más volátiles que puede imaginar la economía occidental, donde la cotización no depende de la calidad, ni tan siquiera del resultado, sino de promociones y apoyos muchas veces inconfesables. Y eso, que sepamos, poco tiene que ver con la cultura positiva. Se trata tan sólo de la fascinación que produce el espectáculo, el alarde organizado para el asombro de quienes todavía disponen de capacidad de sorpresa y suponen que esa forma de expresión excede de su comprensión.

Hemos recorrido el museo Guggenheim con detenimiento exterior e interior durante su construcción y después de su apertura pública; hemos evaluado su entorno, sus materiales, sus soluciones constructivas, sus falsedades,

sus grandilocuencias, sus disfunciones. Hemos comprobado que sus colecciones apenas incluyen muestras apreciables del arte contemporáneo vasco, pese a ser como edificio el emblema de toda una actitud vascongada. Su visita nos produce un continuo efecto de tierra colonizada en la que, junto a viajeros, turistas, curiosos, diletantes y esnobs de toda procedencia, transcurren entre admirados e incrédulos grupos de visitantes procedentes de los viajes organizados por los ayuntamientos vas-

cos del interior, en que ciudadanos normales, familias enteras enraizadas en la tierra vasca, factores esenciales de cuanto el nacionalismo oficial predica, contrastan ostensiblemente con la imagen artificial y disparatada del edificio. Seres transplantados por un momento desde su entorno natural al vértigo de la equívoca fascinación contemporánea. Seguramente en ello estriba el éxito del empeño, en la difusión pública y *democrática* de lo que hoy entendemos por cultura.





Aeropuerto de Kansai. Nave lateral. Renzo Piano, Arq.

LA ESTRUCTURA RESISTENTE EN LA ARQUITECTURA ACTUAL*

Javier Manterola Armisén

El autor realiza un viaje a través de la estructura para evidenciar que la evolución arquitectónica del siglo ha sido protagonizada por una reflexión sobre la estructura. En este trayecto el entendimiento tradicional de lo resistente cambia para convertirse en el máximo factor expresivo de la arquitectura, desvirtuándose su auténtica función a favor de la dimensión plástica.

Una parte significativa de la arquitectura actual se caracteriza por utilizar la estructura resistente como elemento expresivo fundamental del edificio. Las estructuras resistentes, diseñadas, calculadas y construidas, hasta ahora, por ingenieros, han pasado, en algunas ocasiones –las que aquí nos interesan–, a ser diseñadas por arquitectos que acentúan su dimensión plástica. En otras ocasiones los arquitectos se han reducido a dulcificar la elementalidad de lo resistente en cuanto tal.

El abandono de lo cuantitativo, para centrarse en lo cualitativo y expresivo, es el *leit motiv* de ese proceder arquitectónico que ha dado frutos muy brillantes en bastantes ocasiones, no hay sino que ver el trabajo de Frei Otto y otros, pero que, en otros casos, perjudican el entendimiento de lo resistente al primar excesivamente la apariencia de estructura sobre lo que es la estructura en sí.

En el artículo se pasa revista a una serie de estructuras de edificios actuales, ordenados por tipologías resistentes, celosías, planas o espaciales, pórticos, cúpulas, cubiertas colgantes, hinchables, estructuras *tensigrity*, etc., precedido de un rápido repaso de lo que ha sido el entendimiento de lo resistente a lo largo de la historia.

Estructura, racionalidad y expresión

Las construcciones tienen estructura resistente hasta que dejan de tenerla. Tomada en su acepción primera, la frase anterior carece de sentido, pues es evidente que mientras exista gravedad y los materiales pesen será necesario sostener un techo y por tanto existirá la estructura resistente. Sin embargo, ese tener se puede entender de otra manera, aquella en la cual la estructura resistente se hace presente de una manera expresa en las construcciones,

hasta el punto que les configura y determina. Una catedral gótica, una estación de ferrocarril o una presa bóveda son ejemplos de esta manera de estar presente (figs. 1, 2 y 3).

La necesidad es un parámetro importante en esta manera de estar. La tecnología del momento determina las posibilidades que pueden utilizarse para resolver cualquier problema de construcción. Cuando nos enfrentamos a problemas que limitan con nuestras posibilidades tecnológicas, aparece la estructura resistente con toda su importancia. Las posibilidades con que los constructores de Santa Sofía contaban para resolver el reto espacial que se habían propuesto, eran tan justas, que tuvieron que hacer un alarde formidable que llamó la atención durante siglos. Este resultado quedó y los que siguieron contaron con él. En ese sentido, Santa Sofía se convierte en una nueva posibilidad que permitirá enfrentar con seguridad las mezquitas otomanas de los siglos xv y xvi. Pero entre Santa Sofía y la Mezquita Azul han pasado 1.000 años y durante todos estos años no ha pasado casi nada en aquella zona. El procedimiento de prueba y error, única forma de progreso del conocimiento en aquella época, es muy lento. Incluso se puede perder y no vuelve a recuperarse hasta mucho tiempo después o no se vuelve a recuperar nunca y desde luego se transmite muy mal de un lugar a otro.

En la época gótica, la presencia del Panteón romano resultaría milagrosa. Sus 40 m de luz era una cifra inalcanzable para constructores que rara vez pasaban de los 15 o 20 metros. El Panteón no constituía una posibilidad, pues había dejado de ser una experiencia operativa. Ca-

recía de significado para aquella gente asombrada. Su tecnología, el conocimiento de su manera de construir, se había edificado en otros parámetros nuevos, originales, que tenían su propio discurrir y que así prosiguieron hasta que en el Renacimiento se encuentran y polarizan por el poderoso impulso italiano.

Para un constructor del Renacimiento o para otro del Barroco o del Neoclásico, la frase inicial de que las construcciones tienen estructura resistente hasta que deja de tenerla, no tendría sentido, sea cual fuere el punto de vista desde el que se la mirase. Estaban tan absolutamente faltos de posibilidades para construir, eran tan limitadas, que lo resistente constituía una presencia insoslayable para cualquier planteamiento espacial que quisiera considerarse.

Sólo cuando a lo largo del siglo xix se empiezan a aplicar los métodos y conocimientos científicos a la construcción, es cuando las posibilidades que la tecnología ofrece empiezan a ser mayores que las necesidades que requerían la mayoría de las construcciones. Es en este momento cuando la estructura resistente puede dejar de estar presente. En la arquitectura, la estructura resistente podrá ser concebida como una intención. Se pondrá en evidencia o no en función de los gustos o planteamientos constructivos del que la diseña.

Sin embargo también esto es una verdad relativa, pues mientras se avanzaba en el conocimiento científico de la construcción, las posibilidades aumentaron en tal medida que se pudieron imaginar y hacer cosas inconcebibles con anterioridad y, por tanto, crearon, configuraron y arrastraron todos los procesos de in-

tención arquitectónica válidos en la dirección de la tecnología. En el siglo XIX y principios del siglo XX, el planteamiento científico de la construcción se convierte en lo que es, allí donde hay que estar para trascender. Y esta manera de progreso trasciende lo resistente para ampliarse a toda la concepción constructiva. Cualquier intención arquitectónica pasaba por un proceso de racionalidad que acabará transformando la construcción.

Resultaba que, entonces, lo resistente seguía presente en la intención arquitectónica por necesidad, cuando se enfrentaban los grandes espacios, las grandes alturas, etc., y por vocación, cuando se enfrentaba lo pequeño.

Hasta que el impulso de racionalidad cede, deja de ser la explicación universal. Entonces es cuando la presencia intensiva de lo resistente empieza a dejar paso a otro tipo de intenciones. Las construcciones dejan de tener estructura resistente en esa manera de tener que hemos descrito. Todo el estructuralismo que se ve hoy en día en el movimiento *High Tech*, cada vez más extendido, no responde a un problema de necesidad sino a una voluntad expresiva, a un movimiento estético más.

Arquitectos e ingenieros se enfrentan, con sus respectivos puntos de vista, a esta época en la que la estructura resistente es requerida en su presencia tecnológica como parámetro estético. No se plantean los edificios con el rigor que la ciencia se propone en todo lo que enfrenta. Por parte del arquitecto se argumenta que el edificio es mucho más que su dimensión tecnológica.

Más aún, aquello que constituye la esencia del edificio, que mueve y despierta el interés del ar-

quitecto, que da sentido a todo su quehacer, tiene a la tecnología, a la estructura, como una herramienta más para alcanzar ese algo indefinible, indescifrable que constituye la auténtica obra de arte.

Y es curioso, es precisamente, en estos periodos de transición, de paso de una época a otra, cuando se acentúa lo inefable e inaprensible y se desprecian los medios y procedimientos. Y por el contrario, es en las épocas más creativas, las de cambio, cuando las esencias se encuentran, se vehiculan a través de lo instrumental y lo aparentemente secundario.

Sea como fuere, la arquitectura se encuentra ahora en un periodo de cambio y, muchas veces, nos quiere hacer pasar por auténticos la sofisticación de lenguajes acabados. Todo el énfasis en lo esencial suena un poco a hueco, a excusa de un pensamiento «débil» incapaz de arrastrar y que encuentra en la novedad el fundamento de todo su quehacer. Nunca han existido tantos arquitectos estrella y, no sé por qué, nunca hemos estado tan faltos de guía, de cambios que satisfagan.

Mientras, los puntos de vista de arquitectos e ingenieros, respecto a este problema, no parece que caminen por el mismo sitio. En esta época terminal se está imponiendo el pensamiento totalizador del arquitecto y el objeto de este artículo es mostrar y analizar cómo se manifiesta, en aquellos casos que la estructura resistente se tiene en cuenta como valor expresivo. Pero, para ello, vamos a realizar previamente una corta introducción histórica que nos sitúe en cómo ha sido el pensamiento resistente a lo largo del tiempo y cómo se ha

concretado en los edificios, pues es bueno conocer lo que ha sido para entender lo que está siendo. Y la vamos a dividir en dos periodos. El primero, caracterizado por el método de prueba y error, corresponde a todo lo que se podría entender por arquitectura antigua. Dura desde la más remota antigüedad hasta el siglo XIX. El segundo periodo corresponde al predominio de la forma ingenieril que discurre a lo largo del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

La época antigua

La cúpula del tesoro de Atreo constituye el legado primero y transcendental de la voluntad de cubrir un recinto con elementos mucho más pequeños que la luz a salvar. Y esto es la formulación del problema básico de las formas construidas y que se desarrolla hasta la actualidad con los mismos planteamientos de hace 3.000 años. No se trata, como hacían los egipcios, de destacar enormes sillares que saltando de lado a lado servían para cubrir espacios obligatoriamente reducidos, sino lo contrario, hacer con lo pequeño lo grande.

La cúpula del tesoro de Atreo, 1325 antes de Cristo obtenida por aproximación de hiladas, tiene un comportamiento resistente dudoso. Participa de las ventajas evidentes de la construcción en avance en voladizo contrapesada, ayudada por el rozamiento horizontal entre las dovelas de hiladas sucesivas y la coacción horizontal presente por la forma circular de sus anillos. Parece indudable que esta forma es el resultado final de un proceso que empieza por el dolmen, pero que éste no podría resolver ni por el peso ni por el tamaño de los sillares necesarios. Se sigue, a lo largo de toda la Prehis-

toria, a través de los talayots menorquines; las construcciones asirias de Hatlusa, para terminar en bóvedas cilíndricas por aproximación de hiladas que culminan en esta cúpula. Se ponen en juego sucesivamente una serie de mecanismos resistentes no conocidos entonces, pero guiados por la constatación de que realizando las mal llamadas «falsas bóvedas» se resolvían problemas necesarios.

Desde el tesoro de Atreo (siglo XIV antes de Cristo) hasta el Panteón de Roma (123-138 d.C.) han pasado 1.500 años. El arco y la bóveda propiamente dichos, presentes en mayor o menor medida desde la más lejana antigüedad (hay arcos de ladrillo y de adobe en Mesopotamia y Persia, incluso en Egipto, en el segundo milenio a.C.) se establecen definitivamente como construcción romana. Con 43,6 m de diámetro y 43 m de altura, esta cúpula, de dimensiones desconocidas, está perfectamente diseñada. El romano conocía el arco, pero aunque veía cúpulas constantemente, era incapaz de eliminar la fisuración radial que se produce en los arranques como consecuencia de la deformación circunferencial en la parte inferior. Por esta razón proyecta la cúpula como arcos independientes, con espesor y peso específico decreciente de arranques a clave. Dispone un aligeramiento doble en la cúpula, por su encasetonado exterior e introduciendo cerámica hueca en su interior. Con aproximadamente 5.000 t de peso, se apoya sobre un muro de 6 m de ancho que equilibra el empuje horizontal de esta cúpula fisurada.

Esta misma manera de concebir la cúpula, como un conjunto de arcos adosados, con espesor y peso decreciente de arranques a clave

y con una gran estribación lateral se repite en una configuración mucho más sofisticada en Santa Sofía de Constantinopla, cuatrocientos años después, 532-537.

En la arquitectura gótica aparece la construcción nervada como solución a un problema constructivo. El gótico nerva la cúpula, la aligera, pliega la forma entre arcos y elimina así la rigidez circunferencial de la cúpula causante del agrietamiento radial de las cúpulas romanas. Define con toda claridad el trabajo como arcos que estriba perfectamente. No se sabe qué grado de consciencia tenían los constructores medievales de este principio resistente, pues el gótico, como cualquier otro estilo, no se explica únicamente por la solución formidable de un problema constructivo y resistente. Presenta la construcción nervada, como alternativa a la construcción continua, lo que determinará la otra manera de enfrentarse ante la forma resistente que persistirá desde entonces (fig. 4).

En Santa María del Fiori (1420), Brunelleschi mantiene la solución nervada por problemas constructivos, pero no pliega la forma entre nervios, por lo que debe zuncharla circunferencialmente con madera para evitar el agrietamiento, lo cual no lo consigue. La compatibilidad de deformaciones, radial y circunferencial, no se controla en aquella época, lo que hace bastante inútil su propósito.

En San Pedro de Roma (1506-1626), la cúpula cambia desde la propuesta de Bramante, que adopta el modelo del Panteón o de Santa Sofía con gran peso y contrarresto en la parte inferior, hasta la propuesta de Miguel Ángel, mejorada a efectos resistentes por Giacomo della

Porta (1580), pero que tampoco consigue eliminar el problema de la fisuración vertical en la parte inferior, el cual seguirá presente hasta el siglo XVIII (fig. 5).

La solución gótica que resuelve el problema resistente y constructivo vuelve a ser recogida, por una sola vez, por Borromini, en St. Ivo a la Sapiencia (1642-1650) de Roma, en el que el plegamiento no sólo lo sitúa en la cúpula sino en las paredes laterales. Es una disposición genial para la configuración del espacio barroco y una perfecta disposición resistente.

La triple cúpula de San Pablo de Londres, de Wren (1675-1710), doble en realidad, pues la superior no es sino una forma cúpula referida a la intermedia por formas de madera, o el Panteón de París (1759) de Soufflot incrementan la componente vertical en la base para centrar los empujes, sin resolver el problema resistente que será necesario esperar a la llegada de la tecnología científica para resolverlo.

Durante todos estos siglos, el método de prueba y error intenta solucionar un problema difícil consiguiéndolo a medias, pues siempre, siempre, el objeto del problema no era sólo hacer una forma resistente, sino la de hacer una iglesia, por ejemplo. La bóveda y la cúpula, nervadas o no, se convierten en la única posibilidad aceptada de cubrir un gran espacio, lo que determina la asociación inversa, un gran espacio es algo dentro de una cúpula.

El clasicismo de la forma ingenieril

Todo el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX constituye el apoteosis de la forma ingenie-

ril, su expresión más pura y contundente. Está asociada a lo largo del siglo XIX con el hierro y el acero y el siglo XX, con el hormigón armado y pretensado, además del acero. El modelo científico de acercamiento a lo resistente sustituye al método tradicional de prueba y error.

La característica que puede distinguir la obtención de la forma en esta época es la conseguida por la optimización del comportamiento resistente. Todo se ordena por la necesidad de salvar luces importantes a mínimo coste. Reducción de peso con materiales artificiales muy resistentes, depuración de las formas estructurales para conseguir su máxima eficacia resistente y constructiva, desarrollo formidable de los métodos de cálculo y de cuantificación para obtener esfuerzos seguros. Todo esto proporciona a los técnicos confianza en su propia técnica, logro éste fundamental para proseguir en su empeño de ir un poco más allá cada vez. Y la cultura en general y la sociedad se ve reflejada en esa mentalidad, la hace suya e impulsa. Los ingleses llegaron a enterrar a sus grandes ingenieros, Brunel, Telford, Stephenson, etc., en la Abadía de Westminster.

Los logros conseguidos por esa manera de proceder son tan formidables que de los 43 metros del Panteón de Roma, que a finales del XVIII seguía siendo una de las mayores luces conseguidas, pasamos a los 114 m de la Sala de Máquinas de Contamin de 1889 o los 200 m del Astrodome de Houston en 1968. La geometría asociada a esas formas es muy simple: esferas, cilindros parabólicos, formas antifuniculares, etc., lo cual facilita su respuesta resistente, su cálculo y su construcción.

De entre la gran cantidad de obras que se pueden usar como ejemplos, he elegido unas pocas, especialmente transcendentales.

El Palacio de Cristal de Paxton (1851) y la Galería de Máquinas de Contamin (1889) (fig. 6), son dos ejemplos formidables del planteamiento científico e industrial de la construcción del siglo XIX. Paxton introduce con su Palacio de Cristal la industrialización total con el fin de construir mejor, más deprisa y menos caro. Abre todo un panorama donde, con más o menos intensidad, según la época, se vuelca la construcción. La Galería de Máquinas, un gran pórtico triarticulado de 114 m de luz que se multiplica a intervalos constantes hasta alcanzar los 420 m de longitud, supuso un alarde sin precedentes en la aplicación de los nuevos materiales y métodos de cálculo, culminando así la ya casi centenaria tradición de construir estaciones de ferrocarril. El siglo XIX está asociado al ferrocarril, al hierro, al acero y a la industrialización. Sus resultados, fuertemente contestados como obras torpes, utilitarias y necesarias, sólo fueron reconocidas como obras y formas fundamentales mucho más tarde.

El primer Frontón Recoletos de Torroja (1935) o los Hangares de Orbetello de Nervi (1944) (figs. 7 y 8), constituyen dos obras fundamentales en la historia de la ingeniería moderna. Son dos láminas cilíndricas de hormigón, la primera *in situ*, la segunda prefabricada. Ambas establecen de una manera definitiva, más Recoletos que Orbetello, un procedimiento nuevo de ordenación del material para resistir con el mínimo peso. Al contrario de lo aconsejado por la experiencia de

estribar los arcos, aquí el trabajo longitudinal, la gran viga, que es una lámina cilíndrica, no tiene más necesidad que controlar su deformación transversal para no perder la forma y con ella la eficacia resistente. La guerra, las guerras, acabaron con ambas estructuras.

En la Feria de Montreal de 1967, Buckminster Fuller diseña y construye el pabellón USA (fig. 9). Una esfera aproximada por su icosaedro inscrito, el cual se subdivide en 20 triángulos equiláteros esféricos, los cuales se subdividen a su vez en triángulos formando hexágonos adosados, salvo los correspondientes a los vértices del icosaedro que son pentágonos. Esta descomposición de la esfera, denominada estructura geodésica por su autor, se apoya en el Planetario de Jena de 16 metros de luz de Bauersfeld y Dischinger (1926). Fuller utiliza células elementales piramidales que asocian dos capas de tubos superficiales proporcionándole así la necesaria rigidez a flexión de una superficie no funicular. Tanto en superficies planas o superficies curvas, con una sola capa o doble capa, las celosías espaciales de tubos resuelven los problemas de flexión en el plano y fuera del plano, con elementos rectos biarticulados. Es la manera de reproducir el continuo con elementos lineales y que tendrá un formidable desarrollo en el futuro.

En el dominio de las cubiertas colgadas destacan dos obras formidables, la Arena Raleigh de Nowicki (1953) y el Estadio Olímpico de Múnich (1967-72) de Behnisch, Schlaich y otros (figs. 10 y 11). Son los ejemplos primeros de los dos sistemas de soportar las formas colgadas, con soporte continuo —los arcos inclinados de Raleigh— o por elementos puntuales —Mú-

nich—. El primero exige una gran rigidez en la forma de la estructura, el segundo permite la formidable libertad formal de Múnich. Más barato el primero, más caro el segundo, más simple el primero, más complejo el segundo. Ambos sistemas se van a desarrollar ampliamente. El soporte continuo está asociado a cubriciones de estadios cerrados. Los soportes puntuales se desarrollarán por doquier, asociados al tirante y al puntal como elementos para mantener la forma y dar curvatura a la cubierta.

La Basílica de San Pío X de Lourdes (fig. 12), fue estudiada, en primer lugar, por Nervi y después por Freyssinet. Las respuestas de ambos fueron similares, concediéndoselo finalmente a Freyssinet que aplicó su conocido pórtico de patas inclinadas de hormigón pretensado, que utilizó en la construcción de puentes. La cubrición de grandes espacios por vigas, pórticos o arcos paralelos, que saltan de un lado al otro sin cantos excesivos, es una excelente solución que, antes y después, se utilizará con gran maestría. Esta solución de la cubierta plana se complica cruzando las vigas en planta, lo cual ha experimentado a su vez un notable desarrollo.

Finalmente, un concepto formidable de enfrentar la problema de las grandes y muy grandes luces es la utilización de estructuras hinchables, planteado inicialmente por Walter Bird. Absolutamente generalizado su uso para la cubrición provisional y transportable de almacenes, campos de tenis, etc., y demás superficies pequeñas, este procedimiento enfrenta activamente la gravedad por presión de aire interior. Para las grandes luces encontró su aplicación inicial en el formidable pabellón

USA en la feria de Osaka, de Walter Geiger, el cual se ayuda de una malla pretensada para contener la forma dentro de una geometría controlada (fig. 13). Su uso se extendió rápidamente a la cubrición de grandes estudios como el Pointiac Stadium de 220 m × 160 m en Detroit. Sin embargo esta formidable invención, tan próxima a las futuras estructuras adaptables, se usa cada vez menos para edificios permanentes por los problemas de la evacuación de grandes nevadas.

La mayor propuesta realizada con esta tecnología la hace Kenzo Tange y Ove Arup para un estudio, patrocinado por Hoeschst AG, de construir una ciudad en el Ártico para 15.000 a 45.000 personas. La propuesta es una estructura neumática estabilizada por cables con un radio de 2.200 m, una altura de 240 m. Utiliza fibras de poliéster en lugar de acero para los cables.

76

La forma resistente en la actualidad

La ingeniería, desde el siglo XIX, se caracteriza por la utilización del procedimiento científico para enfrentar la construcción. Avanza etapa por etapa, divide la dificultad en tantas partes como sea necesario para resolverla. Y la solución se consigue cuando es posible medir y cuantificar. Se podría decir que para la ingeniería lo que no se puede medir, no existe. Inventa formas resistentes eficaces, económicas en materiales y medios de puesta en obra capaces de salvar luces nunca vistas.

Huye de la totalidad. Aborrece esa manera de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo, no se puede explicar nada. Como decía Levy Strauss, es la ambición tota-

litaria del pensamiento salvaje. El mito fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo le brinda la ilusión, extremadamente importante, de que puede entender el universo y además de que lo entiende.

Pues bien, la época en que los ingenieros imponían su manera de enfrentar la construcción ha pasado. La sociedad exige otra cosa, exige una interpretación de la totalidad y los intérpretes de esa otra cosa, de la totalidad, son los arquitectos.

Y de hecho, los primeros síntomas de la introducción de «esa otra cosa» se produce tempranamente, coexistiendo con la época de empuje avasallador de la ingeniería pura. Y los realizan dos arquitectos que siempre se han distinguido por poseer una clara predisposición y admiración hacia las formas ingenieriles, pero con la búsqueda añadida de una expresión plástica personal.

Eero Saarinen diseña entre 1958-1963 la terminal TWA de Nueva York utilizando una estructura laminar de geometría compleja, no calculable analíticamente en aquel momento y diseñada sobre maqueta, no sobre papel. Se apoya en la libertad formal que Torroja empuja a insinuar en Tachira. El edificio, de dimensiones reducidas para un aeropuerto moderno, está modelado. Abandona la geometría pura de las formas ingenieriles para ceder ante una plasticidad que figura un pájaro a punto de empezar el vuelo (fig. 14).

Si el edificio de Saarinen es más una intención que un logro, Kenzo Tange, en 1964, completa los pabellones de la Olimpiada de Tokio. Ya

Saarinen, en 1956-58, proyecta y construye la pista de hielo de la Universidad de Yale, un gran arco centrado longitudinal, del que cuelga la cubierta, sujeta en los bordes, solución ésta que se repetirá varias veces en el futuro. Tange introduce dos variantes significativas dentro del mismo esquema. Sustituye el arco por unos cables colgados y los cables transversales los cambia por perfiles rígidos arqueados que le permiten salirse de la rigidez formal que exige la catenaria. Busca una plasticidad añadida que la forma resistente pura no le proporciona y la realiza un arquitecto de talento que, a lo largo de su trayectoria profesional, había construido muchas obras con un claro diseño ingenieril (fig. 15).

Estas dos obras nos dan pie a analizar cuál es el planteamiento resistente, la manera en que los arquitectos actuales, interesados en la estructura resistente, piensan sobre la misma. Y voy a elegir tres casos significativos, Félix Candela, Renzo Piano y Frei Otto. Los tres tienen características comunes, aunque distinto talento resistente. Y esa característica común no es otra que el enfrentamiento de lo resistente a través de lo cualitativo, contra lo que para un ingeniero es artículo de fe, que es lo cuantitativo. En esa dirección el arquitecto es como el artesano, que guiado por la intuición, plantea soluciones formales a problemas resistentes, apoyados, a veces, en la experimentación no cuantificada. Y en esto los tres arquitectos son muy parecidos, hacen maquetas de formas resistentes, como lo hacía Gaudí, tan presente en el pensamiento de los tres, especialmente en el de Frei Otto.

Y aquí está su punto débil, ya que la escala, el tamaño, la magnitud del problema es consus-

tancial a la esencia del problema. Para Piano, para Calatrava, para Candela, es lo mismo diseñar una escultura, que un mueble, un automóvil, un palacio de los deportes, un puente o un rascacielos. Todos son tratados como objetos sin escala que la tecnología actual, con sus enormes posibilidades, permite hacerlos realidad. Pero la escala desbarata muchas propuestas originales. Candela desarrolló un formidable abanico de posibilidades de paraboloides hiperbólicos.... pequeños. Con ello cubre iglesias pequeñas, pero cuando tiene que hacer algo grande, como el Palacio de Deportes de la Olimpiada de México, se equivoca. Está mal, ese palacio es una estructura que no está a la altura de lo que se sabía hacer entonces (fig. 16).

La realidad del problema cambia con la escala. Con lo pequeño todo es posible, con lo grande la idea se transforma. Y esto se ve claramente en los trabajos del otro gran artesano de las formas resistentes, Renzo Piano. Algunas de sus realizaciones están a mitad de camino entre un objeto de amueblamiento urbano y una estructura. La originalidad de una propuesta en maqueta, para una estructura, no encuentra dificultad si su realización tiene un tamaño moderado, si hágase lo que se haga, esa disposición siempre resiste. Se plantean detalles y disposiciones que no serán válidos en un tamaño grande. El acercamiento a lo resistente que realiza con Peter Rice siempre es brillante, pero no siempre traspasa la frontera de la originalidad, que parece ser un argumento suficiente (fig. 17).

El caso de Frei Otto es muy diferente. Ha iniciado, planteado y resuelto muchas de las más

interesantes estructuras actuales desde su Instituto para estructuras ligeras de la Universidad de Stuttgart. Desde estructuras colgadas, plegables, hinchables, a formas abovedadas libres de gran belleza y transparencia. Su trabajo es el inspirador del proyecto para los juegos Olímpicos de Múnich de 1972, con que Behnisch y su equipo ganaron el concurso celebrado al efecto. El tamaño de la propuesta era mucho mayor del que con antelación el propio Frei Otto había realizado en el pabellón alemán de la Expo de Montreal (1967). Y esta brillantísima idea estuvo a punto de no llevarse a cabo, pues la cuantificación de sus esfuerzos la convertía aparentemente en irrealizable. De hecho se llegó a proponer otra idea menos brillante y más razonable. Fue sin embargo el espíritu de los miembros más jóvenes del equipo de Behnisch, con la ayuda del propio Frei Otto y un brillantísimo equipo de ingenieros entre los que se encontraba Jörg Schlaich, los que tuvieron que reinventar la idea desde presupuestos cuantificables y construibles y así Múnich fue posible.

Sin embargo, lo pequeño y lo grande es algo relativo a las posibilidades resistentes del momento en que se construyen. Y una construcción pasa de uno a otro estamento con el paso del tiempo y cuando eso ocurre se nota, pues la obra deja de tener la fruición que siempre acompaña a lo necesario y original. Muchas de las llamadas estructuras *high tech* participan de este problema. Insisten en aparecer como necesarias cuando son sólo pura apariencia. Toda la expresión y desarrollo del acristalamiento de edificios emblemáticos parece un poco desquiciado. Entre la sencillez de

la sujeción del enorme acristalamiento del Palacio del Lavoro, Turín, 1960-61, de Nervi, a la enorme profusión de tubos, celosías y cables con que muchos arquitectos quieren presentar como imprescindible lo que sólo es expresión plástica de la tecnología, hay una gran diferencia de honradez estructural.

Pero también hay que decir que si la falta de cuantificación constituye el punto débil del planteamiento estructural de estos arquitectos, también en ello encuentran su punto fuerte, pues la ausencia de las exigencias introducidas por el cálculo y la construcción les dan alas para generar muchas propuestas válidas e interesantes.

Para analizar la situación de la estructura resistente en el ámbito de la arquitectura en el momento actual, vamos a elegir una serie de tipologías básicas, celosías, cubiertas colgadas, pórticos, etc., en los cuales el análisis de lo novedoso en la actualidad puede contemplarse adecuadamente. Dejamos de lado todas las manifestaciones de lo resistente en la arquitectura, en aquellas obras, en las cuales la estructura resistente no está considerada como elemento expresivo fundamental, toda esa parte del quehacer arquitectónico que no se cuestiona sobre lo resistente sino que simplemente lo utiliza.

Dejamos también de lado manifestaciones arquitectónicas tan importantes para la estructura como los rascacielos y las torres, pues en ellos encontramos las mismas manifestaciones que en las tipologías elegidas y que alargaría demasiado un artículo ya demasiado largo.

La celosía

La celosía metálica ha venido asociada, en estas últimas décadas del siglo XX, a la celosía espacial de tubos, desarrollando el trabajo de innovadores tales como Wachsmann, Makowski, Fuller... Con su triangulación superficial y su simple o doble capa, esta estructura es capaz de resistir esfuerzos tipo membrana y losa, lo que posibilita para acoplarse a las configuraciones más diversas, planas, curvas, variables, con apoyos puntuales o no.

Como en pocas otras estructuras, el punto fundamental del diseño es el nudo; Mero y Orona, muy parecidos, han demostrado su gran flexibilidad para acoplarse a situaciones muy diversas. Aún, en la más pura ortodoxia ingenieril, la cubierta del estadio de Split en la Antigua Yugoslavia (Croacia), representa una de las cumbres en la utilización de la doble capa en una cubierta con nudo Mero, de 215 m de luz principal y voladizo transversal de 45 m, que utiliza una malla tetraédrica de 3×3 m de lado y 2,3 m de canto.

El Palau Sant Jordi de Arata Isozaki y Marmoru Kawaguchi constituye un planteamiento menos ortodoxo en la celosía de doble capa. Como su antiguo patrono, K. Tange, Isozaki abandona la geometría pura, antifunicular y económica, por otra geometría menos eficaz y uniforme, pero que crea planteamientos espaciales más complejos con diversidad de imágenes y de volúmenes.

Desde un punto de vista general y con perspectivas de futuro, lo que tiene mucho más interés es el Palacio de Deportes de Pallafolls, también de Isozaki y M. Calzón. Aquí se ma-

nifiesta formidablemente la flexibilidad que esta ligerísima estructura tiene para acoplarse a cualquier forma en planta o alzado. Sin transición de continuidad pasa de una forma abovedada a otra plana. Nos descubre espacios inéditos y nos indica que por ese medio la arquitectura puede cambiar el concepto mismo de espacio, tan asociado hasta ahora con el que ofrecen las formas elementales geométricas. Esta excelente obra tiene, a mi modo de ver, un único problema y es el borde plano de su fachada y su estructura de grandes puntales inclinados (fig. 18).

Con las celosías espaciales de doble capa, todo lo imaginable puede hacerse, pero imaginar, sólo es imaginar, si se hace desde la posibilidad y la celosía espacial de doble capa es descubierta de nuevo en el Palacio de Pallafolls.

La estructura en celosía de capa única no pierde la flexibilidad para acoplarse a cualquier forma. Para trabajar con ella, o se permanece en situación membrana, con formas antifuniculares, o se necesita proporcionar rigidez a flexión a los elementos de su simple capa para enfrentar los momentos debidos a la forma y sollicitación no funicular.

La estructura del Museo Guggenheim de Bilbao (1997) constituye un ejemplo formidable de las posibilidades formales que se pueden obtener con las celosías de simple capa con elementos rígidos a flexión. Y en este caso utilizar la palabra obtener no es correcto, más bien deberíamos decir resolver, pues la génesis de la forma, previene exclusivamente de los planteamientos plásticos y espaciales que se plantea F. Gehry. La celosía triangulada de simple capa se acopla con gran facilidad a

cualquier forma, tiene una gran rigidez en su plano por la triangulación de sus elementos que le confieren una gran rigidez tipo membrana y es capaz de resistir flexiones transversales de consideración por el canto conferido a sus elementos. Además, la utilización de formas curvas mejora la capacidad de carga vertical de los elementos tubulares que constituyen su estructura.

Inicialmente la estructura se pensó en hormigón, láminas de hormigón, estructura clásica para resolver estos problemas, pero dificultades de ejecución dirigieron la atención hacia la celosía espacial de simple capa.

Como el caso del Pabellón de Pallafolls, la configuración de este espacio interno abandona la rigidez de las formas clásicas, bóvedas, cúpulas, etc., para adoptar formas nuevas. Es una herramienta formidable que va a posibilitar muchas y nuevas configuraciones formales.

En esta gama de celosía en capa única, destaca con una importancia extraordinaria, el Pabellón de Mannheim (fig. 19), de Frei Otto (1971). Con un vano máximo de 80 m, esta prodigiosa estructura, resuelve de una manera simple el acoplamiento a superficies curvas libres de una malla cuadrada antifunicular. Partiendo de una malla rectangular plana, de elementos continuos, obtiene por medio de un modelo reducido, la forma antifunicular sin más que colgarla de un borde libre. Los rectángulos iniciales se transforman en rombos más o menos pronunciados, según el lugar en que se encuentren y hay que torsionar ligeramente sus elementos longitudinales para acoplar los ángulos transversales de dos ele-

mentos que se cruzan. El nudo se resuelve sin más que articular, como las tijeras, dos barras longitudinales que se cruzan. Una vez que están en situación, se fijan las articulaciones. Sus barras son continuas y de madera, las cuales se refuerzan por cables en las zonas que existen tracciones. La rigidez superficial tipo membrana se completa con la rigidez superficial del cerramiento exterior.

Esa misma idea la recoge Schlaich para construir dos cubriciones formidables, la Piscina de Neckarsulm y la cubrición del patio del Museo de Historia de Hamburgo. La idea es la misma, acoplarse a una esfera por dos familias rectangulares que se convierten en rombos a partir de su cuélge desde un borde, en estos casos, más definido que en Mannheim. Schlaich es un formidable realizador de nudos, ver todos los que produjo para resolver la cubierta de la Olimpiada de Múnich (fig. 20), y que después tanto juego le han proporcionado en la realización de cubiertas y pasarelas colgadas. Y aquí plantea la cubierta con barras planas, continuas, que una vez dispuestas en posición, se fijan con un par de chapas que pueden girar sobre sí mismas y después bloquean el giro de las barras longitudinales por un par de tornillos. La rigidez membrana se complementa con tirantes pretensados que triangulan la estructura rectangular de barras. El diseño de las barras tiene muy en cuenta el hecho de que deben tener suficiente rigidez a compresión sin perder la flexibilidad para torsionarse ligeramente, con el fin de acoplarse con la otra familia.

En la cubrición del Patio del Museo de Historia Natural de Hamburgo, Schlaich emplea el mismo planteamiento para la cubierta, pero

además utiliza la rigidización transversal conjunta de la cubrición utilizando el famoso símil de la rueda de bicicleta.

Esta técnica la plantea por primera vez el ingeniero ruso V. G. Suchov (1853-1939), en la cubrición de los almacenes GUM de Moscú. Con elementos radiales a tracción, como los radios de una rueda de bicicleta, se pueden crear auténticos diafragmas indeformables en las zonas en que se necesita la presencia de un diafragma rígido, como ocurre en los cambios de curvatura de la cubierta de Hamburgo. El diafragma se vuelve casi invisible al utilizar tirantes.

Esta técnica la usa mucho (a veces abusa) Renzo Piano, para rigidizar arcos no funiculares, como en la larga nave lateral del Aeropuerto de Kansai, o la cubierta del estadio de S. Nicola de Bari, o en los grandes almacenes de Bercy II, en París. Pero no sólo es a Piano a quien ha gustado esta rigidización de arcos delgados. La vemos en multitud de obras como la cubrición de la estación de autobuses y ferrocarril de Chur, el World Trade Center e intercambiador de tráfico de Estocolmo, etc. Esta invención de Suchov ha sustituido a la cercha clásica del siglo XIX en muchos planteamientos resistentes arquitectónicos actuales.

Volviendo al caso de las cúpulas o formas abovedadas de capa única o doble, es muy interesante el trabajo de otro formidable creador de imágenes resistentes, el arquitecto Toyo Ito. Su Museo Municipal de Yatsushiro (1988-91) es un alarde de entendimiento de las posibilidades de la celosía de una sola capa de planta oblicua y apoyos libres atirantados. Su cúpula oval de Odate (fig. 21), es un polideportivo de

uso múltiple realizado con madera dispuesta según dos familias de arcos. Las longitudinales están formadas por dos cordones de madera y las transversales por un solo cordón que se cruza entre los dos anteriores, vinculándose entre ellos por piezas metálicas.

Pórticos transversales

Desde la Sala de Máquinas de Contamin hasta la Basílica de Lourdes de Freyssinet, la utilización del pórtico transversal, metálico o de hormigón para cubrir grandes espacios ha sido constante.

En la actualidad destacan varias obras que están ahí, con importancia diversa.

El aeropuerto de Kansai (fig. 22), de Renzo Piano (1994) es sin duda la más importante y significativa. Con 84 m de luz, dispone una serie de pórticos paralelos biarticulados, separados 14,4 m entre sí, con sección transversal en celosía triangular. Es una estructura muy correcta cuyo atractivo principal se encuentra en su trazado curvo y sinuoso, como el esqueleto de un gigantesco dinosaurio. Con terminaciones carenadas, estos espléndidos pórticos se prolongan en curva con la nave lateral, de arcos no funiculares atirantados. La configuración en planta y alzado de este aeropuerto responde al mismo planteamiento formal que Piano realizó en el centro comercial de Bercy.

La estación de Waterloo de Nicolás Grimshaw de Londres (1993) (fig. 23), con luces moderadas, variables a lo largo de su longitud entre 35 y 50 m, constituye el *desiderátum* más explícito de lo que no se debe hacer en estructuras. Grimshaw diseña una serie de arcos

triarticulados que los saca de su trazado anti-funicular para poder disponer toda una parafernalia interior y exterior de tirantes y barras rectas necesarias para contrarrestar un problema que él mismo ha creado.

Hemos visto muchos casos de cambios en las formas funiculares para obtener determinadas configuraciones espaciales diferentes a los que la estructura ortodoxa resistente aconseja. Y muchos están muy bien, desde el Palacio de Deportes de Tokio de K. Tange a las obras de Isozaki. Sin embargo, esta obra torturada debió de ser juzgada por parámetros que desconocemos cuando se le concedió el premio Mies Van der Rohe de arquitectura.

82

La estación Eurolille del TGV en Lille (Francia, 1994), constituye otra de las propuestas posibles que no se debería haber construido de la manera que se ha hecho. Dos arcos tubulares, muy delgados, que deben ser contenidos, sujetos, arriostrados por un *desiderátum* de tirantes superiores e inferiores que hacen la estructura posible, pero que se asemeja a una serie de patas de araña diseñadas por alguien que no se ha enterado que hace más de 100 años, Culmann, descubrió el cálculo de las celosías, y hace muchos más se descubrió el canto para dar rigidez a los arcos.

Todos estos señores, incluido el arquitecto, deberían haber visitado previamente la estación de Francia de Barcelona, otra estación, que hace más de 100 años, se cubrió también con dos familias de arcos adosados. Indudablemente Peter Rice fue un ingeniero excelente que imaginó y diseñó buenos proyectos, pero algunas veces, mirando sus estructuras,

se tiene la impresión de que busca más sorprendernos que convencernos. No se puede complicar tanto lo que es obvio. Realmente, el viajero del TGV entre Inglaterra y Francia, que sea amante de las estructuras, debe estar dispuesto a sorprenderse.

Con respecto al centro de exposiciones de Leipzig (Alemania, 1995) de Von Gerkan Marg y Ian Ritchie, este último vinculado directamente a la escuela inglesa de *high tech*, constituye una versión moderna de la Galería de Máquinas de Contamin, aunque de tamaño mitad. Está constituido por diez grandes arcos en celosía de 79 metros de luz y 25 metros de separación entre ellos, que soportan una estructura secundaria, también tubular, toda ella dispuesta en el exterior de la nave. La cubrición, de cristal está sostenida a la manera inglesa.

Es un edificio muy correcto en el cual se hace una utilización muy intensa y exitosa de la estructura resistente en su expresión plástica. Von Gerkan Marg es un arquitecto lituano, aunque afincado en Alemania, de gran destreza en la utilización plástica de la estructura resistente.

Grandes cubiertas planas

Las grandes cubiertas planas han sido, y siguen siendo, una de las principales soluciones resistentes para la cubrición de grandes espacios de reunión, intercambio y movimiento de personas. Palacios de deportes, aeropuertos, grandes salas de exposición, son algunos de los ejemplos en que se utiliza esta tipología. Sin embargo, hay alguna diferencia tipológica entre ellos. Mientras en los palacios de deportes, debido a su función, las exigencias de luz

son muy grandes, y que analizaremos a través de dos edificios notables, el Centro de Gimnasia de Alicante y el Palacio de Deportes de Badalona, en los aeropuertos y estaciones no son necesarias luces tan importantes, lo que ha conducido, en estos últimos, a la utilización frecuente de lo que podríamos llamar estructuras en «seta». El aeropuerto Standed de Londres y el aeropuerto de Stuttgart son dos ejemplos recientes de esta última tipología.

Pero antes de hablar de estas dos últimas obras, es necesario hacer expresa referencia al Palazzo del Lavoro en Nervi (Turín 1960-61) (fig. 24). Esta formidable cubierta, constituida por 16 «setas» de 40×40 m y pilares de 20 m de altura, realizada 30 años antes que los aeropuertos citados, representa un prodigio de sencillez y eficacia resistente.

El concepto presente en Stansted, de Norman Foster (1991), es parecido al utilizado por Nervi, la utilización de grandes «setas» que soportan la cubierta con interese entre soportes, algo menor que en Turín, de 36×36 m. En realidad la cubierta se modula en cuadrados de 18×18 , y se soportan uno sí y otro no. La cubierta, que se desarrolla en «rincones de claustro» en solución metálica triangulada, junto con el soporte, constituyen la expresión estructural y estética del edificio (fig. 25).

En éste, como en todos sus edificios, hay que reconocer la eficacia de Foster en la expresión formal de las estructuras resistentes. Se presentan con una contundencia y realidad insuperable. Sin embargo, aunque mucho más contenido que en sus primeras estructuras, también aquí hay una concesión a la «super» expresión

estructural. Se podría haber eliminado el trípode y los tirantes superiores a las cuatro columnas de base, ya que su utilidad es mínima —sólo para la actuación de sobrecargas de nieve dispuestas en vanos alternos— y que además se podría haber resuelto sin más que empotrar, en lugar de articular, los puntales inclinados.

El edificio es, de todas maneras, muy hermoso y utiliza como en toda la *high tech*, a lo resistente para hacer estética. Lo estricto, sin embargo, no tiene cabida en ese planteamiento.

El aeropuerto de Stuttgart (fig. 26), es de Von Gerkan (1991), el cual utiliza los trabajos que desde 1970 Frei Otto estaba desarrollando sobre las líneas antifuniculares complejas, que desembocaron finalmente en las estructuras arbóreas que aquí son usadas en esta gran cubierta en módulos de 40×25 m. Desde un punto de vista resistente, el dimensionamiento de las ramas, al ser antifuniculares, sólo vienen gobernadas por los problemas de pandeo conjunto y de la precisión en la disposición de los pesos de la cubierta. No constituye sino un ejercicio resistente simple con una intención estética determinada.

Enric Miralles se plantea la estructura resistente dentro de un planteamiento más riguroso. Es un elemento fundamental en la configuración de su expresión arquitectónica. En su Centro Nacional de Gimnasia de Alicante, como en su Palacio de Deportes de Huesca, Miralles realiza un ejercicio honesto y estricto de la utilización y disposición de la estructura resistente, diferente a lo que habitualmente se emplea en estas últimas décadas. No es relamida ni está carenada, ni se adorna, sino que se

expresa con la rotundidad de lo evidente, aunque configure espacios y fachadas poco usuales. En Alicante, una gran costilla central, que atraviesa el pabellón de competiciones públicas y el pabellón de entrenamientos, sirve de columna vertebral sobre la que se apoyan una serie de costillas transversales, todas en celosía metálica. Unas están vistas desde dentro y otras no, lo que lleva a la perplejidad del entendimiento del espacio, pues la educación y adecuación al espacio que tenemos las personas, está configurado por algo que resiste. Este concepto se quiebra en este caso, pues sólo se ve una parte de lo que resiste y no la totalidad. Se cambian los conceptos corrientes para acentuar un entendimiento más intelectual.

Bonell y Rius realizan para la Olimpiada de Barcelona (1991) (fig. 27), el Palacio de los Deportes de Badalona, obra que mereció el premio europeo de arquitectura Mies Van der Rohe. La estructura es muy simple, unas grandes vigas transversales arriostradas entre sí por una viga longitudinal. El concepto viga se desdobra en el centro de la luz, entre el cordón inferior de tracción, lineal y formado por cables, y el cordón superior y el alma, que es una viga armada. Es una licencia innecesaria pero que está bien, da una sensación más tecnológica a la cubierta sin, como en otros muchos casos, entorpecer su trabajo resistente.

Cubiertas colgadas

Desde que en los años cincuenta las cubiertas colgadas empezaron a emplearse para la construcción de grandes espacios, esta tipología ha avanzado en varios frentes, los cuales se pueden agrupar en dos grandes familias.

En el primero encontraríamos los espacios configurados por contornos permanentes y continuos. Entre los segundos, todos aquellos que podrían encajarse dentro de las superficies colgadas desde puntos, ya sea con ayuda de mástiles o de tirantes. También se difiere entre los materiales utilizados para la cubrición y un su función, pues varían desde los que representan únicamente el cierre y la impermeabilización del recinto, a aquellos otros que además cumplen un papel resistente fundamental.

Apoyos continuos

Después de la utilización masiva de las grandes cubiertas colgantes de los años sesenta para cubrir hangares, palacios de deportes, y espacios de uso diversos, realizados principalmente por ingenieros, la simplicidad formal que obliga la adecuada utilización de la morfología colgada de simple o doble curvatura, había hecho que su atractivo para configurar espacios en el mundo de la arquitectura hubiera dejado de estar presente. El Palacio de Deportes de La Coruña, el Picadero del Club de Campo de Madrid o la cubierta para el Pabellón de la Feria de Muestras de Barcelona, son algunos de los muchos restos de la formalización rigurosa y estricta realizados en España.

Recientemente esta morfología elemental, con carácter casi exclusivamente arquitectónico, entendiendo por tal a aquel que tiende a revivir formas clásicas con un nuevo espíritu formal, se ha producido en bastantes ocasiones.

El primer ejemplo lo constituye la cubierta del Pabellón portugués de Alvaro Siza en la Feria Universal de Lisboa de 1998. Esta obra no su-

pone ningún alarde técnico ni ningún hallazgo resistente, es la cubierta de siempre, realizada con la maestría de Siza, tan formidablemente, que nos vuelve a hacer entender qué es lo colgado.

Menos interés resistente y formal tiene la cubierta que Renzo Piano hace para un edificio de oficinas en Vicenza, 1984 (fig. 28). Utiliza la cubierta colgada, de dimensiones muy pequeñas, 14,5 m de luz, como elemento formal, justificado exclusivamente desde un punto de vista ambiental y espacial. Nada que ver con lo resistente, aunque esta cubierta deba resistir apoyada en sus puntales atirantados inclinados.

Más interés tiene el trabajo realizado en el Pabellón 26 de la Feria de Hannover de T. Herzog y Frank Simon de la oficina de Schlaich. Se trata de tres cubiertas colgadas enlazadas de 70 m de luz y soportadas por pilares en forma de A (fig. 29). La cubierta está formada por tiras metálicas de 30 mm de espesor y 400 mm de anchura, separadas entre sí 5,5 m. Entre estas tiras se dispone una cubierta de madera. Se estabiliza por su propio peso ayudada por unos tirantes extremos.

La utilización de un arco centrado como soporte de una cubierta colgada, la realiza por Saarinen con F. Severud en la Pista de hielo de Yale, de 70 m de luz, en 1956-58. Antes ya la había propuesto Frei Otto para un teatro al aire libre en Stuttgart en 1954. Schlaich con el arquitecto Ackermann diseñan y construyen en 1985 el Palacio de Deportes de hielo en Múnich (fig. 30), siguiendo la misma idea. El arco es metálico, de 1,45 m de canto, 104 m de luz y 17,6 m de flecha y la cubierta está for-

mada por una red ortogonal de cables portantes y tensores, cubriendo una superficie elíptica de 88×67 m.

La rigidez transversal de este arco es pequeña, por lo que cuando existen cargas de viento o nieve disimétricas, es la propia red la que lo estabiliza tensándose la parte no cargada para enfrentar el mayor empuje lateral de la zona cargada.

La cubierta está formada por una red cuadrada de listones de madera y una membrana transparente de PVC.

Cubiertas rígidas colgadas o atirantadas

La utilización de un sistema de tirantes o cables curvos, como apoyos intermedios, de una cubierta rígida se ha prodigado mucho recientemente.

Esta solución es utilizada por la ingeniería, en lo que hemos denominado época clásica, en la cubierta de grandes espacios sin soportes. Morandi en 1961 soporta voladizos de 60 m de luz de hormigón por un sistema de dos tirantes para los hangares del aeropuerto da Vinci en Roma. Con un solo tirante, en el hangar de Frankfurt, en los años 1959-1960, se realizan voladizos de 66 m de luz.

Esta tipología es recogida por Richard Rogers para salvar luces muy reducidas. En el centro de Qumper, 1979, se utiliza innecesariamente para salvar una cuadrícula de 18×18 m. Foster, en 1980, resuelve por este procedimiento el Centro de distribución de Renault en Swindon con luces de 24×24 , en una exhibición de lo que puede llegar a complicarse innecesariamente una estructura. Richard Rogers, en In-

mos Microprocessor Factory, en el sur de Gales, plantea otra solución, también excesiva para saltar 36 m de luz, idea que repite de la mano de Peter Rice en Patscenter Laboratories de Princeton, USA, ahora reduciendo su luz a 22,8 m. Me parece que desde mediados de los años ochenta no se ha vuelto a repetir tanta confusión, que no es otra que hacer aparecer como necesario lo innecesario, defecto en el que cayeron, tantas veces, los arquitectos *high tech* en sus inicios.

Más sentido tiene la utilización de esta misma tipología de cubierta metálica atirantada cuando es necesario salvar luces importantes, como la Darling Harbour Development Exhibition Center en Sydney (1987) de Cox, Richardson, Taylor, etc., que cubren cuadrículas de cubierta de 87 × 60 m.

86 La propuesta para el Estadio de Saitama en el Japón utiliza cuatro torres de 90 m desde las que se atiranta una cubierta metálica formada por cuatro grandes vigas de 3 m de canto, las cuales soportan una estructura metálica secundaria (fig. 31).

Richard Roger utiliza el atirantamiento para colgar una cubierta cilíndrica o esférica. En Massy Autosalon, proyecto 1987, propone una cubierta cilíndrica de unos 100 m de distancia entre apoyos extremos con cuatro mástiles intermedios. De cada puntal salen dos parejas de tirantes que cuelgan y atirantan una estructura metálica rígida circular. En esta disposición existe un contrasentido intrínseco. Cuelga una forma que siempre ha resistido por sí sola, que ha sido inventada para resistir por sí sola y que nos gusta ver resistiendo por

sí sola. Rogers cambia su forma de trabajo. El atirantamiento que se produce desde los mástiles equivale a dos efectos, una descarga del trabajo como bóveda y una rigidización de la cubierta ante las cargas no funiculares. Ninguna de las dos cosas es necesaria para un arco de dimensiones no muy grandes.

En cubierta rígida colgada de cable curvo, el primero que lo realiza, siempre magistralmente, es Nervi en Paper Mill (Burgo) con 147 m de luz. Schlaich en Europahalle de Karlsruhe, 1980 (fig. 32), realiza la cubierta de 72 m de luz en una hermosa versión moderna del planteamiento de Nervi. Por este procedimiento se han llegado a plantear cubiertas de hasta 304 m de luz, por Fazlur Kahn en los años 60.

Cubiertas colgadas sobre apoyos puntuales

Mucho más versátil que las cubiertas colgadas de apoyo continuo, las cubiertas de apoyo puntual se han extendido con profusión desde la realización de los fantásticos pabellones de Alemania en Montreal (1967) y la Olimpiada de Múnich (1972), la primera realizada por Frei Otto y la segunda inspirada en su trabajo.

De entre ellas hay que realizar también una distinción. Las primeras corresponden a aquellas en las cuales existe una división entre lo que es el elemento portante y lo que es la cubrición. El elemento portante está formado por cables dispuestos normalmente en malla ortogonal tensada en ambas direcciones sobre la que se dispone una cubrición inerte. Es el caso del pa-

bellón alemán de Montreal, las construcciones de la Olimpiada de Múnich, la pista de hielo de la misma ciudad, etc., que ya hemos visto.

El segundo tipo, que aquí nos ocupa, sería aquel en el cual la cubrición es a su vez el elemento resistente. Es el caso de los textiles. Para que estas membranas no se arruguen bajo cargas exteriores, como la nieve, y no se produzcan problemas de flameo por el viento, deben estar fuertemente tensadas, lo cual se consigue con la presencia de cargas puntuales ascendentes y descendentes que produzcan fuertes curvaturas de signos opuestos en la tela. Cuanto más curvatura menor es la tensión necesaria para evitar los problemas citados. Esta necesidad va a hacer que las telas estén siempre asociadas a las estructuras atirantadas, tanto desde la parte superior de los pilares, como desde el suelo y desde puntales flotantes intermedios soportados por tirantes. Veremos una serie de morfologías en las cuales combinan las torres principales, tirantes, puntales fijos o flotantes para soportar luces de distinta magnitud.

Se entiende que la deformabilidad y la tensión de la tela será tanto más importante cuanto mayor sea la luz a salvar. Las cubiertas pequeñas, que a nivel industrial se utilizan para crear recintos provisionales, presentan un problema resistente mínimo. Por el contrario, la gran luz determina problemas resistentes complejísimos agravados por el hecho de que necesariamente las telas son tejidos que tienen un comportamiento claramente anisótropo.

El tejido utilizado debe ser impermeable, resistente al fuego, durable, transparente o traslúcido, etc., según se desee. Se utilizan te-

jidos a base de fibra de vidrio o poliéster con PVC, teflón o silicona, con calidad mejor o peor en función de la condición de permanencia o provisionalidad. A veces, para aumentar su resistencia en determinadas direcciones, se arma con cables de acero u otros. Además de estos cables, se disponen otros cables en aquellas zonas donde hay concentración de esfuerzos, como son los bordes, los valles y crestas y en los puntos de cuelgue. El concepto siempre es el mismo, los cables que soportan el textil, cuelgan de un punto y son tensados desde otro por medio de puntales, anclajes y otros cables. El textil es tensado por la familia de cables portantes y estabilizadores. Aunque las cubiertas de textiles están presentes desde principios de los años sesenta, la primera de las grandes estructuras que las utilizan como cubrición de grandes espacios es el aeropuerto de Jeddah en Arabia Saudita (1977) de los ingenieros Fazlur Khan y H. Berger. Esta gigantesca construcción está formada por 210 unidades de 45×45 m de lado. Cada uno de estos enormes rectángulos cuelgan de un anillo central que a su vez cuelga de postes de acero situados en las esquinas de 45 m de altura. La sustentación se realiza por cables de esquina y del cuerpo central y la estabilización por cables de borde (fig. 33). La cubrición está formada por tejido de fibra de vidrio y teflón.

Tres tipos de construcciones importantes conviene señalar además. La primera sería la cubrición del Estadio de Riyadh (fig. 34). Este estadio está cubierto por 24 unidades idénticas agrupadas en un círculo. Como en toda estructura en ménsula, la cabeza de tracción está constituida por los cables de suspensión, y la

cabeza de compresión se sustituye por el anillo de tracción circular, en realización que ya es clásica en el trabajo de Schlaich. Cada mástil tiene 58 m de altura distribuidos en un círculo de 246 m de diámetro y el voladizo de la cubierta es de 54 m.

Una simplificación importante del sistema de soporte de la cubierta lo encontramos en el Estadio del Rey Fadh. En lugar de referir al suelo las tracciones superiores de los cables de suspensión, se pueden referir a un anillo superior de compresión y lo mismo la carga radial del cable de estabilización. La cubierta transmite así únicamente cargas verticales al suelo.

La asociación de tirantes portantes con puntales resuelve con facilidad el soporte de cubiertas tan importantes como el Centro de Convenciones de S. Diego (1990) de Geiger-Berger Asociados. Se trata de una gran cubierta de 91,5 m de luz y está formada por cinco módulos de 18,3 m de anchura. Toda la cubierta cuelga de unos grandes contrafuertes externos a través de unos tirantes que soportan dos pequeños puntales flotantes que producen la deseada curvatura en el textil.

Este mismo tipo de construcción, la utilización de tirantes y puntales flotantes, lo ha utilizado R. Penzo en la renovación de Schlemberger Facility, situada en los alrededores de París, de poco más de 11 m de luz. M. Hopkins la utiliza en la nueva sede central de Hacienda de Nottingham (fig. 35), con una cubierta textil sustentada por cuatro puntales que cuelgan los lucernarios metálicos de los que cuelga el textil. El Estadio de hielo de Hamburgo, realizado por el equipo de Sch-

laich, es una elipse de 120 m por 70 m soportado de una manera más elegante por cuatro mástiles que soportan tirantes y puntales flotantes (fig. 36).

La penúltima obra soportada por textiles que presentamos es el Gottlieb-Daimler Stadium en Stuttgart (1993), de los arquitectos H. Siegel y actuando como ingenieros Schlaich y Bergermann. El esquema resistente del Estadio de Riyadh es mejorado ampliamente en este caso. Con planta elíptica de 280 m de eje mayor y 200 m de eje menor, esta formidable cubierta se subdivide en 40 módulos, cada uno de los cuales se soporta únicamente por un puntal de 45 m de altura que tiene un arco horizontal en la parte superior y otro segundo situado a 17,6 m del anterior. De arco superior, doble y muy esbelto, con capacidad de resistencia a flexión en su plano, cuelga el cable portante que soporta un voladizo de 58 m de luz. Como en Riyadh, son los cables elípticos horizontales los que hacen el papel de puntales para equilibrar el tiro de los cables portantes. El cable estabilizador cuelga del portante y soporta 8 arcos tubulares metálicos que sostiene el textil. El cable portante se sobrecarga con la nieve y el estabilizador con la succión del viento. El trabajo circunferencial, elíptico en este caso, contrarresta, tanto con el anillo interior, como los dos exteriores, toda la carga horizontal de los cables portantes y tensores, lo que reduce la cimentación de los puntales a resistir simples cargas verticales.

Se encuentra en construcción en Londres, La Millennium Dome de Richard Rogers, arq. y Buro Happold como empresa de ingeniería.

Se trata de una cúpula de 320 m de diámetro y 50 m de flecha central. Pero lo curioso de esta cúpula es que no está constituida por elementos a compresión sino por cables a tracción. La cúpula se divide en 72 meridianos, cada uno de ellos formado por un cable de 32 mm de diámetro. Para mantener la forma de arco, cada uno de sus meridianos está colgado desde unas torres de 100 m de altura, a distancias variables entre 25 y 30 m, las cuales permiten mantener la forma arco, forma ligeramente cambiada pues, entre punto y punto de suspensión, la forma del arco es una ligera catenaria muy tendida. Las torres son 12, inclinadas y en forma de uso desde las cuales parten dos sistemas de tirantes, unos de cuelgue, que son los que soportan los meridianos, y otros de estabilidad. Esa cúpula debe estar tensada hacia abajo para compensar las cargas disimétricas, el viento y demás fuerzas ascensionales.

Entre los cables se está disponiendo un tejido clásico en este tipo de construcciones, tejido de fibra de vidrio y teflón, que se pone en carga como los meridianos, por los cables estabilizadores interiores.

Esta estructura es una evolución de la que el mismo Richard Rogers proyectó para el Massy Autosalon. Sustituye los arcos rígidos de esta propuesta, por un sistema de 72 cables meridianos que deben estar atirantados por arriba y por debajo, para mantener la estabilidad del conjunto. La posición de las torres, es también radial, pero dispuesta en sentido circunferencial en lugar de en sentido longitudinal.

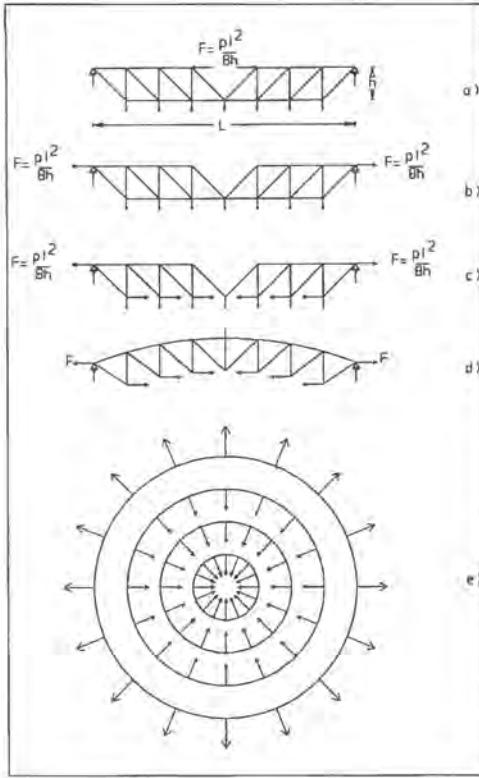
Como veremos en las cúpulas Tensegrity, éste es otro procedimiento para hacer cúpulas con cables. Sin embargo, el de Rogers es un procedimiento más elemental, mucho menos sutil, pues invade el espacio interior con la presencia de las doce torres y los tirantes de estabilización.

Tensegrity

Tensegrity es un término acuñado por Buckminster Fuller para definir a aquellos elementos estructurales que cuentan con elementos discretos de compresión, no continuos y elementos de tracción, continuos. Como decía Fuller, «pequeñas islas de compresión en un mar de tracción».

Curiosamente, aunque bien mirado no es de extrañar, este tipo estructural surgió de la escultura. El artista ruso Karl Ioganson, fundador del primer grupo del constructivismo, lo planteó en 1921. Esta idea la recoge una escolar de la época, Cristina Lodder, pero tampoco es reconocida en Rusia. En realidad, el inventor verdadero es otro escultor, Kenneth Snelson, que en 1948 después de seguir un curso con Fuller, la presenta. Fuller inmediatamente la sigue y la desarrolla.

Esta tipología, entusiásticamente aceptada por el mundo de la técnica, tuvo un lánguido caminar entre la escultura y el juego recreativo hasta que David Geiger, autor también de la cubierta hinchable del pabellón USA en la Expo 70 de Osaka, la realiza para un estadio de 120 m de luz en la Olimpiada de Corea (1988).



El concepto es muy simple. Una viga biapoyada en celosía a) tiene el cordón superior y los montantes verticales en compresión y el cordón inferior y las diagonales en tracción. Existe sólo reacción vertical en los apoyos. Si eliminamos la parte central del cordón superior, la viga se cae si no le introducimos en los apoyos la misma fuerza horizontal que axil tenía el cordón suprimido en el centro. Es decir, la viga es perfectamente válida si el apoyo impide el movimiento horizontal del cordón superior en el apoyo. De estar en compresión, el cordón superior pasa a estar traccionado en toda su longitud. Siempre que se sujete el ex-

tremo, para que no se mueva, la viga pasa a tener todos sus elementos a tracción, salvo los montantes verticales, b).

Si damos un paso más y disponemos una serie de vigas de este tipo circularmente dispuestas alrededor de un punto, podremos sustituir el cordón inferior de tracción continuo por anillos circulares a tracción, cuyas componentes radiales, según la dirección de la cercha, son precisamente el incremento de tensión que experimenta el cordón inferior de una cercha al pasar de un montante a otro. De la misma manera, la sujeción del movimiento longitudinal de la cabeza de la viga, se consigue con la disposición de un anillo superior comprimido, c).

Esta estructura plana se puede variar a la forma de una cúpula, d) y el comportamiento es exactamente el mismo. Se necesita la presencia de un anillo circunferencial superior para soportar la fuerza F , cuyo valor difiere del anterior por el cambio de geometría. Además de este anillo, los únicos elementos en compresión son los puntantes verticales.

Ésta es exactamente la idea final que Fuller definió como «Aspension Dome» con la variante de que las diagonales, las triangula en su plano para rigidizar mejor la cúpula ante cargas disimétricas, planteamiento ante el que Beiger se opone, pues crea más problemas que los resuelve, concentrando más el efecto de las cargas disimétricas.

Bien mirado, alrededor de este problema, hemos discurrido en las estructuras anteriores. En el Estadio Gottlieb-Daimles de Stuttgart, toda la cubierta no es sino el anillo exterior de esta cúpula, al que se podría añadir otro y otro

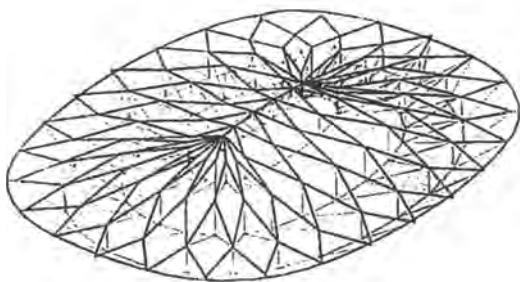
hasta cerrar todo el estadio y tanto daría si cada anillo fuese ascendente *-aspension dome-* o descendente.

En 1988 Geiger construye en San Petesburgo, USA, la Sunwast Dome, de 210 m de luz, donde los 120 m centrales son retraíbles. Su peso es de 10 kg/m² y se cubre con un tejido de silicona y fibra de vidrio. Con planta elíptica, en 1992, Matthys Levy y otros construyen una cúpula *tensigrity* pseudo-elíptica de 238 m de luz principal. La planta está formada por arcos de círculo que se acoplan a las exigencias de un campo de fútbol americano. En esta cúpula se vuelve a la triangulación de las diagonales que preconizaba Fuller, lo cual en este caso es especialmente interesante por la forma en planta de la cúpula.

La construcción de estas cúpulas puede realizarse sin cimbra, pues cada anillo se levanta independientemente, adosándose uno a otro. Su precio es algo superior a las hinchables, pero menor que una cúpula metálica tradicional. Las cubiertas son textiles clásicos de teflón y fibra de vidrio.

Conclusión

Estamos en una época de transición entre el pasado y el futuro y esta afirmación que en sí



misma siempre es evidente, toma aquí un significado especial cuando el pasado fue sustantivo y el futuro también lo será. El planteamiento científico del hecho constructivo produjo un cambio fundamental en la concepción de la arquitectura. En los años 60 se agota este impulso y aparecen una serie de manifestaciones que acabamos de presentar muy resumidamente. El futuro se presenta también como sustantivo, la generalización y extensión de los nuevos materiales compuestos a base de fibras de vidrio, fibras de carbón en matriz de resina epoxi, unido al desarrollo de las estructuras adaptables, capaces de variar sus características resistentes con la sollicitación, transformarán hasta tal extremo lo conocido que podemos suponer que estamos viviendo en la actualidad, a estos efectos, el principio de la tercera revolución industrial.

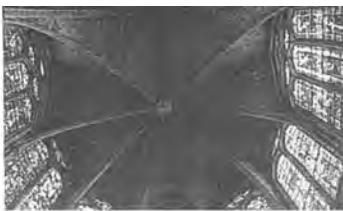
91

NOTAS

* Este artículo es el resumen de dos conferencias dadas durante el mes de mayo de 1998. Una en la inauguración del curso de CEMCO, en la Casa de América de Madrid.

Otra, en el aula magna de la escuela de arquitectura de Pamplona.

1



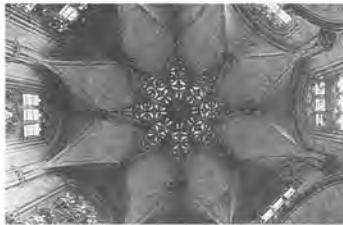
2



3



4



5



6



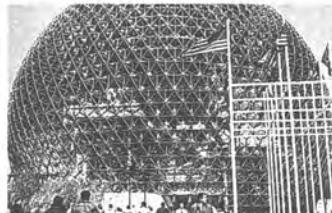
7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Fig. 1. Catedral de León. Nave central.
Fig. 2. Estación término (1924). Barcelona.
Fig. 3. Presa del Eume. La Coruña.
Fig. 4. Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.
Fig. 5. San Pedro de Roma. Bramante en su propuesta, sigue el modelo resistente del Panteón. Miguel Ángel cambia el concepto y se equivoca al reducir el espesor de clave a arañaz, cuando aún se contaba con un procedimiento eficaz de realizar un zuncho inferior. El peraltado de la cúpula realizado por Giacomo della Porta reduce el empuje lateral, pero no lo elimina.
Fig. 6. Galería de Máquinas. Contamin. París (1889). 420 m de largo, 114 m de luz y 46 m de altura

Fig. 7. Frontón Recoletos. Torroja (1935). 53,3 x 32,5 m. Espesor 8 cm.
Fig. 8. Hangar de Orbetello. Nervi (1940). 100 x 40 x 11,8 m.
Fig. 9. Pabellón USA para la Expo 67. Montreal. Buckminster Fuller. Diámetro 76 m. Altura 60 m.
Fig. 10. Arena Raleigh. Carolina del Norte. USA. 1953. Matthew Nowicki.
Fig. 11. Estadio Olímpico Múnich (1972). G. Behnisch, Frei Otto Arq., J. Schlaich Ing.
Fig. 12. Basílica de San Pío X de Lourdes. Francia (1955-56). Solución construida de Freyssinet — Propuesta de Pier Luigi Nervi.

Fig. 13. Interior del Pabellón USA en la Expo 70. Osaka. Walter Geiger. Tiene 142 m de largo y 83 m de anchura y una flecha de 6,1 m. Tiene 32 cables de 48 mm. Se sometía a una presión interior de 27 kg/m², aún con grandes vientos y se debía a 63 kg/m² para enfrentar la nieve.
Fig. 14. Terminal TWA en el aeropuerto de Nueva York, Eero Saarinen (1962).
Fig. 15. Piscina Olímpica de Tokio (1964). Ing. Tsubai Kawaguchi. Luz principal 120 m.
Fig. 16. Iglesia de S. José Obrero. Monterrey (1959-60). Enrique de la Mora, Félix Candela. Con 30 m en dirección transversal y 50 m en dirección longitudinal



19



20



21



22



23



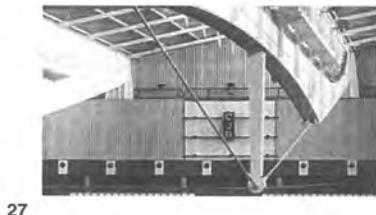
24



25



26



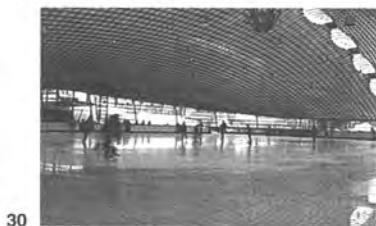
27



28



29



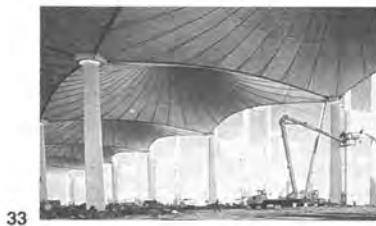
30



31



32



33



34



35

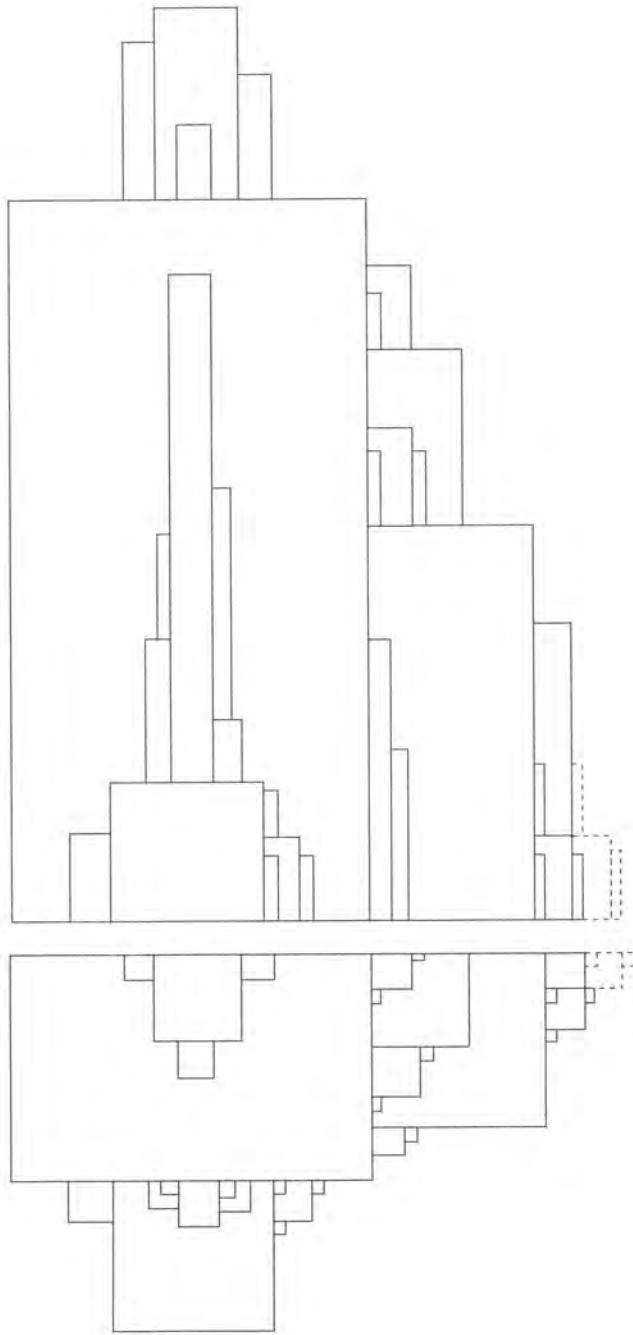


36

es uno de los mayores paraboloides hiperbólicos realizados por Candela.
Fig. 17. Museo para la Colección Menil. Houston. Texas. USA (1981-1986). Renzo Piano Arq.
Fig. 18. Polideportivo Palafolls (1997). Isozaki, M. Calzón. De dimensiones reducidas, esta formidable estructura sugiere un futuro prometedor, más libre en la concepción de los espacios.
Fig. 19. Pabellón de Mannheim (1971). Arq. Mutschler y Frei Otto.
Fig. 20. Nudo de Fundición para Múnich. Jörg Schlaich.
Fig. 21. Cúpula O. Odate. Toyo Itto.

Fig. 22. Aeropuerto de Kansai. Nave principal (1994). Renzo Piano Arq. Ove Arup, Peter Rice Ing.
Fig. 23. Terminal Internacional en la estación de Waterloo (1993). Nicholas Grimshaw Arq.
Fig. 24. Palazzo del Lavoro. Turín. P.L. Nervi (1961).
Fig. 25. Aeropuerto de Stansted. Stansted. Inglaterra (1991). Norman Foster.
Fig. 26. Aeropuerto de Stuttgart. Alemania. Von Gerkan Marg (1991).
Fig. 27. Palacio de los Deportes de Badalona. Esteve Bonell, F. Rius (1991).
Fig. 28. Edificio de Oficinas Lowara. Vicenza. Halia (1984-85). Renzo Piano.

Fig. 29. Centro de exposiciones. Hannover (1996). T. Herzog Arq.
Fig. 30. Palacio de hielo de Múnich (1985). Arq. Ackermann. Ing. Schlaich.
Fig. 31. Arena de Saitama (Japón). Proyecto.
Fig. 32. Europahalle. Karlsruhe (1980). Schlaich.
Fig. 33. Haj Terminal. Aeropuerto internacional de Jeddah (1977).
Fig. 34. King Fadh Stadium en Riyadh (1983). Vista interior.
Fig. 35. Nueva sede central de Hacienda. Nottingham. M. Hopkins.
Fig. 36. Palacio de hielo. Hamburgo.



MITOS Y FÁBULAS DEL SIGLO

Espacio y construcción de la significatividad

Angelique Trachana

El siguiente artículo trata de la génesis de la significación en la sociedad moderna; de los viejos y nuevos mitos que han instituido lo imaginario social y de su representación en el espacio construido. En este intento se vislumbran los mecanismos de propagación ideológica y de control social del capitalismo tardío.

Mito

El Mito ha consistido en una búsqueda filosófica-ontológica en las sociedades «predesarrolladas». Aparecía como una referencia que establecía y facilitaba la comunicación entre los entes sociales. Grecia a través de los mitos interpretaba sus orígenes. Los mitos de una sociedad expresaban la necesidad de una superestructura. El tiempo potenciaba el mito y la naturaleza estaba siempre presente en él. El mito siempre nacía de una unión entre la naturaleza, lo humano y lo sobrehumano; venía así a constituir una unidad y dar coherencia al complejo de las significaciones que orientaban y dirigían la vida de una sociedad y de las personas que la constituían. El magma de las significaciones imaginarias sociales instituye la sociedad; crea su ánimo. Lo imaginario social no siempre corresponde a elementos *raciona-*

les o reales y no se agota como referencia a dichos elementos. Y las instituciones son procesos que no se pueden reducir a *conceptos* o a *ideas*. La institución de lo imaginario social constituye un proceso dinámico; corresponde a la institución por creación participativa del ente social impersonal y anónimo; opone por tanto la sociedad instituyente a la sociedad instituida y reducible a ciertos tipos. La institución de una sociedad es una construcción, una constitución, la creación de un mundo, de una imagen de ese mundo. De hecho su identidad constituye un sistema de interpretación del mundo, ese mundo que ella crea¹.

Como el propio ser humano, las sociedades tienden inevitablemente a finalidades que constituyen sus visiones y proyecciones a través del tiempo. Se trata de las significaciones imaginarias de cada sociedad que en cierto

modo están gobernadas por un *principio de conservación*, aunque sea conservación de *atributos arbitrarios* y particulares. No hay sociedad sin mito como no hay sociedad sin aritmética. El hecho que en la sociedad moderna la aritmética llegó a ser el mito principal y que ha predominado la *cuantificación* no tiene un fundamento racional, ni el mundo se organiza lógicamente por medio del mito como querían los estructuralistas. El mito no se reduce a la lógica aun cuando contiene lógica, es esencialmente un modo por el que la sociedad se apropia del mundo y dota su propia vida con significaciones; de otra manera estaría privada de sentido.

96

La institución de sociedad se despliega siempre en dos dimensiones indisociables: la dimensión lógica y la dimensión propiamente imaginaria. En la primera todo lo concebible está sometido a la *determinación*. La existencia es determinación. En la dimensión *imaginaria*, la existencia es *significación*. Las significaciones se relacionan indefinidamente las unas con las otras según un modo fundamental de remitirse presentando una organización desconocida en otros dominios y no son reducibles a sistemas en la esfera histórico-social, tal como fue la esperanza del funcionalismo y del estructuralismo, del causalismo y del finalismo, del materialismo y del racionalismo².

El orden y la organización social no pueden reducirse a los conceptos habituales del orden y de la organización en la matemática, en la física o en la biología, los cuales han sido los paradigmas del urbanismo moderno. Lo histórico social no crea de una vez un tipo ontoló-

gico de nuevo orden, característico del género *sociedad* sino que ese tipo es cada vez *materializado* por medio de otras formas, cada una de las cuales representa una creación, un nuevo *eidos* de sociedad. Nada substancial es común a la sociedad capitalista moderna y una sociedad primitiva. Las formas sociales nuevas emergen *por creación*, aunque eso no quiere decir que la creación histórica se realiza en la *tabula rasa*. Lo viejo de una manera u otra prepara lo nuevo o se relaciona con lo nuevo. No hay leyes o procedimientos determinados en virtud de los cuales una forma dada de sociedad pudiera producir otra sociedad o *causar* su aparición. Lo antiguo entra en lo nuevo con la significación que lo nuevo le da. Basta recordar hasta qué punto ideas y elementos griegos antiguos o cristianos fueron durante siglos continuamente redescubiertos y reinterpretados en el mundo occidental con miras a satisfacer los esquemas imaginarios del presente. Así nació la disciplina de la historiografía que indaga sobre los cambios de puntos de vista del Occidente respecto a la antigüedad clásica y cuyas indagaciones nos instruyen más sobre los siglos XVI, XVII o XX occidentales que sobre la antigüedad clásica. Éstos son los procesos que han dado lugar a las dos formas sociales innovadoras del Occidente: la *polis* democrática en la antigua Grecia y después el *capitalismo*³.

Consideremos el nacimiento del capitalismo y un posible enfoque neodarwiniano de la situación actual: lo que observamos en la Europa occidental a partir de la edad media no es una producción aleatoria de sociedades diversas y la eliminación de todas ellas como *ineptas*,

salvo una que es seleccionada como la única forma social *apta*. Lo que observamos es el surgimiento de una nueva significación imaginaria social: la expansión ilimitada del dominio racional. El racionalismo ha venido a significar la posibilidad de una expansión ilimitada de las fuerzas de producción que va acompañada de la acción de un gran número de factores de extrema diversidad. *Ex post*, y una vez en posesión del resultado, no podemos dejar de admirar la sinergia increíble y enigmática de esos factores en la producción de una forma impensable por uno o varios actores y que ciertamente no podría haberse construido en virtud de una reunión aleatoria de elementos preexistentes. Esos elementos entran en la institución de la sociedad capitalista cuando pueden ser utilizados o instrumentalizados por ella. Un ejemplo de ellos es el de la monarquía absoluta que creó el aparato del Estado moderno y centralizado que Tocqueville describía en *L'Ancien Régime et la Révolution*: concebido y construido para servir al poder absoluto del monarca, ese aparato se convirtió en el dominio impersonal de la racionalidad capitalista ⁴. Ese modelo de pensamiento se reproduce en un modo de acción visible del hombre sobre la naturaleza que es un proto-tipo de ciudad moderna: Versalles. La ciudad moderna surge de una crítica al París medieval y es concebida como una ciudad ideal, donde se llevaban a cabo en pleno barroco las ideas del Quattrocento. Es ahora cuando se dan las condiciones políticas para imponer una arquitectura y un diseño total. Versalles es el modelo unitario completo, el triunfo de la generalidad, la primacía de una idea controladora presente en los proyectos de

la ciudad de las vanguardias arquitectónicas del siglo xx, donde el orden geométrico que organiza el espacio pretende ordenar y jerarquizar la actividad y la vida humana ⁵.

Lo nuevo aparece como un orden. Lo que se manifiesta como *desorden* en las sociedades es ya algo significativo y negativamente evaluado. En todo caso el desorden coincide con los *viejos sistemas en crisis* o con un nuevo *principio unificador* que se impone desde fuera. En este caso el derrumbe del antiguo orden no hace sino continuar ⁶. Lo que establece la diferencia radical entre el mundo histórico social respecto al nuevo orden emergente y el mundo biológico, por ejemplo, es el surgimiento en el primero de la autonomía o de un nuevo sentido de la autonomía. La autonomía no como un *cercos* de organización, de información, de conocimiento, lo que significaría que el funcionamiento del sí mismo vivo y su correspondencia con las diversas cosas que son exteriores a él están gobernadas por reglas, principios, leyes, sentidos que son dados y una vez dados son inalterables. La autonomía no como cerco sino como apertura, creación histórica que rompe con el pasado, tuvo lugar por primera vez en la antigua Grecia y luego de nuevo en la Europa occidental a finales de la Edad Media. En virtud de esa ruptura se creó por primera vez la autonomía en el sentido propio del término: la autonomía de un ser que pone abiertamente en tela de juicio su propia ley de existencia, su propio orden dado. Esas sociedades cuestionan su propia institución, sus significaciones imaginarias sociales, sus representaciones. Todo esto estaba evidentemente implícito en la creación de la

democracia y de la filosofía que rompió el cerco de la sociedad instituida que prevalecía hasta entonces y abrió un nuevo espacio del pensamiento y de la acción política. La auto-institución de la sociedad implica evidentemente el individuo autónomo, en adelante más o menos cuestionable, y lleva pareja la lucha contra el viejo orden o los viejos órdenes heterónomos, lucha que dista mucho de haber terminado⁷. En las sociedades poscapitalistas de la mundialización cultural la automomía está en entredicho. La revolución tecno-mediática y el nuevo régimen de economía global somete la democracia imponiendo un nuevo tipo de control social. Los procedimientos de creación y propagación de significados según el patrón y la potencialidad de los *mass-media* ponen en entredicho la propia razón.

98 *Logos* y razón, que en el antiguo griego tienen el mismo significado y desde el Renacimiento constituye el fondo sobre el cual se despliega un sistema de representación, se desdobra ahora en dos direcciones distintas. La representación establece una correspondencia entre forma y contenido, entre producciones materiales o lingüísticas y conciencia social, lo que implica unos conceptos previos objetivos y un lenguaje común. La crisis de la representación ha supuesto la destrucción lingüística con la proliferación de lenguajes que son fragmentos y mezclas de representaciones ideológicas, *discursos irracionales*, informaciones sígnicas inconexas, intercambiables y efímeras. El espacio moderno se había construido como un lenguaje para establecer una comunicación entre la sociedad y el poder. Si la ciudad barroca había significado el poder de la monar-

quía absoluta o la Contrarreforma de la iglesia, si el urbanismo ilustrado representó el triunfo de la razón en la evolución de la ciencia, la industrialización, la urbanización y como consecuencia la revolución social, si las propuestas arquitectónicas y urbanas de las vanguardias del siglo XX se nutrieron de contenido utópico de renovación social y política, el contexto urbano que se construye hoy carece de significatividad, tendencia hacia una finalidad o situación ideal, y sin embargo está pleno de referencias y de mensajes. Comunicación y comunicabilidad sin significatividad.

El ser humano ya no posee las claves de la comprensión del mundo que le rodea, comprensión sin la cual la actividad humana no puede realizarse plenamente. La autonomía y la posibilidad de verdadera acción política se enfrenta con un dominio lingüístico, el de las mitologías de masas. Los mitos de la sociedad de hoy, según Roland Barthes, tienen una función instrumental en la propagación ideológica y reduccionista a ciertas determinaciones. El mito es un lenguaje, constituye un sistema de comunicación, es un mensaje, un modo de significación y una forma al mismo tiempo. Todo lo que justifique un discurso puede convertirse en mito. El mito se define ya no por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se profiere: sus límites son formales, no substanciales. Todo puede ser un mito en la sociedad mediática, todo puede entrar en la multiplicidad de los procesos de elaboración de la información, todo puede ser masivamente apropiado por la sociedad del consumo. El mito es algo que pasa del estado real al estado del lenguaje, es algo ins-

tantáneo y efímero que sin embargo tiene fundamento histórico. El mito es un lenguaje elegido por la historia, no surge de la *naturalidad* de las cosas⁸.

El mito pertenece a la vasta ciencia de los signos que Saussure postuló bajo el nombre de *semiología*. Aquí, la crítica histórica se adentra en el estudio de las formas y estudia las ideas como significantes. Estamos en el dominio de la fenomenología, el mundo de los significantes donde el mito opera deformando la significación para convertirla en algo fácil incidiendo inmediatamente sobre las condiciones de la percepción. El marco físico y conceptual que han creado los medios de comunicación ha favorecido la propagación de mitologías, que ya constituyen lugares comunes para la comprensión de la realidad; un marco donde se desarrolla una iconografía sustitutiva de la realidad, donde las imágenes y los símbolos que operan en la institución de lo imaginario social responden a una voluntad de reforzar las formas de dominio ideológico y cultural. De ese modo también las construcciones se insertan con un papel activo en los modos de regulación social y política propios de las modalidades de la acumulación flexible de la nueva urbanización del capital. Una imperativa exigencia comunicacional y persuasiva se imprime sobre todos los procesos de transformación del medio físico con la activación de mecanismos ideológicos y propagación de mitologías que actúan sobre la memoria, la experiencia y el conocimiento, transformando y borrando estructuras sociales existentes.

Las mitologías según Barthes son formas que vaciadas de *sentido* se llenan de un *concepto*

arbitrario, abstracto e inmediato. Al ser vaciado el *contenido de la forma*, el contenido que postula un saber, un pasado, una memoria, un hecho comparativo de sucesos, de ideas, de decisiones, la función del concepto es la de imponer una voluntad. Para ello puede simular o manipular un sentido. El mito, lejos de constituir una categoría de creación participativa, sin embargo, se constituye cuando se apropian de él las masas y se constituye porque contiene las condiciones para ser apropiado; porque es la forma comunicativa y persuasiva que, presentada en el ámbito de la producción arquitectónica por ejemplo, bajo el signo de la innovación, posee una enorme facilidad para apropiarse por las masas; porque cuanto más simple y común es el concepto más fácilmente e instantáneamente apropiable es. Siendo el mito un concepto pobre, el significante aparece rico. Asombra en la práctica arquitectónica ver desvelar por los propios autores la simplicidad de los planteamientos para formas de aparente complejidad. La presencia de la forma literal e inmediata que no ofrece ninguna resistencia, la forma generada como puro gesto, sólo tiene sentido en sí.

El mito es un concepto abstracto de naturaleza puramente lingüística, y a la vez es forma; tiene la doble faceta de sentido y forma a la vez. La apropiación de mitos por los discursos políticos y urbanos y su capacidad atractiva para la ciudadanía es hoy algo de índole común y general. El mito no solamente describe sino que construye el sentido y la corporeidad de los hechos urbanos. Es el procedimiento de dotar de significación los conjuntos residenciales con un registro de determinado

status social; de crear cualificaciones para los edificios, como por ejemplo, con la categoría de alto *standing*; de propagar determinaciones respecto a lo que es calidad de vida a través de las categorías, como por ejemplo, el aislamiento y la seguridad, cualidades que por norma general son nuevas y no verificadas históricamente, pero que la propaganda presenta como esenciales. Como ejemplo, podríamos observar el barrio de Nueva Icaria que se construyó en el litoral barcelonés en el lugar de un antiguo barrio industrial. Nueva Icaria representa una de las más grandes operaciones especulativas del capital, programada ya hace muchos años y llevada a cabo con un procedimiento de urgencia bajo el pretexto de la Olimpiada. El nuevo barrio residencial se crea como una nueva identidad urbana para la nueva clase media emergente, pero el concepto promocionado fue el de abrir la ciudad hacia el mar y el de crear una ciudad de alta calidad. Ése fue efectivamente un concepto especulativo que junto con otros *tropos* lingüísticos no reflejaban la realidad construida ya que no se trataba ni de una ciudad abierta al mar, ni de una ciudad de alta calidad, sino de una ciudad que, en la realidad, tiene una altísima densidad, una mediocre calidad constructiva y donde los lugares de la comunidad se suplantaban por algunos hitos o signos innovadores del lenguaje arquitectónico y urbano⁹. Algo análogo ocurre en la escala del proyecto arquitectónico. Cuando observamos las arquitecturas de Peter Eisenman o de Frank O. Gehry u otros arquitectos de la posvanguardia, vemos que se asimilan cada vez más a discursos que no remiten a ninguna realidad, a ninguna experiencia y memoria.

Los contenidos están sustituidos por ficciones y simulaciones donde cabe también la simulación de la razón y la simulación de la historia.

Históricamente, los signos o monumentos de una sociedad de un período concreto tienen un valor instrumental coyuntural, independientemente de si ese valor se ha mantenido a veces durante siglos. Pero en nuestra época, la aceleración del tiempo por la tecnología y sus implicaciones directas en la percepción del espacio, han hecho inmensamente frágil la vigencia de los signos. La vivencia en tiempo simultáneo que enseñan los medios de comunicación se convierte en el tiempo de la percepción y de la comprensión de la realidad. Nuestra época prolífica en la producción de signos incorpora también los signos caducos de otras épocas a los que dota con un nuevo concepto semántico que por lo general es artificial. La multiplicidad de signos habilitados de todos los períodos históricos, de todas las tendencias estéticas, crea un efecto de desorden, una falta de sintaxis o mala sintaxis signica que caracteriza nuestra época y nuestras ciudades en concreto. Se expresa deseo de arbitrariedad, predilección por situaciones irracionales, lenguajes inacotados y producción de objetos acotados como signos de la temporalidad.

Los mitos, como dice Barthes, no tienen ninguna fijeza. Pueden hacerse, alterarse, desaparecer completamente, como ocurre con todos los símbolos de nuestra contemporaneidad. Estrellas de la televisión y del cine, de la música o de la moda pueden subir y bajar de popularidad o desaparecer del firmamento. En la constelación del *star system* arquitectónico, tanto en figuras individuales como tendencias estéti-

cas, se descifran mitos como insistencias de conductas que muestran una intención con la repetición de un mismo concepto en formas diferentes. La abundancia y diversidad de formas arquitectónicas producidas hoy, parecen disponer de una masa ilimitada de significados pero, en la realidad, es pobre, corresponde a un número pequeño de conceptos. En cierto modo se podrían descifrar en una corta serie de ismos: posmodernismo, deconstructivismo, minimalismo, contextualismo, historicismo (...). El mito se descifra nombrando los conceptos. El mito es un metalenguaje: un lenguaje que habla del lenguaje arquitectónico y cuya significación es el mito mismo, una entidad concreta que se consume, un lenguaje objeto, una conciencia puramente significativa, una conciencia puramente imaginante.

El mito crea la convicción de actuar con un concepto y una razón mientras lo que produce en la realidad es un efecto de regresión y empobrecimiento del contenido, del saber y de la memoria de la forma: El mito crea una relación débil, intercambiable y efímera entre forma y significado. El significante resulta entonces ambiguo, a la vez intelectual e imaginario, arbitrario y natural... Es procedimiento habitual del mito para apropiarse de la forma arquitectónica, la singularización y la monumentalización. Por lo general, el concepto de monumento o de espacio público, que cada sociedad tiene, traduce sus mitos. Las contingencias ideológicas de la sociedad burguesa del siglo pasado y principios de éste han dotado de monumentalidad el espacio público. Las vanguardias arquitectónicas del siglo XX han transferido esa monumentalidad al propio

objeto arquitectónico, aniquilando la monumentalidad del espacio urbano en sí, que ha venido a convertirse en mero espacio libre. Ese aura de la arquitectura se ha perdido en la metrópolis posindustrial, así como se ha perdido el aura del espacio público. Ambos, hoy se subordinan a una monumentalidad que pertenece a los grandes sistemas técnicos y la actividad del negocio y del gran consumo, que se erigen como los nuevos monumentos. En nuestros días las infraestructuras de autopistas, aeropuertos, hipermercados, edificios de la imagen corporativa... son los hitos del progreso y de la modernización; instituyen los mitos de la comunicación y el bienestar. Las nuevas catedrales se erigen a la fe en el poder adquisitivo y los verdaderos monumentos que propagan ideología son los anuncios publicitarios, mientras que los lugares del ocio y del tiempo libre se instituyen en los lugares públicos y de comunidad.

La atribución a la naturaleza del mito de los efectos negativos de la difusión de ideología, cultura oficial, heteronomía, homogeneización, materia de evasión y homologación en la cultura de los *massmedia* de hoy sería injusta sin aunar a esos efectos la contribución de los medios de comunicación desde la alfabetización a la pacificación y sin tener en cuenta la no casual concomitancia entre prensa y civilización democrática, nacimiento de la igualdad política y civil y la Revolución. Pero sí efectivamente en las sociedades tecnocráticas avanzadas, las pautas dictadas por la tecnología contemporánea de la comunicación están realizando una operación masiva de homogeneización y de sentido unidimensional, implicando la produc-

ción del espacio en esta dinámica de las técnicas de institución social. Existe una esperanza que el aumento cuantitativo de la comunicación pueda producir una sensibilidad renovada nutrida, ya no de los contenidos sino de las formas mismas y de la multiplicidad de los mensajes¹⁰. Cabe la posibilidad que la circulación de ideas, independientemente del proyecto ideológico que las determine, puedan entrar en dialéctica entre sí y con las circunstancias dadas, para producir una renovación social, pero se vislumbra todavía lejos de ser cumplida. Aunque los resultados pueden ir mucho más allá y volverse en contra de las previsiones y proyectos de los estrategas de la sociedad, por lo que se puede mantener esperanza de un posible cambio radical, lo que se puede hoy día comprobar es el debilitamiento y la desintegración social, la desestructuración de identidades histórica y localmente constituidas. Y en eso es primordial la contribución de los procesos de la producción espacial homologados hoy a nivel global. La desintegración y la desestabilización social se pretende hoy compensar con tecnologías culturales y de identidad de promoción que en la construcción del espacio se traducen en la escenificación de la ciudad como comunidad y la construcción de simulacros.

Desarrollo

El mito del *desarrollo* ha nutrido la ideología oficial y las políticas de las sociedades modernas; ha constituido el complejo de ideas y la mentalidad que dominaron y configuraron la vida, la acción y el pensamiento del Occidente, desde hace seis siglos, a través de los cuales dominó el mundo cambiando las es-

tructuras sociales, la mentalidad, los significados, los valores y la organización psíquica de los seres humanos, produciendo la crisis de las sociedades donde se implantaba el modelo social occidental con las ideas que encarnaba. El desarrollo que se preocupa sólo por el crecimiento y realiza sólo el crecimiento de un tipo dado, de un contenido específico no ha dejado de traer consecuencias negativas en las sociedades y las personas individuales¹¹.

¿Qué es el desarrollo? Desarrollo sería un proceso de la realización de lo *posible*, el paso de la potencia al *actus*. Lo que significa que existe un *actus* que puede determinarse y definirse, que existe una situación fisiológica que pertenece a la sustancia de ese desarrollarse o, según Aristóteles, esa sustancia es el acatamiento de una regla que se define por una forma *final*, la *entelequia*. En ese sentido, el desarrollo implica la determinación de la *madurez* y aún más, la determinación de un *límite natural*, siendo así la otra manera de llamar a la *naturaleza* aristotélica. Los seres se desarrollan hacia un propósito. El desarrollo como idea central de Grecia era *paideia*. Y eso era posible porque existía la *polis* como norma y como límite. Al cuestionarse la institución política y al relativizarse su carácter, quedó sin respuesta la cuestión del desarrollo, un punto oscuro en el pensamiento del Occidente: desarrollo sin punto de referencia, sin definición de una situación final al que hay que llegar.

El cambio sucede con la irrupción de la *noción del infinito*, a partir del siglo XIV. Con la creación y crecimiento de la sociedad urbana se ha podido realizar la necesidad psíquica e interés

por la investigación y los descubrimientos. La Reforma dio fin a la representación medieval del mundo y de la sociedad dando paso del mundo cerrado al universo infinito. La perspectiva de un desarrollo infinito del conocimiento, la idea de que el uso de la lógica es condición necesaria y suficiente para dominar la naturaleza, la matematización de la ciencia, y, finalmente, la nueva idea del crecimiento ilimitado de la producción y de las fuerzas productivas que ha surgido con la sociedad urbana constituyen las nuevas significaciones imaginarias de la sociedad. A las nuevas finalidades corresponden nuevos valores y normas, una nueva definición social de la realidad del ser, de los valores, de lo que cuenta y lo que no cuenta. En otras palabras, lo que cuenta es lo que se cuenta. Un giro nuevo del pensamiento y del conocimiento se impone. No existen límites en el poder y las posibilidades de la Razón. La razón por excelencia, la que al menos afecta la *res extensa*, es la matemática (Leibnitz) y su expresión: la *aplicación racional de la ciencia a la industria* (Marx) o la aplicación (racional) de la industria en la ciencia. En toda la ideología del *progreso* se expresa la no existencia de límites. No existen límites en el progreso del conocimiento, no existen límites en el progreso del *poder*. Los límites donde los haya tienen un valor negativo y deben superarse. Así que no alcanzaremos nunca el conocimiento *absoluto* ni el poder *absoluto* pero nos aproximamos constantemente. De allí la situación paradójica, donde llegó la ciencia: la *divergencia* entre progreso del conocimiento y verdad. Así, no puede existir un punto fijo de referencia para el *desarrollo*, una situación determinada y definitiva

a la que hay que llegar; pero el desarrollo es un movimiento hacia una dirección constante y, se entiende, este movimiento se puede medir sobre un eje dado como un incremento de valor, en cada momento. El movimiento se dirige hacia cada vez más y más. Más mercancías, más años de vida, más decimales, más publicaciones científicas, más personas con doctorado —cuanto más mejor—. Llegamos así a la situación presente. El desarrollo social histórico consiste en salir de cada situación determinada para llegar a otra que no se determina por nada excepto por la capacidad de llegar a situaciones nuevas ¹².

El espacio constituye una metáfora espacial que nos sirve para señalar una situación de tránsito permanente. La forma arquitectónica y urbana se desarrolla en multiplicidades performativas sin límite que se oponen a toda estructura, a toda representación y trascendencialización. La disipación, la innovación, la diferenciación se enfrentan a toda categoría respecto a qué disiparse, innovarse, diferenciarse... El desarrollo termina significando crecimiento infinito y la madurez capacidad de crecimiento sin fin. El límite es que no hay límite. Y como la *indeterminación* nos es insoportable, se nos da la determinación a través del incremento de las cantidades. Esa idea del desarrollo está alienada con una serie de demandas teóricas y prácticas que son: la omnipotencia de la técnica, el excepticismo respecto al conocimiento científico, la racionalización de los mecanismos económicos, la burocratización y la planificación como soluciones universales aplicables a cada problema.

Técnica

La cuestión de la técnica se debate hace ya tiempo en unos marcos mitológicos que se suceden unos a otros. Al principio, el progreso técnico era bueno y sólo bueno. Después, el progreso técnico se convirtió en bueno *en sí*, pero utilizado para mal por el sistema social establecido. En otras palabras, la técnica considerada como puro medio, neutro respecto a los fines, al ser utilizada en beneficio y poder de unas minorías en vez de utilizarse para el bienestar de todos, se ha convertido en poder. Detrás de la idea de la omnipotencia de la técnica yacía la fantasíosis del control total. Esta fantasíosis ha estado siempre presente en la historia de la humanidad, *materializada* en la magia o representada en la imagen de dios. Pero paradójicamente siempre existió la conciencia de unos límites prohibidos al hombre —como aparece en el mito de la torre de Babel o en la *hybris* griega—. El hecho de que la idea del control total o mejor del dominio total es ilógica, lo acepta todo el mundo. Y sin embargo lo que constituye el móvil secreto del desarrollo tecnológico contemporáneo es la idea del dominio total. El hecho que en cada sector parcial, para cada fin parcial se podía conseguir *más*, se consideró significativo de que en todos los sectores conjuntamente considerados y para todos los fines, el poder podría incrementarse sin límites. Y sin embargo ninguna técnica está asegurada de la eventualidad de ser utilizada para fines distintos de los que se han determinado en un principio, ninguna está libre de efectos secundarios, ninguna puede evitar sus gravámenes sobre el resto —ninguna al menos de las que

produce el tipo de técnica y ciencia que hemos desarrollado—. En este sentido, la *fuerza* creciente es también *ipso facto* debilidad creciente o *antifuerza*, fuerza que provoca lo contrario de lo que pretendía.

Durante siglos sobre el planeta las sociedades humanas han creado una morada material y mental, un nido biológico y metafísico, alterando el medio ambiente sin causarle daño. A pesar de la miseria, la ignorancia, la explotación, la superstición y la dureza de las condiciones de vida, estas sociedades habían conseguido crear a la vez modos de vida bien adaptados y mundos de significados imaginarios de extraordinaria coherencia, riqueza y variedad. Si comparamos esta increíble variedad con la situación actual del mundo veremos que los países ya no se diferencian entre sí sino exclusivamente por esos restos de su pasado diferenciado. Éste es el mundo *desarrollado*.

El Occidente destruyó, a través y más allá de sus creaciones científicas e industriales y sus correspondientes convulsiones sociales y naturales, la idea de la naturaleza en general y su aplicación en los asuntos humanos en particular. Eso, el Occidente lo convirtió en medio de una interpretación y de una realización *teórica* y *práctica* de la *Razón* —de una interpretación y realización específica—, llevada a sus límites. Al final de ese proceso llegó en un lugar donde no existe y no puede existir punto de referencia o situación estable o norma.

En la medida que esa situación producía el vértigo de la *libertad absoluta* podía producir la caída en el abismo de la esclavitud absoluta. La libertad como *conciencia plena* o como de-

manda de capacidad de actuar según una norma puramente ética, ha devenido *conciencia de la necesidad* y se ha convertido en una libertad desnuda; libertad como pura *arbitrariedad*. La arbitrariedad absoluta es el vacío absoluto. El vacío que tiene que llenarse se llena finalmente de *cantidades*. Pero hasta el infinito crecimiento de cantidades tiene un final. Si el *más* y el *menos* ya no es *diferente* el más se convierte en cualitativamente indiferente ¹³.

Globalización

Desde la profundidad histórica subsiste una tendencia de la humanidad a la imposición de un estado de ideas y de poder de unos sobre otros que ha procurado en función de la capacidad tecnológica ampliar el dominio sobre el espacio geográfico.

Frente a esa tendencia a la homogeneización social y política fundada sobre la superioridad técnica que atravesó los antiguos imperios, la globalización contemporánea prioriza lo económico sobre lo político y lo social apoyada en la tecnología de las comunicaciones. Si la revolución del vapor y luego la electricidad han apoyado la evolución del liberalismo, la revolución de la telecomunicaciones es la fase de un neoliberalismo con caracteres bien diferenciados. Si el primero se orientaba hacia el paradigma del progreso que interpretaba la sociedad democrática moderna como una especie de *máquina* constituida por piezas de las que cada una tenía una función, siendo todas solidarias entre sí y haciendo funcionar la colectividad nacional, el segundo reemplaza el paradigma *progreso-máquina* por el par *comu-*

nicación-mercado, que sobrepasa los límites de la nación. Este nuevo par paradigmático favorece todas las actividades del sistema planetario, permanente, inmediato, inmaterial (PPII); los mercados financieros y los contenidos de una nueva cultura, que son los programas de televisión, intercambio de datos, circulación de noticias, que sirven de vehículo a las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información ¹⁴.

El mito de la globalización emerge de los mitos del desarrollo técnico y el desarrollo económico como una tendencia de aplicar los métodos del sistema tecno-económico en todos los ámbitos de la producción y de las relaciones humanas. La tecnología de la comunicación crea un estado psicológico de comunidad en que todos podemos vivir los efectos de tal globalización sin apenas comprender la relación entre este ámbito global de los mercados financieros o de las redes de comunicación y nuestra cotidianidad. El sentimiento de pertenencia en una comunidad, constituye un estado psicológico más que estructural que se debe fundamentalmente a la difusión de ciertos criterios sociales por los medios de comunicación. Las tácticas neoliberales entienden que antes de tener consecuencias en la vida de los ciudadanos, las ideas deben ser propagadas y asimiladas, y también saben que difundidos unos criterios sociales adecuados, la gente siempre pondrá su confianza en el más fuerte.

Los medios de comunicación han propiciado una auténtica revolución conceptual penetrando en todos los niveles de la producción y de las relaciones productivas. El mecanicismo, la fragmentación, la multiplicación, el montaje,

el tratamiento de noticia y de espectáculo que se da a todos los productos, según el patrón de los *massmedia*, se introducen como fuertes instrumentos de dominación sobre las funciones mentales básicas humanas. El mecanismo cognitivo se va adaptando reduciéndose cada vez más a la impresión visual inmediata y rechazando el concepto y la experiencia directa que se suplanta por la experiencia mediatizada. Ya todo está pensado, todo es 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 en la superficie y la actividad creativa comparten el mismo estímulo. El mundo se percibe y se concibe como apariencia; puro estímulo perceptivo¹⁵.

- 106 En las sociedades urbanas de las megalópolis, la proliferación de creencias, la coexistencia de culturas, la tolerancia como valor, el consenso como mecanismo político, el consentimiento ante la confrontación, el conformismo como estado mental y el pensamiento débil son algunos de los efectos de esa globalización que está operando un proceso de desrealización y de resignificación de todo. La tecnificación y la mediatización han erosionado la realidad irreversiblemente y han provocado el pensamiento único. Los significados de la cultura tardomoderna son los valores del neoliberalismo que exalta la libertad, los derechos humanos universales y la democracia, cayendo en la contradicción de concebir el egoísmo individual como motor del bien común y la supeditación práctica de la ética a la economía. Como relación humana y sociedad se entiende

hoy un pacto artificial de intereses entre los individuos.

Los que controlan las nuevas tecnologías de la comunicación y la información están en posesión de la conciencia de los individuos, de las naciones. En esa condición cultural señalada como globalización, el nuevo instrumento de poder es la *información*. Los medios de comunicación social construidos en torno a la información se constituyen en el más potente vehículo de control de la conciencia colectiva, dado que nuestro contacto con la realidad se va encauzando cada vez más a través de los medios de comunicación y de cómo ellos nos presentan el mundo. Así toda producción, a nivel planetario, se ve sometida a un control y a una homologación en cuanto a valores, aspiraciones y formas de vida de las cuales depende la continuidad del sistema en el tiempo. El dogma de la comunicación tiende a la perversión de confundir información con comunicación, de crear la ficción de un sentimiento de comunidad al estar *conectados*; la falsedad de que a mayor circulación de información mayor libertad olvidando que ésta abarca desde la información vacía de contenido hasta la mentira publicitaria.

La mundialización de la economía basada en la ideología del *pensamiento único*, ha decretado que a partir de ahora sólo es posible una determinada política económica, y que únicamente los criterios del mercado y del neoliberalismo (competitividad, productividad, librecambio, rentabilidad...) permiten a las sociedades sobrevivir sobre el planeta. Ésas son las nuevas mitologías que intentan penetrar en la conciencia y hacer que los ciudadanos acepten el nuevo or-

den del mundo¹⁶. Y «las consecuencias de una política concebida como gestión de equilibrios económicos, en el sentido más limitado del término, se pagan de mil formas; tienen enormes costes sociales y psicológicos, bajo la forma del paro, de la enfermedad, de la delincuencia, del consumo de alcohol o de drogas, y sufrimientos que conducen al resentimiento y al racismo, a la desmoralización y la enajenación»¹⁷.

La mercantilización generalizada de las palabras y las cosas, los cuerpos y los espíritus, la naturaleza y la cultura, sitúa la violencia en el corazón de la nueva ideología que se apoya en la potencia en expansión de las nuevas tecnologías de la comunicación. Al espectáculo de la violencia y a sus efectos miméticos se agregan cada vez más, de manera muy insidiosa, nuevas formas de censura y de intimidación que mutilan la razón y anulan el espíritu. Los públicos ante todo eso, que son los pueblos, están concebidos como agentes pasivos y no como protagonistas de la historia.

La producción de espacio como localización de capital y exponente del poder económico tiene, evidentemente, como principal objetivo maximizar beneficios y crear la mayor ilusión con los mínimos costes. Las características propias que han de poseer la arquitectura y el espacio urbano son la atractividad y la seducción. El objeto construido ha de proporcionar la distracción y la euforia de los ciudadanos. La política urbana se aparta así de una razón social mientras que la actitud ciudadana se aparta de la acción cívica y reivindicativa. La reivindicación de una vivienda digna, de un espacio público que pertenezca a los ciudadanos y no a los mercaderes y que represente los valores cívicos y

que no sea el soporte de la publicidad se desvanece así como se desvanece la reivindicación de un medio ambiente limpio y de una racionalidad y sostenibilidad de la explotación del territorio y de los recursos naturales, que sería la posición ética y racional del ciudadano. Son hechos que el sistema productivo y el sistema político no están dispuestos a contemplar y su reivindicación en algún caso se convierte en una postura estética de elites. El *productivismo a ultranza* es el primer responsable de los mayores desastres ecológicos y principalmente del asalto a la tierra por las ciudades que se convirtieron en aglomeraciones monstruosas perturbando todos los equilibrios ecológicos, sociales y económicos.

Se avanza hacia una civilización del caos. Las sociedades atrapadas en la incertidumbre intelectual, castigadas por los problemas del paro y la pobreza, impactadas por las nuevas tecnologías, perturbadas por la economía global, amenazadas por el desastre ecológico, desmoralizadas por la corrupción política, impotentes ante la injusticia y las guerras, han perdido, parece, la fe en el pensamiento y la esperanza de la cultura, ese refugio último de la humanidad que va derrumbándose y deslizándose hacia lo insignificante, lo sensacional o lo vulgar.

El ascenso de lo *irracional*, el vuelco de las sociedades hacia formas del pensamiento pre-racional como la superstición, lo esotérico, lo sobrenatural, son fenómenos de esa reacción. Ante la amenazante tecnificación global y racionalidad económica que desprecia el ser humano se emprende una huida hacia una imagen irracional del mundo.

El mundo de la arquitectura y del diseño espacial que entra a formar parte de la industria de lo imaginario tiende a sumarse a los métodos del pensamiento irracional y de difusión de culturas de masas. La influencia de la gran potencia que manda en este campo, todos sabemos cuál es, invade el mundo con su característica fuerza expresiva y comunicativa: películas, telefilmes, músicas, modas. El campo de la arquitectura y de la construcción ante el eclipse de razón emprende su evasión hacia los paraísos artificiales; como la droga o el alcohol o los efectos hipnóticos de la televisión, los efectos del diseño arquitectónico de elite son delirantes, formando parte de la cultura lúdica y de la evasión. Con la reivindicación de lo instintivo y lo emocional, la afirmación de sentimentalismos, psicologismos y espiritualismos de muy diversa índole frente a la razón, en la imagen del espacio se están resucitando mitos arcaicos. La producción espacial se asimila cada vez más a las imágenes producidas por el cine fantástico —*Blade Runer, Brasil (...)*— o los modos arbitrarios de producción de imágenes —publicidad, cómics (...)

Bajo consignas de la derrota de la racionalidad moderna, la desconfianza frente a la ciencia, la crisis económica, el desasosiego social y la aspiración de una identidad, se favorece la fascinación por lo irracional. Cansada de racionalismo, la cultura tardomoderna, perfectamente encajada en los planteamientos neoliberales, se ha ido al otro extremo. En los años veinte, esta situación se había vivido particularmente en Alemania como lo muestra entre otros hechos el gran éxito popular de las películas expresionistas: *El gabinete del doctor Caligari,*

Nosferatu, El Golem, El doctor Mabuse, M el vampiro negro, y Metrópolis; pero también la pintura y la arquitectura expresionista. Recordando las arquitecturas de Hans Poelzig, por ejemplo, nos asombra la relación directa que guardan estas expresiones con la deconstrucción actual. «Muchos de los ciudadanos alemanes —escribe el ensayista Peter Reichel— querían abstraerse de un presente que no entendían y prefirieron precipitarse en un universo engañoso»¹⁸. Analizando estas imágenes, el historiador Sigfried Kracaur demostró en qué medida fue directo el camino que condujo *De Caligari a Hitler*¹⁹ y Thomas Mann advertiría en su *mago*, contra una época de miseria cultural que podía convertirse en campo abonado para las políticas totalitarias.

La doctrina del neoliberalismo no sólo consiste en una doctrina política o económica sino muy al contrario tiene un componente ideológico que lo impregna todo. La deriva a lo irracional y el oscurantismo forman parte de unas directrices estratégicas globales que son las de los medios de comunicación y que están empobreciendo, banalizando y desorientando toda producción. Mientras que no hay políticas globales de soluciones lógicas a los problemas reales que requieren decisiones difíciles; el planeta está a la deriva hacia una catástrofe ecológica global y el desbordamiento de las grandes urbes arrastra la extensión de las pandemias y la pobreza.

Los discursos políticos sobre finanzas y bienestar están fundados sobre lo irreal. Respecto al beneficio de la sociedad, el mensaje del neoliberalismo radica en animar a la gente más emprendedora a recoger los restos aban-

donados por los menos competentes. Se trata de un neodarwinismo como teoría y práctica social, campo de cultivo de la desconfianza general hacia la acción política.

Los modos de configuración del espacio del hombre reflejan el concepto del hombre que el neoliberalismo tiene; afirma con fuerza el egoísmo y la libertad solitaria en una lucha de todos contra todos y la ausencia de comunidad. La *seguridad* se considera como el máximo valor. Como en la selva, la protección del dominio, la preocupación de no ser alcanzados y sufrir la violencia de los marginados obliga a elevar altos muros para protegerse, construir condominios cerrados con sistemas y guardias de seguridad que protejan las urbanizaciones, los *shopping centers* o clubs privados. De ahí la aparición de una extraña inversión: los integrados en el mercado se sienten víctimas de los pobres. Los beneficiados del sistema económico injusto se transforman en víctimas y las víctimas se transforman en culpables; ha cambiado la interpretación de las causas de la pobreza así como los mecanismos, actores y costos para superarla.

El mito irrefutable es la ideología del progreso basado en la *competitividad* como única lógica de la economía global y la mayor angustia es quedarse atrás, quedarse atrás en el avance técnico, en el consumo. La razón técnica, con fuerza de ley, enmascara problemas sociales y opciones urbanísticas muy discutibles desde un punto de vista ideológico, del porqué de las cosas, ya que hoy no se discute sino el cómo.

Del mito de la globalización derivan entre otras tres categorías conceptuales míticas ins-

trumentales para la explicación de la realidad: *neutralidad*, *relatividad* y *azar*. Tres conceptos que dotan de significación los fenómenos que nos rodean, lo construido y lo habitable y que son naturalmente artificiales y eminentemente abstractas.

Neutralidad

Lo bueno hoy parece que es ser neutral. La neutralidad significa la no participación, no implicación, objetividad y reducción simbólica. El concepto de neutralidad remite a la imparcialidad, la suspensión de la afirmación y la negación a la vez, suspensión de la conciencia posicional y de todo juicio; neutral es el territorio homogeneizado por las infraestructuras, el espacio desarraigado, el proyecto autorreferenciado, la arquitectura sin referencias históricas y locales, morfológica y funcionalmente abstracta, los edificios autosuficientes y aislados respecto al contexto.

La descodificación del mito de la neutralidad arroja luz a un simulacro, ya que no estar ni con el uno ni con el otro puede significar en la realidad estar contra el uno y contra el otro; invertir uno en su favor la fuerza de la contrariedad generada por el enfrentamiento del uno y el otro. Si la neutralidad se hipostasia como trascendente, lugar vacío para la síntesis, es la posición tecnocrática del poder fáctico, es el poder del Estado burocrático que se erige como árbitro en cualquier decisión. Si se reconoce como trascendental, meramente analítica, es la posición que hace posible todo discurso²⁰.

La producción del espacio habitable se determina hoy por los expertos: estadistas, sociólo-

gos, economistas, urbanistas, arquitectos. Vivimos y nos movemos en el marco de las ciencias objetivas en un espacio igualmente objetivo, isótropo e inacotado de las metrópolis contemporáneas. El espacio se ordena según diagramas, medidas métricas, cifras monetarias y normas legales. La histórica cultura urbana –usos, costumbres, relaciones sociales representados en formas construidas y configuraciones urbanas– se altera profundamente por nuevos conceptos que sustituyen sus valores derivados del significado. La concentración humana regida por normas sociales, jerarquías y representaciones consteladas como elementos definitorios de un tipo de tejido urbano, un centro, un límite, monumentos, plazas, calles y tipos de propiedad están suplantados por una homogeneidad y una indiferenciación antes desconocidas. El espacio construido por los expertos es frío, neutral y vacío; es un espacio geométrico. El contenido antrópico que lo convertirá en lugar, creando relaciones humanas y estructuras sociales, vendrá por añadido o no vendrá.

La lógica del espacio geométrico pretende hacer posible la vida buena y la democracia como implemento de la estructura física. La cultura tecnocrática cae en esa simplificación al creer poder manejar el mundo de sentido con la misma lógica y los mismos métodos que se manejan para ordenar la realidad física. La *construcción* de sentido por ese procedimiento se dirige hacia fines propios. La ausencia de sentido en la construcción del espacio, sentido que no sea meramente formal y que represente voluntades participativas se sustituyen habitualmente por discursos retóricos.

Ante la prepotencia tecnicista de los discursos políticos y expertos en las democracias representativas, que pretenden vender una opción en el mercado de las resoluciones, decae toda actitud dialógica²¹.

La significación de los artefactos se torna autorreferencialidad y la configuración urbana simulacro de comunidad. Las implantaciones técnicas están dando un soporte isótropo para la construcción que se realiza bajo un concepto técnico bastante homogéneo, independientemente de la diversidad formal que a su vez depende de la alienante condición del dinero del coste. Porque cuanto más disponibilidad de dinero, más diversidad, más formalismo y más ostentación de forma. La accesibilidad y el suministro de servicios, energías, información viene a ser toda la cualificación requerida para un territorio convertido así en apto para cualquier instalación, cualquier tipo de edificación, cualquier uso. Las redes infraestructurales racionalizan el territorio según su propia lógica mientras que lo construido aparece en el fondo como residual. Los cambios de densidad, la irregularidad, el desorden visual, y el crecimiento indefinido de lo urbano, son las características del urbanismo de la periferia metropolitana que tiende a convertirse en el paisaje genérico del mundo moderno. La comprensión de lo urbano como *continuum* espacio-temporal definido y limitado corresponde a una cualidad restringida de las áreas históricas de las ciudades. Estas áreas representan en realidad unos enquistamientos y en cierto modo unas obstrucciones del pleno desarrollo de los sistemas técnicos que atraviesan la totalidad del terri-

torio, permitiendo el continuo flujo de personas, de mercancías y de informaciones. Por eso se las ha recluso en bolsas asépticas, se las ha envuelto con autopistas, se las traspasa por el subsuelo, se las esquivo fríamente y sin afecto para que el sistema pueda cumplir su función y su fin impíamente. Las redes de infraestructuras metropolitanas son puntos neurálgicos de densificación del sistema global: de redes que traspasan las fronteras nacionales para insertarse en redes internacionales, mundiales. Dentro de ese sistema global, la arquitectura y los fragmentos urbanos contemporáneos también se neutralizan y se aíslan por las autopistas o los terrenos baldíos. La arquitectura que tiene escasa trascendencia en la configuración del medio natural tiene sin embargo un gran impacto sobre el medio ambiente. Las masas construidas son el factor principal de la destrucción del medio ambiente con un gran impacto visual junto con la contaminación atmosférica y la explotación irracional de los recursos naturales.

«El espacio se ha convertido en un medio para el fin del movimiento puro. Ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos. El aspecto del espacio urbano convertido en esclavo de estas posibilidades de movimiento es necesariamente neutro: el conductor sólo puede conducir con seguridad con un mínimo de distracciones personales. Conducir bien exige señales convencionales, líneas divisorias y alcantarillas, además de calles carentes de vida aparte de otros conductores. A medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimu-

lante. El conductor desea atravesar el espacio, no que éste atraiga su atención»²².

Asistimos a un cambio histórico que puede leerse en el carácter mudable de la muchedumbre urbana. Si una vez existió una masa ligada a los centros de las ciudades hoy se dispersa en los centros comerciales para el consumo en vez de reunirse para los objetivos más complejos de la comunidad o del poder político. En la multitud moderna, la presencia física de los otros seres humanos es sentida como algo amenazante. En el campo de la teoría social estos argumentos han sido presentados por los críticos de la sociedad de masas, especialmente Theodor Adorno y Herbert Marcuse²³. La geografía de la ciudad moderna, al igual que la tecnología moderna concibe los espacios de modo que los cuerpos humanos no sean conscientes unos de los otros. La pantalla del ordenador y las islas de la periferia urbana son consecuencias espaciales de problemas quizá no resueltos con anterioridad en las calles, en las plazas de las ciudades, en las iglesias y los ayuntamientos, en las casas y en los patios, diseños que fracasaron a la hora de despertar la conciencia del contacto humano²⁴.

Viajar por la geografía de la sociedad contemporánea requiere poca concentración, poco esfuerzo físico, poca participación. Como complemento al aislamiento que impone la velocidad, las acciones necesarias para conducir un automóvil, el ligero toque del acelerador y de los frenos, las miradas continuas al espejo retrovisor, son micromovimientos comparados con los arduos esfuerzos que exigía conducir un coche de caballos. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El via-

jero, como el espectador de televisión experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio hacia sentidos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua.

Tanto el ingeniero de caminos como el realizador de televisión crean lo que podría denominarse *liberación de la resistencia*. El ingeniero idea caminos por los que la gente pueda desplazarse sin obstáculos, esfuerzo y participación. El realizador explora las formas de modo que la gente contemple algo sin sentirse demasiado incómoda. Según el sociólogo M. P. Baumgartner en sus estudios sobre el suburbio, «en la experiencia cotidiana, la vida está repleta de esfuerzos destinados a negar, minimizar, contener y evitar el conflicto». Nuestra tecnología nos permite evitar esos riesgos²⁵.

- 112 En esa geografía se han borrado los *paisajes urbanos*, esas configuraciones morfológicas que son al mismo tiempo condición cultural substancial de un contexto con que se identifica una sociedad. Hoy se suplantán, gracias a las tecnologías de la comunicación, con promociones inmobiliarias a las que se identifican clases sociales, y que primero se crean como discursos especulativos sobre ciertas imágenes. Los textos de los discursos publicitarios venden el aislamiento como contacto con la naturaleza, las comunicaciones como proximidad, la autosuficiencia de las áreas construidas como alta prestación de servicios, la ostentación como calidad y, sobre todo, abusan de los conceptos *cambio de vida* y de *seguridad*. Se trata de un doble discurso que por un lado descalifica la ciudad tradicional, presentándola como algo, incluso, peligroso, mientras que, por el otro lado, exalta

algunas de sus cualidades como si pertenecieran a la urbanización: proximidad, servicios..., que nada tienen que ver con los servicios prestados por la ciudad, promocionando así una idea de ciudad falsa.

Un paisaje urbano es un lugar y una imagen, una realidad física y un complejo de relaciones entre sus habitantes, relaciones no sólo materiales; es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y de relaciones que poseen una estructura interna; es más que una visualización, más que un escenario con figuras; lo constituyen también elementos vivos, organizaciones morfológicas por aportaciones antrópicas. Ese paisaje urbano sería una configuración de realidad geográfica completa y significativa, un lugar, una especificidad, una estructura espacial, pluralidad e integración de componentes, temporalidad y memoria, intercambio con otros sectores urbanos. De todo eso deriva la significación más que de la monumentalidad y la singularización de ciertos elementos. Un paisaje completo *lleva dentro los ojos del hombre*, lo que significa que no puede erigirse autónomo y totalmente objetivo sino que depende de una mirada, implica mirar con una filosofía y una ética y no solamente desde unos presupuestos técnicos o económicos.

El *utilitarismo* es una teoría ética que no proporciona una plataforma viable para asegurar las libertades individuales y para enfocar los problemas del medio natural. El impacto destructivo y la insostenibilidad a largo plazo de nuestra civilización urbana plantea inmensos dilemas morales y políticos. La concepción de la naturaleza como un mero objeto de explota-

ción por parte de los humanos, en la antropocéntrica tradición occidental, todavía perdura y a pesar del desarrollo de la ciencia que en los últimos cinco siglos ha ido eliminando todos los elementos del antropomorfismo. Nuestra ética y filosofía es incapaz de analizar o iluminar problema moral alguno que vaya más allá del mero conflicto de intereses entre los humanos²⁶.

Mientras que el hipertrófico desarrollo urbano avanza hoy aniquilando la diversidad de la tierra, convirtiendo la imagen del planeta en una inmensa conurbación indiferenciada sin que ningún paisaje natural pueda salvarse del arrasamiento uniformador y ninguna variedad de modos de ser hombre y organizar el espacio entre las plasmaciones de los pueblos en sus territorios pueda resistir, el yo se sumerge en lo que Ortega definía como «zozobra del yo sin circunstancia».

Relatividad

El problema de la significación considerado como un problema del lenguaje, abordado por figuras lingüísticas y mitos, puede hoy caer en el más absoluto relativismo. Estamos inmersos en un relativismo que se rebela contra las consecuencias negativas que derivan de la idea de que todo juicio tiene que remitir a algún modelo normativo y que las normas se conviertan en culturas. El relativismo postula la liberación de todos los límites, la posibilidad de examinar de un modo las obras humanas en «clara oposición con el objetivismo que las deshumaniza y nos incapacita para tomar parte en una interacción comunicativa»²⁷.

El relativismo se inserta en la filosofía pragmática proporcionándonos una interpretación antirrepresentacionista de la realidad. Según este postulado, el conocimiento no consiste en la aprehensión de la verdadera realidad sino en la forma de adquirir hábitos para hacer frente a la realidad. Esta concepción nos deja sin un anclaje. Los relativistas-pragmáticos esgrimen: partir de las creencias como adaptaciones al entorno en vez de las representaciones cuasi imágenes; partir de Darwin en vez de Descartes; las creencias son hábitos de actuar construidos por el organismo para ayudarlo a enfrentarse al mundo, en vez de partir de un modelo del mundo. Este enfoque no cartesiano y antirrepresentacionista no ve la necesidad o posibilidad de una teoría que enlaza el lenguaje con la realidad. Para el neoliberalismo, coincide con esa otra noción de la verdad como «el encuentro libre y abierto» de opiniones²⁸.

113

El derrumbe de la metafísica, la destrucción del plano moral por Nietzsche, Marx y Freud, del mismo modo que Einstein con la teoría de la Relatividad destruyó el campo del conocimiento y James Joyce lo hizo con el campo estético al acabar con la idea de la narración absoluta, tendrían extraordinarias consecuencias también en la construcción del espacio. El colosal vacío que se abre en el pensamiento occidental sería la historia de la ciudad moderna; en gran parte convertida en la historia de cómo se ha llenado ese vacío. Nietzsche había reconocido como el candidato más calificado para cumplir esa función «la voluntad de poder».

Con el relativismo aparece el *exceso*; como consecuencia de la desaparición de la figura del

mal, que implica alguna norma, prohibición o simplemente juicio, aparece el mundo del *exceso* donde la transgresión ya no es posible o es imposible prohibir. Todo resulta posible finalmente, hecho que afecta a todas las liberaciones, aunque esto crea la nueva situación paradójica donde todas las posibilidades existen pero no hay realmente una *finalidad*.

Después de la explosión de la modernidad, se vive ahora una tardomodernidad de implosión o de finalidades problemáticas; ambigüedad, e incertidumbre, dificultad de establecer un juicio de valor, imposibilidad de cualquier crítica. Detrás del relativismo acecha el nihilismo. En medio de un universo de absoluto relativismo, la devaluación de todos los valores. Emerge entonces el poder absoluto de la técnica, el triunfo de los tecnócratas y estadistas.

114

Ante la imposibilidad de síntesis, la imposibilidad de pensar en algo por uno mismo, sino pensar las cosas por sí mismas, como fragmentos, y concebirlas como meros fenómenos, la tendencia es interpretar, teorizar, conceptualizar, crear discursos que contextualicen, es decir, relativicen los fenómenos respecto de una situación dada. Relativizar viene así a significar justificar. Justificar lo *inevitable*, sería la pretensión teórica de la disciplina urbana desde que se ha perdido por el neoliberalismo todo compromiso con la sociedad. *La eclipse del espacio público* y de la cohesión social, las patologías sociales desencadenadas no son cuestiones que tengan soluciones meramente técnicas. Y la planificación del espacio no consiste en la mera implantación de consumos masivos: consumo de vivienda,

espacios lúdicos, comunicaciones y *no lugares*. Hacen falta soluciones pensadas para el ser humano, esa densidad perdida de individuo, no consistente sólo en necesidades materiales sino también espirituales y comunicacionales, demandas de un ser *político*.

Azar

La poetización del azar es otra manera en que el mito captura el sentido. El pintoresquismo del desorden y la deformidad reciben un bombardeo especulativo de sentido, según el cual el desorden se convierte en un concepto de orden esencial. En una lógica del mundo donde el mal es inefable o es imposible ejercer la negatividad, lo único que puede ocurrir es que haya inversiones y accidentes, que sea éste un mundo del accidente total.

El orden de apariencia pintoresca que regía la disposición de los templos en los santuarios griegos o las construcciones de las ciudades medievales respondían verdaderamente a un orden natural, profundo y esencial. K. Doxiadis, que estudia la disposición de los templos de la Acrópolis, llega en conclusiones de ese tipo, y los estudios eruditos de la antropología, la etnología, la sociología o la historia así iluminan la disposición de los trazados de los asentamientos medievales. Un orden natural que surge de la sinergia de las fuerzas telúricas y de las fuerzas de la gravedad, refleja asimismo un ensayo general de las facultades psíquicas y mentales del ser: comprensión de la realidad, experiencia y conocimiento teórico. El orden aparente como resultado que surgía orgánicamente de la aplicación de la racionalidad y las creencias

míticas, de la coherencia entre razón práctica y metafísica nada tenía que ver con el orden como un concepto estético *a priori* aplicado o una estimación estética *a posteriori* establecida. La relación directa entre sujeto, objeto y naturaleza que constituía el orden natural quedaría definitivamente abolida en nuestra cultura moderna.

El conocimiento que nos proporciona la cultura administrada hoy nos niega esa posibilidad de la experiencia, mientras que por otro lado crea una disposición estética hacia el mundo; narcicismo, entrega a la distracción y autocomplacencia que se convierte en el comportamiento social por antonomasia. La imagen del espacio del hombre se concibe con ambigüedad y un pretendido carácter lúdico. Las construcciones surgen de la perplejidad intelectual como imágenes espectrales de la memoria o el sueño, residuos del pasado y de lo olvidado, de lo muerto resucitado como imagen espectral o de un futuro inesperado. Un nuevo concepto estético y funcional asume la *significación sin comprensión* del mundo que nos rodea.

La apariencia casual o azarosa de las formas en el espacio construido y habitado, como juegos libres de la imaginación cargadas de sentido lúdico, son fruto de la misma mentalidad que también promueve la explosión delirante de las loterías y las apuestas, los juegos-concursos emitidos por la televisión que derraman ante los ojos pasmados de tantos excluidos una insólita lluvia de millones y felicidad. Las formas arquitectónicas en el espacio urbano entran en juegos y enfrentamientos insólitos ofreciendo a las masas es-

pectáculo y distracción tal vez para ayudar a evacuar de la sociedad la angustia y la insatisfacción. El traumatismo económico, social y cultural, que sufren actualmente las sociedades desarrolladas, fácilmente podrían transformar éstos en elixires en una nueva barbarie. El apoyo de las mayorías de las naciones a sus gobiernos, que apoyaban a su vez los ataques norteamericanos a Kosovo, bajo la insignia de la OTAN, así lo demostraron. La sinrazón, que se nutre de la ignorancia y la credulidad de los mitos y las pasiones suscitadas, incluidos los nacionalismos y los no nacionalismos y demás manipulaciones del poder, subyace bajo el camuflaje festivo y cosmopolita de una urbanidad donde realmente late la violencia que engendran los intereses del poder económico y político.

La sensibilidad creadora de ese final de siglo y de milenio regresa hacia un expresionismo como tendencia final y decadente de la formalización. La condición expresionista que emerge en los impulsos renovadores del siglo XX²⁹, se abre hoy como un espacio de exploración inacotado para la arquitectura de la posvanguardia. Pero la tendencia a la disgregación de la forma tradicional que caracterizó el expresionismo moderno desemboca hoy a una tendencia de forzar un discurso de la forma. Superados los azares de la deconstrucción y de los eclecticismos historicistas se observa hoy una intención de forma afirmativa en busca de la máxima expresión y la distinción entre las demás. Ciertamente, la sensibilidad contemporánea hacia un final de ciclo que tiene que sintetizar un discurso formal apunta directamente hacia una abolición de la reali-

dad y de su representación³⁰. La arquitectura ya no representa su estructura portante, sus elementos constructivos, las relaciones de su interior con el exterior, sino que busca otra realidad distinta y en este caso nada tiene que ver con una realidad más verdadera y profunda como la que había buscado el expresionismo moderno. La destrucción de la forma tradicional se hace sobre el fondo de la construcción de un simulacro y la utilización del lenguaje como objeto de exposición.

116 Lo que representó el «Grito» de Edward Munch en la pintura, o «La decadencia del Occidente» de Oswald Spengler en la filosofía fue la desesperación y la angustia que impulsó a los artistas modernos a abolir la realidad, ya sea retirándose a un mundo más primitivo y más auténtico, ya sea a un mundo más abstracto. La impotencia del yo en formular la síntesis, de expresar la individualidad, de arrojar una visión subjetiva sobre el mundo y formular lo nuevo, se expresa sin embargo en el arte y la arquitectura tardomoderna más que en la destrucción en las nuevas tentativas y reelaboraciones del lenguaje. Si la cultura moderna se había marcado por una angustiada protesta ante lo dado con la destrucción de los lenguajes, la cultura posmoderna en un acto de exaltación de su naturaleza lingüística está llevando a cabo una incesante reelaboración de los fragmentos de la catástrofe lingüística creando con ellos nuevas sintaxis y vocabularios figurativos. Con sobrevivientes de la catástrofe moderna y escombros de lo existente reconstruye lo paradójico y lo sorprendente realizando así hoy aquellas visiones de Piranesi o de la imagi-

nería futurista, movimiento abortado en su tiempo y hoy resucitado para realizar plenamente su imaginaria sin contenido alguno. De la incongruencia del sentido, de la tarea deconstructiva de la estética y la sublevación a la cultura y la memoria, emerge un mundo de imágenes de la expresión de la nada. Lo Kitsch surge como la representación más generalizada de la imposibilidad de síntesis, como forma de la descomposición y de la acumulación, de la incapacidad de actuar culturalmente. El automatismo, la irreflexibilidad y el azar como actitudes románticas engendran formas sin tradición; figuras de un romanticismo y de una sublimación del yo antes desconocidos; de un sujeto puro y carente de verdadera tradición.

Valéry afirmaba que lo mejor de lo nuevo es la respuesta a una necesidad antigua. Entonces, las obras auténticas son crítica de las pasadas. El contenido de las obras humanas es la tradición. Por el contrario y según Adorno, un conocimiento que condescendiera sin reservas con el ídolo de esa pureza del yo, la intemporalidad total, coincidiría con la lógica formal, se convertiría en tautología; y ya no habría lugar para la lógica trascendental³¹.

La lección adorniana sobre la tradición se sucedería un allanamiento de la crítica y la abolición de la *dialéctica negativa*. Los discursos de la posmodernidad habilitaron teorizaciones hermenéuticas y conceptos que legitimaban la imitación de la realidad y la innovación formal sin límites. La lógica de lo intrascendente en la poética del azar es la inexistencia de una finalidad y el fin del juicio ético de las creaciones humanas.

NOTAS

¹ Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad collage*, Colección Arquitectura y Crítica, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, pp. 89-91.

⁷ Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI Editores S.A., séptima edición en español, México, 1988.

⁹ Juan de la Haba, «La ciudad y sus metáforas. Formulación ideológica y procesos de reestructuración urbana en la Barcelona contemporánea», *Astrágalo XII*, Madrid, septiembre 1999.

¹⁰ Uberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen, Barcelona, 1968.

¹¹ Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ignacio Ramonet, *El mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, Ed. Debate, Madrid, 1997.

¹⁵ Angélique Trachana, *Astrágalo X*, editorial, diciembre, 1998.

¹⁶ Ignacio Ramonet, *El mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, Ed. Debate, Madrid 1997.

¹⁷ Entrevista con Pierre Boordieu, *Polítis*, abril 1992.

¹⁸ Ignacio Ramonet, *El mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*, Ed. Debate, Madrid, 1997, pp. 120-21.

¹⁹ Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

²⁰ Jesús Ibáñez, «El Centro del caos», *Archipiélago* 13, 1993, pp. 14-26.

²¹ José Luis Ramírez, «La construcción de la ciudad como lógica y como retórica. Los dos significados de la ciudad», *Astrágalo XII*, septiembre 1999.

²³ Véase especialmente, Max Horkheimer y Theodor Adorno, «The culture industry: Enlightenment as Mass Deception». *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Continuum, 1993, 1994, pp. 120-167; Theodor Adorno, «Culture Industry Reconsidered», *New German Critique* 6, 1975, pp. 12-19; y Herbert Marcuse, *One dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964).

²⁴ Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, p. 20, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 23.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Eduardo Martínez de Pisón, «El paisaje, patrimonio cultural», *Revista Occidente*, julio-agosto 1997.

²⁷ Richard Rotry, *Objetividad, relativismo y verdad*. Escritos filosóficos I, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996.

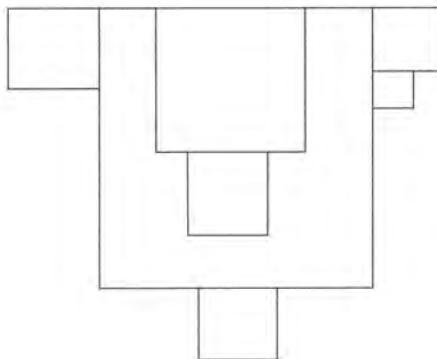
²⁸ *Ibidem*, pp.15-27.

²⁹ María Teresa Muñoz, *El laberinto expresionista*, Molly Editorial, Madrid, 1991.

³⁰ *Ibidem*.

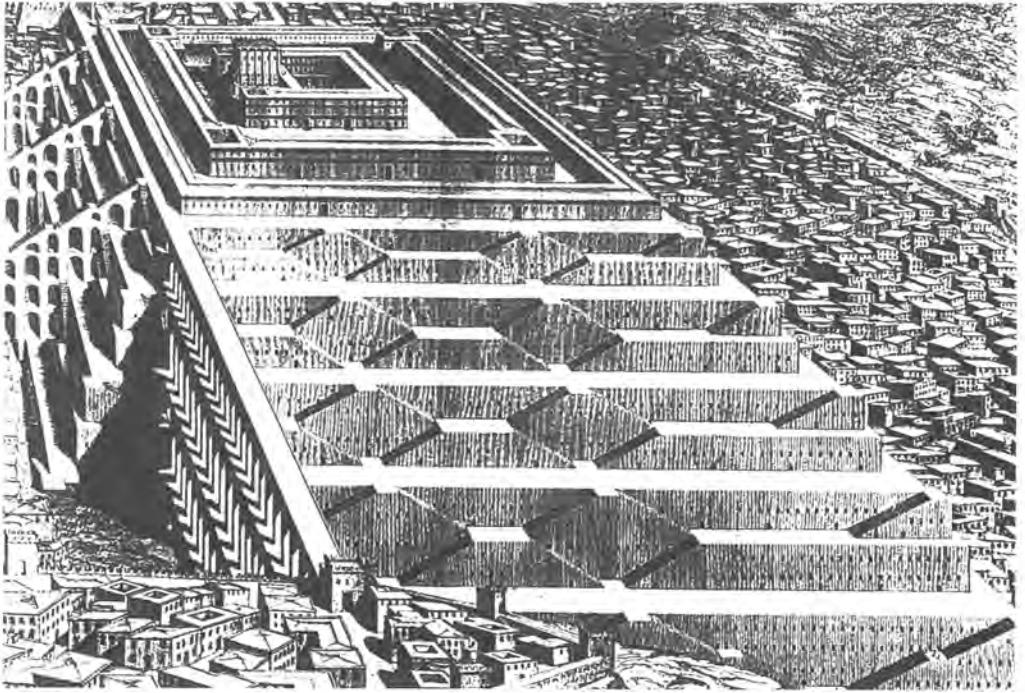
³¹ Theodor Adorno, *Teoría Estética*.

³² Theodor Adorno, *La dialéctica negativa*.



MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE*

118



Bernard Lamy, *De Tabernáculo...*, infraestructura de la plataforma del Templo de Salomón, British Library, Londres.

(...) **E**n amoroso conocimiento, la palabra asumió la nostalgia del corazón y la del pensamiento en gran comunidad, se convirtió ella misma en imperecedera por su necesidad, asumiendo la nostalgia del huésped por convertirse en hijo, cumplida su misión. Atraídos de esta manera por el llamamiento de la palabra, comenzaron a murmurar los arroyos y los ríos, con suave rumor golpearon las olas en la playa, se movieron los mares azules como acero y leves, movidos por los ínfimos fuegos del Sur, y todo se veía de golpe en profundidad simultánea, se hizo de golpe perceptible: vuelto hacia la infini-

tud, que antes dejara tras de sí, vio a través de ella la inmensidad del aquí y ahora, miró atrás y adelante al mismo tiempo, y el zumbido del pasado, hundiéndose en lo invisible sin recuerdo, ascendió al presente, se convirtió en fluida simultaneidad en la que descansa lo eterno, primigenia imagen la de todas las imágenes. Entonces se estremeció y grande fue este escalofrío, tan definitivo que casi era bondadoso, pues el anillo del tiempo se había cerrado y el fin fue el comienzo. Se había hundido la imagen, desaparecidas las imágenes, sólo seguía el rumor, conservándolas invisiblemente.

Fuente manante en el centro, luciendo invisible en la inmensa angustia del saber: la nada llenó el vacío y se hizo el universo.

El rumor continuó, sobresaliendo de la confusión de la luz con la tiniebla, ambas revueltas por el alzarse del sonido, pues sólo ahora comenzó a sonar y lo que sonaba era más que tañir de lira, era más que cualquier sonido, era más que toda voz, puesto que era todos juntos y a la vez surgiendo de la noche y el universo, surgiendo como entendimiento, más alto que toda comprensión, surgiendo como significado, más alto que todo concebir, surgiendo como la pura palabra que era, superior a todo entendimiento y significado, definitiva y comienzo, poderosa y dominadora, temible y protectora, propicia y tronante, la palabra del discernimiento, la palabra del juramento, la pura palabra así le sobrevino rumorosa, hacia él pasó por encima de él, fue en aumento y se volvió cada vez más fuerte, se hizo tan avasalladora, que nada podría sostenerse ya ante ella; el universo se disipaba ante la palabra, disuelto y superado en la palabra, mas conservado y contenido en ella, aniquilado y creado de nuevo para siempre, porque nada se había perdido, porque el fin se unía al principio, renacido, volviendo a procrear; la palabra se cernía sobre el universo, se cernía sobre la nada, flotaba más allá de lo expresable y lo inexpressable, y él, sobrecoigido por la palabra y rodeado por su rumor, se cernía con la palabra; no obstante, cuanto más le envolvía, cuanto más penetraba él en ese mar de sonido y era penetrado por él, tanto más inaccesible y grande, tanto más pesado e inaprensible se tornaba la palabra, un mar cerniéndose, un fuego cerniéndose, pesado como el mar y leve como el mar, sin dejar por ello de seguir siendo palabra: no pudo retenerlo y no debía hacerlo; para él era inconcebiblemente inefable, pues estaba más allá del lenguaje.

119

* Fragmento de *La Muerte de Virgilio* de Hermann Broch. Ed. Alianza Tres, 1981, versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori pg. 481-482.

CAMPO DE MAYO *

Guillermo Carnero

*En mi pecho florido
que entero para él sólo se guardaba.*

San Juan de la Cruz

Vaga sin rumbo el viento en los campos de Mayo
como caricia lenta sobre la piel morosa,
y me trae el rumor de las rubias espigas.

Cabecean y rolan y ascienden, dibujando
formas en un instante disipadas,
montecillos de luz y oleadas de oro
que bosquejan tu cuerpo en la fuga del aire.

Veo latir la ofrenda del trigal
bajo el Sol tan inerme y tan desnudo,
tan inocente y joven bajo el azul del cielo,
territorio de paz tan luminoso.

El tiempo me ha vencido al llegar a este valle
donde no estuve el día de la mejor belleza,
jardín inaugural de frutas ofrecidas,
de fuentes alumbradas, de corolas desnudas.

Y volveré a faltar cuando el tiempo me alcance
en la próxima siega, para gloria de otros:
pasarán sobre él y será suyo,
y dejarán un rastro de sudor y de polvo.

Sólo habré sido dueño de una imagen dorada,
engaño de los ojos por capricho del viento.

* Del libro de poemas de Guillermo Carnero *Verano inglés*, Tusquets Editores, 1999.

*Segundo centenario de la publicación de los Caprichos de Francisco de Goya.
Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

“COLECCIÓN DE ESTAMPAS DE ASUNTOS CAPRICHIOSOS, INVENTA- DAS Y GRABADAS AL AGUAFUERTE POR DON FRANCISCO DE GOYA.

PERSUADIDO EL AUTOR DE QUE LA CENSURA DE LOS ERRORES Y LOS VICIOS HUMANOS (AUNQUE PARECE PECULIAR LA ELOCUCIÓN Y LA POESÍA) PUEDE TAMBIÉN SER OBJETO DE LA PINTURA: HA ESCOGIDO COMO ASUNTOS PROPORCIONADOS PARA SU OBRA, ENTRE LA MULTITUD DE EXTRAVAGANCIAS Y DESACIERTOS QUE SON COMUNES EN TODA SOCIEDAD CIVIL, Y ENTRE LAS PREOCUPACIONES Y LOS EMBUSTES VULGARES, AUTORIZADOS POR LA COSTUMBRE, LA IGNORANCIA O EL INTERÉS, AQUELLOS QUE HA CREÍDO MÁS APTOS A SUMINISTRAR MATERIA PARA EL RIDÍCULO, Y EJERCITAR AL MISMO TIEMPO LA FANTASÍA DEL ARTIFICE.

121

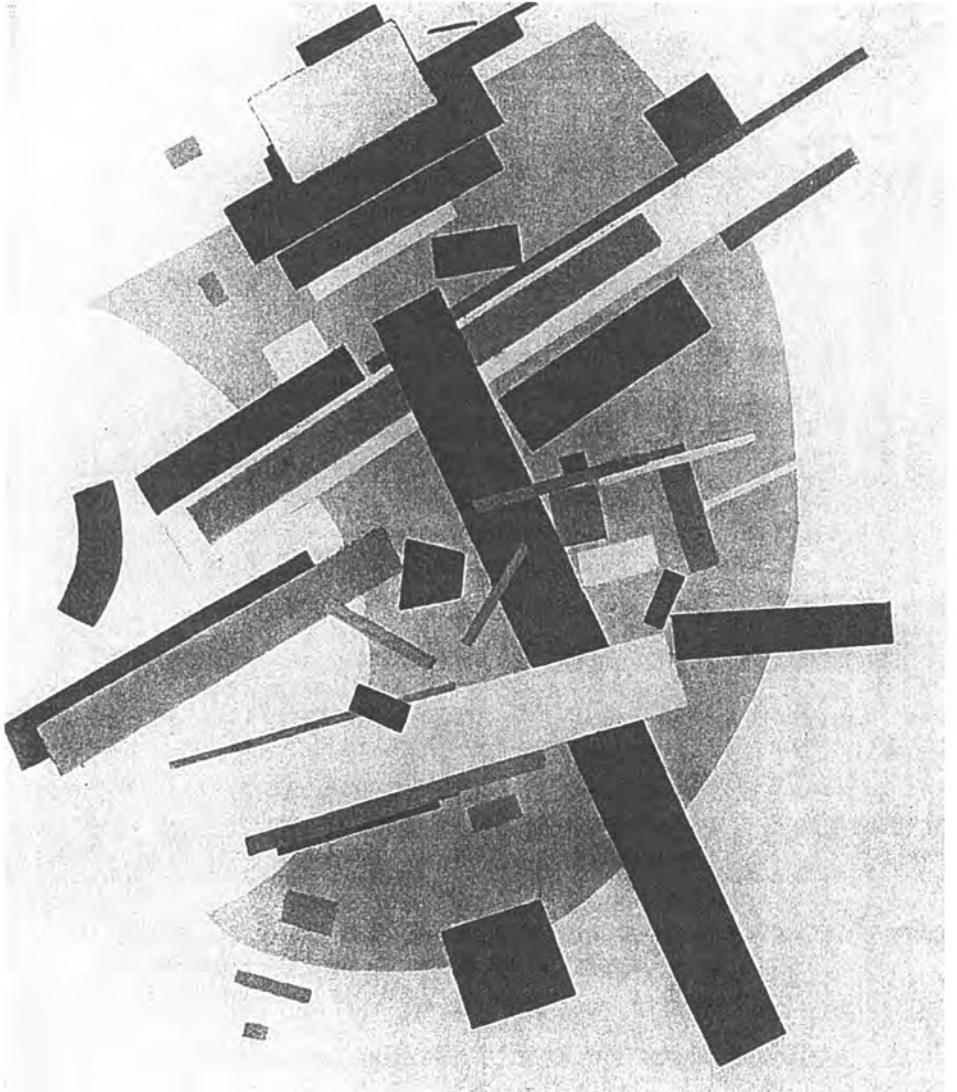
COMO LA MAYOR PARTE DE LOS OBJETOS QUE EN ESTA OBRA SE REPRESENTAN SON IDEALES, NO SERÁ TEMERIDAD CREER QUE SUS DEFECTOS HALLARÁN, TAL VEZ, MUCHA DISCULPA ENTRE LOS INTELIGENTES: CONSIDERANDO QUE EL AUTOR, NI HA SEGUIDO LOS EJEMPLOS DE OTRO, NI HA PODIDO COPIAR TAMPOCO DE LA NATURALEZA. Y SI EL IMITARLA ES TAN DIFÍCIL, COMO ADMIRABLE CUANDO SE LOGRA; NO DEJARÁ DE MERECEER NINGUNA ESTIMACIÓN EL QUE APARTÁNDOSE ENTERAMENTE DE ELLA, HA TENIDO QUE EXPONER A LOS OJOS FORMAS Y ACTITUDES QUE SÓLO HAN EXISTIDO HASTA AHORA EN LA MENTE HUMANA, OBSCURECIDA Y CONFUSA POR LA FALTA DE ILUSTRACIÓN O ACALORADA CON EL DESENFRENO DE LAS PASIONES.

SERÍA SUPONER DEMASIADA IGNORANCIA EN LAS BELLAS ARTES ADVERTIR AL PÚBLICO QUE EN NINGUNA DE LAS COMPOSICIONES QUE FORMAN ESTA COLECCIÓN SE HA PROPUESTO EL AUTOR, PARA RIDICULIZAR LOS DEFECTOS PARTICULARES, A UNO Y A OTRO INDIVIDUO: QUE SERÍA EN VERDAD, ESTRECHAR DEMASIADO LOS LÍMITES AL TALENTO Y EQUIVOCAR LOS MEDIOS DE QUE SE VALEN LAS ARTES DE IMITACIÓN PARA PRODUCIR OBRAS PERFECTAS.

LA PINTURA (COMO LA POESÍA) ESCOGE EN LO UNIVERSAL LO QUE JUZGA MÁS A PROPÓSITO PARA SUS FINES: REÚNE EN UN SÓLO PERSONAJE FANTÁSTICO, CIRCUNSTANCIAS Y CARACTERES QUE LA NATURALEZA PRESENTA REPARTIDOS EN MUCHOS, Y DE ESTA COMBINACIÓN, INGENIOSAMENTE DISPUESTA, RESULTA AQUELLA FELIZ IMITACIÓN, POR LA CUAL ADQUIERE UN BUEN ARTÍFICE EL TÍTULO DE INVENTOR Y NO DE COPIANTE SERVIL.

SE VENDE EN LA CALLE DEL DESENGAÑO, NÚMERO 1, TIENDA DE PERFUMES Y LICORES, PAGANDO POR CADA COLECCIÓN DE A 80 ESTAMPAS 320 RS. VN.”

DIARIO DE MADRID DEL 6 DE FEBRERO DE 1799



Kasimir Malewitsch: Suprematismus

EL FUTURO IMPERFECTO

China urbana y el fracaso de su occidentalización

Si hay un lugar ideal para indagar sobre la novedad del milenio que viene, ése es China: micromundo equivalente a la quinta parte del macro, pero escenario de la aceleración del proceso final del capitalismo y laboratorio que deja percibir el flujo de una nueva urbanidad en una escala nunca antes históricamente verificada. La excusa para ello es desarrollar algunas reflexiones a modo de comentarios críticos que surgen de la lectura del excelente monográfico publicado por la revista *2G*, número 10, Barcelona, 1999, bajo el archigramiano título de *Instant China*.

Aquello que en otros sitios se llevó siglos o largas décadas, allí está ocurriendo todo dentro de este último decenio que corona, con su carga de simbolismo, el fin de milenio que en todas partes da curso a una celebración entre festiva y apocalíptica, entre los descorches variados del Concorde intercontinental del último día del año/siglo/milenio y el reingreso triunfal de Nostradamus y sus discípulos a la lista de *bestsellers*.

Tras la era maoísta –que ahora parece haber sido el laborioso intento de desembocar en la

modernidad sin perder de vista la tradición de sesgo ruralista y conservadora: de un nostálgico sabor ascético que parecía congeñar con una contribución china a evitar el desplome de la sustentabilidad ecosférica–, la posmodernidad de Deng no se guarda ningún reparo en participar del festín consumístico instaurado por sectores selectos de Occidente y resguardado de diferentes maneras, hasta hoy, de su homogeneización democrática.

Que la *vanguardia* social china –unos 350 millones que pueden llegar o llegaron a tener una renta semejante a los sectores consumistas de Occidente– amenaza con replantear por completo las anteriores euforias y si se había convertido en un lugar común de los ecologistas decir que así como Japón es un verdadero basurero, China representaba la reserva de un mundo ajeno a las refrigeradoras y a los aviones, una especie de idílico e ideológico jardín para adanes achinados que se reciclaban sus excrementos y protegían sus ecosistemas, hoy todo eso acabó o va por ello. Si todos los chinos abandonan su alimentación basada en salazones y especies (con lo que además, desa-

123

parecería el poco moderno olor a podrido) e ingresarán a la cultura (?) de la refrigeración, la capa de ozono se haría añicos en un par de semanas. Si uno de cada cuatro chinos –proporción norteamericana– se hiciera un par de viajes en avión cada seis meses, colapsaría todo el sistema de navegación dirigida y la accidentología se acercaría demasiado al de las autopistas. Si uno de cada ocho chinos se lanzara a Internet, habría que decuplicar las plataformas satelitales y resolver el tamaño y la velocidad de los canales virtuales, a riesgo de entrar en unos impresionantes bloqueos de comunicación o un exasperante agravamiento de su velocidad.

124

La ciudad sin nombre del delta del Perla –los arrabales de Hong Kong–, que no existía hace década y media, va camino de *aglutinar* (ése es el único verbo posible) 40 millones de personas, superando cómodamente a México y San Pablo, aquello que había otorgado un modesto *record* a Latinoamérica. La urbanización es frenética y como tal se percibe el desembarco acelerado de las aves de presa-arquitectos del *mundo primero*, con colosales encargos (Foster, SOM, OMA Asia, Arquitectónica, FPK, Pei más dos docenas de ofertantes ávidos, incluyendo algunos pintorescos –para China– como Perrault, Fuksas o Sottsas), el impulso de colocar sus productos *experimentales* –*más de Occidente*: ciudades y edificios más *grandes*, todo el arsenal de utopías desempolvado– y la relativa falta de *permeabilidad* de los nuevos ricos –incluyendo en lugar preeminente a los gobiernos y a las cúpulas del PC local–: muchos proyectos pero poca construcción, artefactos simbólicos pero nada de ciudad occi-

dental remozada. El gigante crece, y mal que nos pese, lo hace con su estética, su funcionalidad y su modernidad chabacana.

Un país continente –el primero, largamente en población; el tercero en superficie y además, un mosaico de regiones, etnias, idiomas y costumbres de toda clase, por fuera de la hegemonía *han*– que supera el millón de multimillonarios y el 10% anual de crecimiento económico, con más velocidad aún en el crecimiento de los sectores secundarios y terciarios, pero también, un país cuya modernización contempla lentamente la desarticulación del Estado benefactor y la emergencia de un mercado que en su crudeza empieza a engendrar parados (no hay estadísticas pero puede ser hasta una quinta parte de la población), a desarticular la precaria y estable ocupación del espacio –entre 2 y 3,5 millones nuevos cada año, crecen los nuevos habitantes urbanos expulsados del campo, cerca de 300 familias llegan cada hora a la estación ferroviaria central de Pekín– y a redefinir la relación entre Occidente y China. Una relación no nueva, dada la primera oleada de expansión imperialista de principios de siglo, que impregnó a la cultura nacionalista prerevolucionaria de un empaque *beaux arts* como cualquier margen de Occidente que se preciara de modernidad al filo de los veinte; modernidad que devino en híbrides del tipo de edificios schinkelianos con cubiertas de pagodas.

El modelo dengiano así, quizá no sea meramente el broche de clausura de la utopía maoísta, sino un retorno a una estructura conservadora y autoritaria cuyo origen estriba en

la ética *confucionista* y un modelo de orden perfectamente apto para conjugar un Estado fuerte –aunque de irreversible deslizamiento hasta la acomodaticia corrupción que generalizó Occidente– y el auspicio a modalidades de mercado, que empezaron lentamente con las ZEE (*zonas económicas especiales*) de la costa este pero que luego adoptaron, desde mediados de los ochenta todas las recetas FMI (no por nada, es uno de los países más crediticiamente asistidos): supresión progresiva del asistencialismo poblacional, movilidad creciente de la población con libre elección de su localización (lo que auspició el creciente nomadismo expulsor de población rural), desaparición sostenida del empleo estatal, manumisión progresiva de la tierra urbana de propiedad estatal a favor de usufructos privados, etc.

Es curioso comprobar, en semejante contexto de velocidad de cambios, el comportamiento de la *arquitectura* y el *urbanismo*, actividades de larga maduración *occidental* (pero presentadas como *universales*) que presumieron encontrar una veta que reavivase la tendencia declinante de la teoría y práctica de la producción de edificios y urbes. De hecho, la moda de la última década es, de manera abiertamente negociadora, presentarse ante el fenómeno chino con voluntad colonizadora y pretensión de rendimientos de aquella profesionalidad más bien exánime. Razón no faltó, dada la continuidad de cierta permeabilidad china respecto de productos culturales occidentales, después del paréntesis de las tres décadas del experimento maoísta y la aceptable hipótesis de alguna confluencia entre el modelo de so-

ciudad *confucionista* y la cultura posmoderna, hipersignica, historicista y consumista.

La última década, con centenares de proyectos construidos, presenta al menos una comprobación paradójica que en cualquier caso pudiera estar preanunciando una clase de *futuro*: la ciudad se ha desarrollado al margen de la pretensión, a menudo utópica, de cualquier tipo de control proyectual, de forma que incluso ha sido posible integrar en ese magma sin plan aparente un buen conjunto de artefactos arquitectónicos (oficinas, hoteles, aeropuertos) cuya cualidad principal es romper del todo cualquier voluntad contextualista o de articulación de alguna clase de relación entre arquitectura y ciudad, ya sea en la clave teórica de la homología del tipologismo como en el discurso humanista de las transiciones y umbrales del *Team X*.

El triunfo *posmoderno*, notable en China, en el divorcio final entre las ciudades –los tejidos, los barrios, la yuxtaposición de las culturas de los estratos sociales: la ciudad histórica occidental, en suma– y unas arquitecturas autorreferenciadas, herméticas y confrontadas a sus sitios, paisajes y tradiciones funcionales, unas arquitecturas deslocalizadas o de absoluto desprecio por cualquier tipo de *genius locci*, fuera de patéticas utilizaciones alegóricas, de referencias microculturales muy próximas al pastiche de los *comics*, como el *feng shui*, las metáforas de *tierra* (el cuadrado) y *cielo* (el círculo), los entrelazamientos tipo *yin/yan*, el ruralismo devenido en verde urbano artificial y, por cierto, los techos curvos de pagodas.

Así, véanse los nuevos *records* mundiales: los 460 metros de Shi Mao –a cargo de Petersen-

Kohn-Fox— no sólo le agregan 10 metros más a la Petronas malayas de Pelli, con forma de lapicera Parker, sino que también mezcla tecnología sofisticada con referencias *retro*, que más que chinas parecen johnsonianas, pero eso es un detalle demasiado menor. Cuarenta metros más abajo y también en Pu Dong, la Manhattan de Shanghai, el inevitable SOM construyó su Jin Mao (aclaremos que *Mao* no es el líder comunista sino, curiosamente, la palabra *comercio*) —de apenas 420 metros— pero éste sí, ofreciendo un *remake* chino de la Nueva York de los treinta, casi en una estética que no le hubiera disgustado a Ridley Scott para su *Blade Runner*. Y lo mismo ocurre con el retrodiseño de Portman para el Centro Daewo, también en Pu Dong, mezcla de estilo pagoda y *art deco* neoyorquino.

Pero hay de todo, como los edificios del tipo *parque temático* —con programa cosmopolita dentro de la globalización del tiempo libre, pero con estética pretendidamente china— como el Festival Wall que proyecta en Hong Kong el grupo peruano-miamiense Arquitectónica (que en Pu Dong, a su vez, también proyecta unas perfectas cajas de vidrio esmerilado para albergar oficinas) o los edificios de talante internacional de Foster y Murphy, en la misma área central de Shanghai, el edificio espiralado —que evoca las ondas de radio y que *superpone jardines en altura*— de las Telecomunicaciones que SOM-Asica proyecta en Xiamen y el World Trade Center de Hong Kong, de un Pelli definitivamente embarcado en el maridaje de *high-tech* sobrio y estéticas *retro* que a la sazón, convierte en *enano* al

otrora *record* del HK&S Bank de Rogers, vecino y a la mitad de la altura del WTC.

El festín arquitectónico occidental en China no sólo implica conjuntar tecnología de punta con evocaciones metafóricas u ornamentales regionalistas, sino que admitió ejercicios del más puro rigorismo internacional, como la exitosa saga de edificios fosterianos, el gran triunfador de esta primavera: el aeropuerto Chep Lak Kok, la Terminal ferroviaria y el Express Center, todo en Hong Kong y de pura exhibición tecnológica y ninguna concesión decorativista. Foster vende caro su *patente de futurología* y finalmente puede establecer una condición de *tómelo o déjelo* solamente limitada a muy pocos *designers* occidentales que, por el contrario, se ven normalmente forzados a ejercitar piruetas proyectuales saturadas de oportunismo.

Pero si el ejercicio triunfal de una arquitectura que saca a relucir todo lo que tiene (pasado y futuro) —en una especie de *saldos* de fin de temporada— parece ser —sólo parece— un rasgo saludable y contributivo a este exánime fin de milenio que descrea de toda discipliniedad y se acoge alborozadamente al mercadeo, con el asalto occidental al diseño de la ciudad no acontece un paralelo éxito.

En efecto, el controvertido proceso de la nueva ciudad de Pu Dong, justo enfrente del viejo Bund de Shanghai (la anterior *down-town* premaoísta de sesgo occidental), río Huan Pu de por medio, ofrece abundante material para la reflexión acerca del estado del pensamiento sobre los proyectos urbanos y quizá, sobre su estertor final en manos de arquitectos.

En efecto, el megalomaniaco proyecto de imaginar una *instant city* de un cuarto de millón de habitantes que los jerarcas chinos escogieron se pareciese a La Defense, dio curso a un aleccionador concurso de ideas (con elegidos: Rogers, Fuksas, Perrault e Ito y descartados de la primera selección: Foster, Piano, Nouvel y Shino-hara; casi un seleccionado mundial) que admite un análisis del agotamiento de los discursos urbanos de la arquitectura, así como la previsibilidad de su fracaso real, ya que la ciudad, finalmente, empezó a construirse sin ninguna clase de *plan ilustrado*, mediante una pragmática asociación de permisos de edificación e iniciativas de mercado.

Rogers propuso un anillo vacío, orlado de un brazalete de torres de eclécticas configuraciones, de seis ciudades-satélite de casi un centenar de miles de habitantes y de una estrella de conexiones radiales de autopistas y ferroaductos.

A Fuksas se le ocurrió diseñar una grilla de manzanas en damero, circunscripta por una ronda circulatoria, intersectada por una gran autopista que se enlaza a Sanghai y... por una romántica abra verde en cuyo centro discurre una bicisenda (homenaje a la aún incipiente motorización china) más un parque temático, muy forestado que limita el frente fluvial. Perrault, sin perder su célebre frialdad minimalista, propuso una cuadrícula de diferente densidad de ocupación con un agujero verde en el centro y una cartesiana escuadra que se enfrenta a la ciudad vieja, como una empalizada de torres de oficina que parece el escaparate de una cristalería.

El Ito, a tono con su momento organicista-abs-tracto que culmina en su mediateca japonesa a

punto de inaugurarse, imagina unas franjas que organizan el *waterfront* con bandas de oficinas altas, viviendas, espacios verdes, oficinas más bajas y otro parque-fuelle que *verdea* el contorno del río.

Es como si esta galería de maestros del fin del milenio sacasen a la luz todas las viejas utopías que la modernidad atesora en sus libros de historia, especie de última oportunidad de construir las ideas de Howard, Hilberseimer o Le Corbusier, demostrando un episodio final de la larga incomprensión que la arquitectura –sobre todo la moderna– tiene respecto de la ciudad y los procesos urbanos, obstinada en pensar en términos de *arquitectura grande*, e inmutable frente a fracasos (de calidad urbana) ya resonantes, como la muy publicitada Euralille. En rigor, es como si el avizoramiento del autoritarismo *confucionista* que practica la gestión de Deng, hiciera pensar en la reemergencia neobarroca de émulos de Colbert y Luis XV. Le Corbusier debe estar revolviéndose en su tumba por no haber vivido medio siglo más tarde.

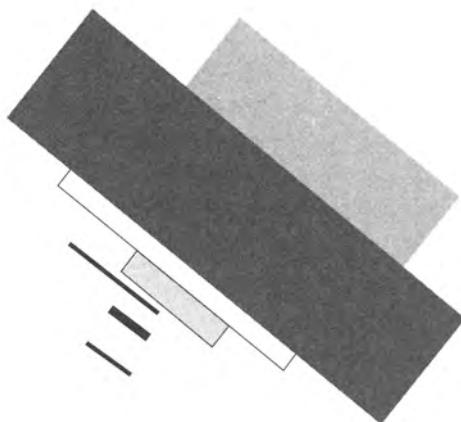
Pero los chinos, si algo está claro de esta cultura milenaria, no son tontos y la operación sólo sirvió para efectos promocionales ante los decisores de inversión inmobiliaria encantados con la única y solitaria manifestación de *economías de escala* que el Este de China parece hoy representar. La promoción consecuente agitó las aguas satinadas de las *brochures*, pero nada de lo utópicamente pensado llegó a decisiones concretas y la nueva ciudad surge a tropezones y trapisondas, en manos de los *brokers* inmobiliarios.

Cosecha nada desdeñable, a los arquitectos del *star system* le sigue quedando el consuelo de los mega-edificios carentes ya de toda épica y únicamente interesantes (por fuera de la cuantía de los honorarios) en su complejidad técnica y en intentar batir *records* de todo tipo.

La ciudad, entretanto, discurre más bien como un guión cinematográfico de *science-fiction*: caos, entremezclamiento promiscuo de altos *standings* de consumo y *homeless*, pobreza y *stress* de las infraestructuras, polución y deterioro irreversible de los espacios públicos, ba-

nalidad y evanescencia, virtualidad terciaria y, en fin, culturas de *video-clip*. Disculpen la catarata de neologismos: es que no hay formas de nombrar lo que no terminamos de entender, reconocer y aceptar, eso incierto y ominoso que está ahí, a la vuelta del milenio. **R. F.**

■ 2G. N.º 10. *Instant China. Notas sobre una transformación urbana*, Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1999 ■



ARQUITECTÓNICA

Sobre la idea y el sentido de la arquitectura

Roberto Goycoolea Prado

Difícilmente pudieron imaginar los vencedores de la Guerra Civil española el alcance cultural que tendría para Latinoamérica su intolerante actitud ante la disidencia ideológica. Mirado en su conjunto y con independencia de las tragedias personales y familiares, la expulsión masiva de políticos, artistas, intelectuales y profesionales contrarios al nuevo régimen fue un hecho venturoso para los países que los recibieron, siendo imposible tener un panorama completo de la evolución de la ciencia, las humanidades y el arte latinoamericano del segundo y tercer cuarto del siglo xx sin considerar las aportaciones realizadas por los exiliados republicanos. Pero, al mismo tiempo, tampoco es posible tener una imagen completa de la historia española de esta época olvidándose de lo que sus científicos, intelectuales y artistas realizaron fuera de la Península. Por ello, no deja de ser preocupante (sintomático, quizás) que, exceptuando algunos casos puntuales, el fenómeno del exilio americano sea tan poco conocido en España fuera de círculos académicos concretos. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, sólo se ha difundido y estudiado en España de manera sistemática la obra de tres figuras señeras (Sert, Bonet, Candela), prestándose poca atención al resto de los arquitectos exiliados, pese a tener obras no menos significativas. Pero si el cono-

cimiento e interés por la obra construida de estos profesionales es escaso¹, el desconocimiento de sus aportaciones a la enseñanza y teoría de la arquitectura es mayor aún.

Considerando este panorama, no cabe más que congratularse por la publicación de *Arquitectónica* en la colección Metrópolis de la editorial madrileña Biblioteca Nueva. Además de la propia significación del ensayo, cuyo contenido se comenta a continuación, con la recuperación de este texto de la década de los sesenta se contribuye a una mayor comprensión de la empresa arquitectónica realizada por los españoles en Latinoamérica y se distingue la interesante aportación a la teoría y enseñanza de la arquitectura del filósofo y dramaturgo malagueño José Ricardo Morales, conocido en España sólo por sus ensayos y su obra dramática.

129

La aventura arquitectónica de J. R. Morales

Nacido en Málaga y licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, donde llega a ser Director de Cultura de la Federación Universitaria de Estudiantes (FUE) y encargado del Teatro *El Búho*, dirigido por Max Aub, J. R. Morales fue deportado a Chile, donde aún reside y continúa escribiendo. Su primera con-

tribución a la vida cultural de su nuevo país fue la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy Teatro Nacional, en el que dirigió, entre otras, su primera obra estrenada. Esta feliz iniciativa señala el inicio de una amplia producción dramática –más de treinta obras estrenadas y publicadas en América y Europa– y filosófica –en la que destacan los ensayos *Estilo y paleografía de los documentos chilenos*, *Al pie de la letra* (1978), *Mímesis dramática* (1992), *Estilo, pintura y palabra* (Cátedra, 1994) y sus artículos en *The Malahat Review* (Canadá), *Modern International Dram* (Estados Unidos), *Revista de Occidente* y *Primer Acto* (España)–. Reconocimientos no han faltado por estos trabajos: La revista *Anthropos* le dedica los números 35 y 133, Premio del PEN Club de Chile (1970), Premio García Lorca (1990) y Académico de la Lengua.

La incursión en la producción de teoría y la enseñanza de la arquitectura se produce desde la historiografía del arte y por aproximaciones sucesivas. En 1946 se ocupa del curso de tercer año de Historia del Arte de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile y, más tarde, de los de Teoría e Historia de la Arquitectura de esa Facultad y de la Universidad Católica. Su compenetración con la profesión continuará imparable y fructífera: Director del Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura de la Universidad de Chile, Representante de Chile en el Congreso de Arquitectos y Técnicos de los Monumentos Históricos de la UNESCO (París 1957) y en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (Londres 1961). Finalmente, Miembro Honorario el

Colegio de Arquitectos (1963). Desde estas cátedras y foros, el profesor Morales realiza una amplia y cautivante conceptualización de la arquitectura que, gracias a su formación, se transforma en una mirada particular, esclarecedora y sugerente de la historia y el hacer arquitectónico.

Como todo currículum, esta breve reseña biográfica no recoge la valía cualitativa de lo enumerado, pero permite entender el enfoque humanista y la dimensión filosófica de las reflexiones propuestas en *Arquitectónica*.

Arquitectónica o el arte de pensar la arquitectura

No es en absoluto una coincidencia que desde los grandes sistemas filosóficos griegos a las estructuradas deconstrucciones *fine* seculares, filosofía y arquitectura hayan estado mucho más ligadas que de lo que las actuales divisiones académicas reflejan. Frente a la escasa presencia de la especulación filosófica en las Escuelas de Arquitectura y del hacer arquitectónico en las Facultades de Filosofía, la historia del pensamiento occidental muestra una preocupación constante de los filósofos por los temas arquitectónicos y urbanos. Recuérdese, sólo para centrarnos en casos muy conocidos, que Platón y Aristóteles describen sendas ciudades ideales; Isidoro de Sevilla reserva parte de sus *Etimologías* a definiciones de arquitectura; Campanella, Descartes, Leibniz, Berkeley, entre otros pensadores modernos, reflexionan sobre el sentido y cualidades de la disciplina; Hegel escribe un tratado sobre estética que inicia la visión espacialista de la arquitectura; Adorno, Benjamín, Bollnow... y,

en los últimos años, «postmodernos» como Derrida, Deleuze, Virilo... han tenido y tienen en la ciudad y su arquitectura un asiduo objeto de atención intelectual.

Es en esta fructífera tradición de filósofos que meditan sobre el ser y el hacer de la arquitectura, donde se encuadran las reflexiones recogidas en el libro de J. R. Morales. Para él, la base de la relación entre estas dos disciplinas con objetos de estudios opuestos —la filosofía tiene su razón de ser en el estudio de la *sophia*, de las entidades mentales inmatriciales y abstractas; en cambio la arquitectura detenta en la *tectónica*, en la construcción material de objetos concretos, el fundamento de su quehacer— se encuentra en la *Arquitectónica*. Término de origen griego utilizado por Aristóteles (*Ética Nicomana*, I, 1) para referirse al «arte de construir», a la capacidad de subordinar los medios al fin y el fin menos importante al más importante. En este sentido, aunque con «materiales» distintos, filósofos y arquitectos tendrían en común un «hacer» *Arquitectónico*, un pensamiento constructivo y operativo. Esta preocupación estructural explicaría el constante interés de los filósofos por la arquitectura y de los arquitectos por encontrar en la filosofía una fundamentación a su quehacer.

Ahora bien, si lo arquitectónico —tanto en la arquitectura como en la filosofía— supone principalmente un hacer, «su auténtica comprensión requiere establecer previamente cuáles fueron las condiciones de semejantes acciones especializadas». No se refiere con ello el autor a las determinaciones geográficas, técnicas o económicas de las obras, sino sus condiciones en

cuanto *hacer humano*. El ser humano, «no la suma de obras hechas», es el fundamento del *ser* y el *hacer* arquitectónico, porque «el hombre, que debe crear un orden arquitectónico para establecer y entender el mundo, se ordena, a su vez, en ello». La definición del proceso creador de orden lo que constituye la preocupación ontológica común al filósofo y al arquitecto. Preocupación que en *Arquitectónica* se resume en una pregunta, que de explícita parece obvia, pero que incluso la aproximación a ella —y no digamos su respuesta— entraña inadvertidas dificultades intelectuales: «¿Qué hace el hombre al hacer arquitectura y qué hace del hombre la arquitectura?». Para intentar responder a esta pregunta, *Arquitectónica* se divide en tres secciones claramente diferenciadas que van abordando el tema desde sus aspectos más generales hasta llegar a la particular, esclarecedora y sugerente definición de arquitectura del propio autor.

La primera sección del libro recoge las comunicaciones transmitidas a los alumnos del curso *Filosofía de la historia del arte* de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile entre 1946 y 1960. Es un resumen y análisis crítico de las *Tendencias de la historia del arte* y *la arquitectura* dominantes en Occidente desde el siglo XVIII hasta la formulación de las ontologías regionales a fines del siglo XIX y comienzo de nuestro siglo. Mediante una exposición concisa de las aportaciones y limitaciones de estas tendencias, se muestra que la visión positivista y el intento de universalizar las conclusiones llevó a una «cosificación» de las obras artísticas, «aceptándolas tan sólo en la medida en que sirven a la intemporal noción de estilo expuesta por categorías», y a olvidarse

131

que el *hacer* de la arquitectura es algo ligado substancialmente a las epistemologías que sustentan las maneras particulares de entenderlo en los diferentes períodos históricos.

El segundo apartado, dedicado a la *Teoría y Teorías de la arquitectura*, transcribe un ciclo de conferencias impartido en el Colegio de Arquitectos de Chile en 1960. Comienza analizando el concepto de teoría y su papel fundamental en la comprensión de la arquitectura: «El todo de la arquitectura no debe entenderse por la suma de las posiciones interpretativas existentes, sino que tiene que fundamentarse a partir de ciertas unidades de sentido, cosa radicalmente distinta de aquello que representa un conjunto de tendencias heterogéneas o inconciliables». Partiendo de estas definiciones examina las principales teorías de la arquitectura —forma, función, espacio—, poniendo de manifiesto con claridad meridiana tanto su razón de ser y oportunidad histórica como sus insuficiencias explicativas.

El título de la conferencia que constituye el núcleo de los temas tratados en la última sección del libro, *El hombre y la idea de arquitectura*, pronunciada en enero de 1962 en la Universidad de Concepción, refleja con precisión su orientación y contenido. Primero, se expone una esclarecedora disquisición sobre el espinoso tema del papel de la teoría y la crítica en la práctica de la profesión. Luego, se repasa la relación existente entre arquitectura, técnica y arte. Finalmente, partiendo de la definición y la etimología de una serie de conceptos que de usos parecen obvios pero que no lo son en absoluto (habitar, hábitat, técnica, arte...), el autor nos introduce su

propia teoría de la arquitectura, resumida en la consideración del hombre como un ser arquitectónico: «El hombre, que debe crear un orden arquitectónico para establecerse y entender el mundo, se ordena, a su vez, en ello. De ahí que la consideración aclaradora y situante nunca puede omitirse en las labores arquitectónicas, especialmente en las que atañen a la acción de poblar. Por ello no debe perderse de vista que en la humanización del hombre, o ser con los demás, ha de hacerse presente la hominización o plenitud del ser consigo».

Oportunidad y actualidad de *Arquitectónica*

Para terminar, desearía referirme a una característica del pensamiento arquitectónico actual que contribuye a resaltar la permanencia de los conceptos recogidos en *Arquitectónica*. Como se ha observado en repetidas ocasiones, vivimos un momento en que la crítica y difusión de la arquitectura acentúa hasta cotas insospechadas dos fenómenos propios de nuestra época: la equiparación del objeto con su imagen y la especialización del conocimiento. Escasos son los autores que intentan hoy una síntesis que vaya más allá de la clasificación taxonómica de hechos arquitectónicos hilvanados con mayor o menor habilidad. Así, centrada en una explicación fragmentada, incompleta y, generalmente, partidista de la realidad, la teoría ha derivado en historia y la crítica en descripción de objetos aislados o en meras reseñas biográficas. «Nadie interpreta ya la totalidad. Nadie entiende la arquitectura como un todo», se dolía hace unos años F. J. Sáenz de Oiza.

En este panorama, la reedición de *Arquitectónica* se manifiesta como una llamada de atención a las previsibles consecuencias teóricas y prácticas de la fragmentación y especialización en la reflexión disciplinar. Toda «teoría» que intenta explicar la realidad desde un aspecto específico de la arquitectura (forma, función, espacio...) conduce necesariamente, según José Ricardo Morales, a una interpretación insuficiente. Por ello, intentar como hace

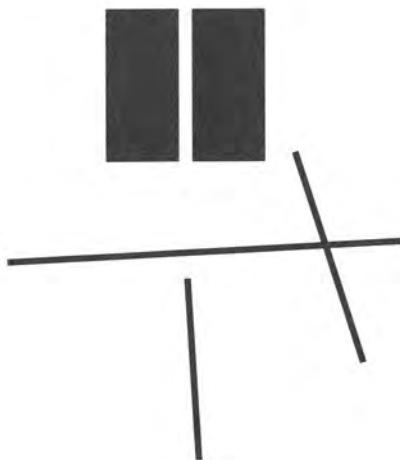
en su libro un entendimiento ontológico de la arquitectura no es un capricho filosófico, sino un camino coherente (quizás, el único) para comprender en su totalidad la idea y el sentido de la arquitectura.

■ JOSÉ RICARDO MORALES. *Arquitectónica Sobre la idea y el sentido de la arquitectura* (1966-1969) Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, 222 p. ■

NOTAS

¹ A modo de ejemplo. En uno de los libros más voluminosos publicados sobre la *Arquitectura española del siglo xx* (M. A. Baldellou y A. Capitel, *Summa Artis XL*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, 657 p.), el tema de la arquitectura del exilio se desarrolla en menos de una página; y la única obra que se menciona y acompaña con una fotografía es el

Pabellón español en la Exposición de París de 1937 de L. Lacasa y J. L. Sert. (Aparte de la obra mencionada, la presencia de la producción de arquitectos españoles en el extranjero es escasa, ilustrándose sólo dos obras de R. Bofill en Francia y un proyecto de R. Moneo para Venecia.)



RELATOS

BAUHAUS. GEOMETRÍAS DEL RECUERDO



Un breve recuerdo dedicado a la Bauhaus a los ochenta años de su fundación.

En el año 1915, Walter Gropius, por entonces un joven arquitecto y diseñador activo junto con Hermann Obrist y August Endell, es propuesto por Henry Van de Velde como sucesor en la dirección de la modesta Escuela de Oficios Artísticos de Weimar fundada en

1909, pequeña ciudad de aproximadamente 30.000 habitantes, corte de Grandes Duques de Sajonia-Weimar Eisenach y sede de uno de los movimientos plásticos más característicos de nuestra época. Sin duda, la escuela que nacía en Weimar venía arropada por el idealismo alemán de las primeras décadas del siglo, intentando crear un entorno más humanizado a través de la producción masiva de los bienes de consumo, al fin de poder integrar cultura e industria por medio de nuevos métodos de producción normalizada y su aspiración, tal vez defraudada, de instaurar una moral de uniformidad como soporte ético a la demanda del espíritu de serie que marcaba los designios de la revolución industrial.

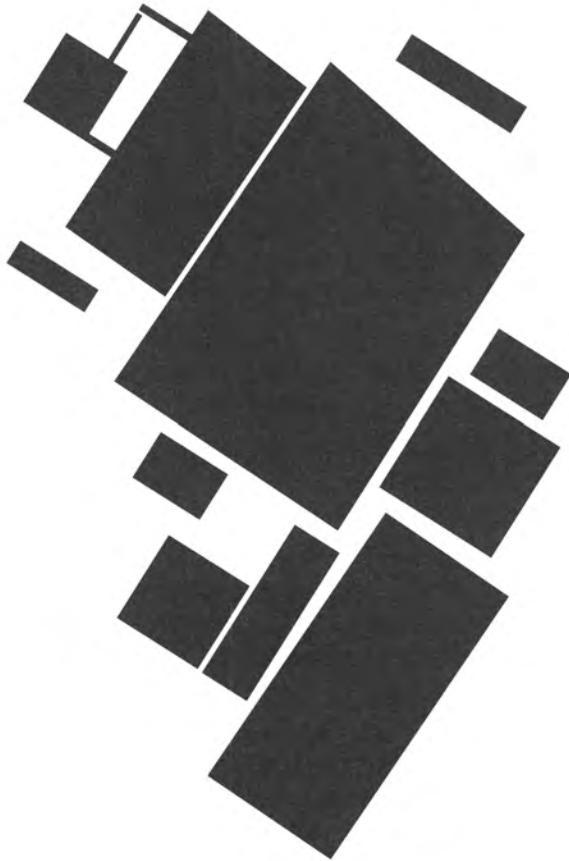
En 1919, Walter Gropius es confirmado como director de un nuevo centro que resulta de la fusión de las Escuelas de Artes Plásticas y Oficios Artísticos bajo el nombre de BAUHAUS ESTATAL DE WEIMAR. Será en el mes de abril de este mismo año cuando se hace público el manifiesto de la Bauhaus, y unos días más tarde se reúnen los primeros maestros: Feininger, Iten, Marcks..., a los que seguirían más tarde (1916-1933) los profesores y artistas más destacados del panorama contemporáneo: Kandinsky, Meyer, Moholy-Naghy, Breuer o Mies Van der Rohe.

La ideología que sustenta la Bauhaus es sin duda la búsqueda y conquista de la modernidad en el espacio social de la época. En el contexto cultural de la Europa de los años treinta, también se llegó a intuir este centro como un elemento de síntesis pedagógica que pudiera integrar las diferentes actitudes racionalistas de la forma: en la configuración del espacio arquitectónico y de los objetos que lo rodean; algunos de sus mentores más señalados así lo atestiguan. H. Mayer intenta subordinar la intuición a la razón, Gropius optará por ordenar la razón al servicio del método, y Van der Rohe intentará integrar razón y lógica al servicio de la realidad subjetiva.

135

Intención teórica del grupo era hacer patente la diferencia entre «significado formal» y «funcional» para dejar claro, cómo después ha hecho elocuente la ciudad capitalista, que la forma no es siempre su racional consecuencia. No obstante, su aspiración ética para el proyecto de la nueva ciudad era la de construir recintos y lugares de calidad y no formalizar «novedades» de vida efímera. Las tesis pedagógicas que se impartían en sus clases señalaban que el artesano debería estar en el laboratorio, y la ejecución del producto en la máquina.

Los interrogantes que hace ochenta años formulaba la pequeña comunidad de la Bauhaus, siguen hoy vigentes: ¿De dónde puede venir el nacimiento de un pensamiento libre que permita entablar una relación con el mundo técnico? En el pensamiento no puede haber afirmaciones autoritarias, por eso la Bauhaus fue lo que ha sido el arte moderno, una insinuación, un ensayo, un experimento, una utopía que florece en primavera. **A. F. A.**



Kasimir Malewitsch: suprematismus.

ARQUITECTURAS PARA EL PRÓXIMO MILENIO

A propósito de la V Bienal de la Arquitectura Española

Alfonso Muñoz Cosme

Contemplando esta arquitectura que mira hacia el siglo venidero el autor recuerda las propuestas para el próximo milenio del escritor Italo Calvino. A través de esas palabras proféticas e iluminadoras tratará de desentrañar la esencia de la arquitectura contemporánea e iluminar sus futuros senderos.

El año pasado presentamos en Roma una exposición que agrupaba las ediciones anteriores de la Bienal de la Arquitectura Española, mostrando un panorama de los últimos diez años. Allí, en la Piazza Navona, frente a la Fuente de los Ríos de Bernini y la fachada de Sant' Agnese de Borromini, se podía contemplar una selección de los edificios más representativos construidos en España en el último decenio. El éxito de la exposición y el entusiasmo de estudiantes y de profesionales fue inenarrable. Nosotros reflexionábamos sobre cómo han cambiado las cosas en los últimos veinte años, y cómo los estudiantes italianos miran hoy hacia España con la fascinación con que nosotros, en nuestros años de estudiantes, contemplábamos la arquitectura italiana.

El éxito internacional de la arquitectura española es debido a la calidad de una parte de la

arquitectura que se construye en España y a la existencia de numerosos profesionales con proyección internacional, pero también, y esto ha sido muy importante en este proceso, a una adecuada difusión de la arquitectura, hecha a través de las publicaciones y revistas profesionales y de iniciativas como esta Bienal.

Si hoy contemplamos, a través de los proyectos expuestos en la Quinta Bienal, la situación de la arquitectura española y la comparamos con su evolución en los últimos veinte años, podemos sacar algunas conclusiones. Aunque la visión estará sesgada por los criterios de selección del jurado, podemos contemplar esta serie de realizaciones como una cualificada representación de nuestra arquitectura.

Diríamos que la arquitectura española ha abandonado los juegos de juventud, la experimentación constante, la pluralidad desbordante, para

instalarse en una cierta estabilidad. Si la llamada «década dorada» de la arquitectura española trataba de reinventar la arquitectura desde cada proyecto y reinterpretar la ciudad desde cada rincón de la misma, la arquitectura española actual se ha vuelto más moderada, arriesgando menos pero con mayor seguridad.

El compromiso apasionado de la arquitectura con la realidad urbana y con la historia de nuestras ciudades y de nuestra sociedad se ha desvanecido. Los edificios han dejado de dialogar con su entorno y se han ido encerrando en un minimalismo hermético. La globalización ha llegado al campo de la arquitectura y los edificios carecen de historia y de contexto.

138

Abstracción formal, flexibilidad funcional e industrialización tecnológica son las notas más destacables de una arquitectura que camina decididamente hacia el próximo milenio, más pendiente del futuro que del pasado, más cosmopolita que arraigada, más eficaz que utópica.

Contemplando esta arquitectura que mira hacia el siglo venidero nos viene a la memoria la figura del escritor Italo Calvino escribiendo en 1985, pocos días antes de su muerte, sus propuestas para el próximo milenio. Estas propuestas proféticas e iluminadoras sobre nuestro presente y nuestro futuro nos pueden ayudar a desentrañar la esencia de nuestra arquitectura actual e iluminar los posibles senderos hacia una arquitectura del próximo milenio.

Levedad

«Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al próximo milenio, optaría por éste: el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza

sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos»¹.

El siglo xx está lleno de grandes y pesadas máquinas, de astilleros desmantelados y altos hornos oxidados. El nuevo siglo aparece como un camino hacia la ligereza y el progreso cabalga sobre los inmateriales impulsos de la electrónica y la informática. La arquitectura también se hace más ligera, más inmaterial, menos pesada.

Los edificios intentan abandonar la gravedad que siempre los ha mantenido anclados en la tierra para desmaterializarse, resolviendo los mismos problemas con menos materia, menos peso.

A la arquitectura española, que salía de una producción artesanal y que tradicionalmente había estado muy anclada en la tierra, le ha costado elevarse y levitar. Pero lentamente comienza a emprender el vuelo.

Rapidez

«El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos récords marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competencias, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener»².

La rapidez en las comunicaciones y en los flujos de información es una característica de este cambio de milenio, y esa rapidez también está llegando a una arquitectura en constante transformación.

La arquitectura se contagia y se hace dinámica, tomando del entorno la metáfora del movimiento. Los edificios dejan de ser inmutables y estáticos para adquirir la velocidad del cambio y el vértigo de las metrópolis.

Pero la rapidez en nuestro tiempo es sobre todo rapidez de pensamiento. La arquitectura ha de saber comunicar mucho con los mínimos elementos y resolver muchos problemas con pocos instrumentos.

Exactitud

«Vivimos bajo una lluvia ininterrumpida de imágenes; los media más potentes no hacen sino transformar el mundo en imágenes y multiplicarlas a través de una fantasmagoría de juegos de espejos: imágenes que en gran parte carecen de la necesidad interna que debería caracterizar a toda imagen, como forma y como significado, como capacidad de imponerse a la atención, como riqueza de significados posibles»³.

Frente a un mundo lleno, desbordante de imágenes, la arquitectura se hace más abstracta y utiliza un lenguaje minimalista, inmaterial, hermético. Es su respuesta a una profusión icónica con la que no puede competir.

La abstracción de contenidos llega a su máxima expresión, no hay representación, sino tan sólo piel, que como en un ser vivo, protege espacios y estructuras. La arquitectura se hace transparente y su apariencia coincide con su esencia interior.

La arquitectura deja de ser un transmisor de imágenes para concentrarse en su naturaleza profunda, la de una maquinaria exacta y sofisticada, como un teorema sin rostro.

Visibilidad

«¿Será posible la literatura fantástica en el año 2000, dada la creciente inflación de imágenes prefabricadas? Las vías que vemos abiertas desde ahora pueden ser dos: 1) Reciclar las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado. El *post-modernism* puede considerarse la tendencia a hacer un uso irónico de lo imaginario de los *mass-media*, o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento. 2) Hacer el vacío para volver a empezar desde cero. Samuel Beckett ha obtenido los resultados más extraordinarios reduciendo al mínimo elementos visuales y lenguaje, como en un mundo después del fin del mundo»⁴.

139

La arquitectura también se encuentra en este dilema: o utilizar imágenes seleccionadas en un nuevo contexto, con un juego irónico pero vano y efímero, o comenzar desde cero.

Cuando la arquitectura renacentista renunció al lenguaje icónico medieval comenzó a reproducirse a sí misma. Una arquitectura que renuncia al lenguaje se vuelve ensimismada si no llega a lo más difícil: el silencio.

La arquitectura ya no habla de la naturaleza ni de la historia, ya no dialoga con el entorno ni se representa a sí misma. Es espacio desnudo, luz sin ruidos, escenario diáfano, flexible, utilizable para representar la tragedia de la vida.

Multiplicidad

«Ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico...»⁵.

La arquitectura ha de aprender de la multiplicidad y la versatilidad del mundo para, sin dejar de mantener su esencia, poder comunicar múltiples significados, innumerables lecturas, poder ser usada de muchas formas para propósitos diversos, y así poder sobrevivir y ser útil a un mundo plural y en constante transformación.

En un mundo en cambio los edificios han de ser capaces de transformarse, y permitir ser usados en formas diversas. La arquitectura se convierte en encrucijada de miradas distintas, en punto de encuentro de culturas.

Si el universo es plural, es mestizo y es múltiple, la arquitectura también habrá de serlo si quiere seguir teniendo un papel en el mundo que nos espera en este próximo milenio.

Consistencia

La última de las propuestas de Italo Calvino no llegó a ser escrita, o al menos no se ha encontrado el manuscrito entre sus papeles. Llevaba por título «Consistencia».

En un mundo en el que todo transcurre demasiado rápido, en el que el arte y la cultura son efímeros y las modas caducan, apenas han visto la luz, la llamada a la consistencia, a la firmeza, a la durabilidad, es importante.

La arquitectura no puede conformarse con ser una creación de decorados, un juego de espejos, una ambientación de ilusionista al servicio de un mundo dominado por las leyes de la economía.

La arquitectura tiene que servir al hombre, resolver sus problemas y sus necesidades actuales, pero no para encerrarlo en un universo artificial de horizontes cerrados, sino para liberarlo de sus dependencias, invitarlo a soñar con otra sociedad y crear el mundo del mañana.

Son muchos los retos que se esconden detrás de estas propuestas escritas por Italo Calvino hace quince años. La arquitectura española, desde la madurez alcanzada en este último cuarto de siglo, puede afrontar ese desafío, pero para ello necesita no dormirse ni morir de éxito.

Si la sociedad se encuentra en un rápido proceso de transformación en este fin de milenio, la arquitectura tendrá que cambiar también profundamente para hacer frente a las nuevas necesidades que esa sociedad demande y para participar en la creación de su nuevo mundo. Y ahora las cosas cambian más rápidamente que la mente de las personas. ¿Seremos capaces de crear la arquitectura del nuevo milenio? ¿Y será aún necesaria la arquitectura entonces?

140

NOTAS

¹ Italo Calvino, «Levedad», *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, Madrid, 1989, página 24.

² Italo Calvino, «Rapidez», *op. cit.*, página 59.

³ Italo Calvino, «Exactitud», *op. cit.*, página 73.

⁴ Italo Calvino, «Visibilidad», *op. cit.*, página 110.

⁵ Italo Calvino, «Multiplicidad», *op. cit.*, página 138.

EDUARDO TORROJA. UN SIGLO

(1899-1962)

Recordando al ingeniero Eduardo Torroja, Antonio Fernández Alba reclama la necesidad de nuestra época en recuperar el buen hacer constructivo y la artesanía del detalle, así como encontrarse con la poética del espacio y la materia.

Al acercarse uno a los territorios intelectuales y personales por los que discurren las vidas de hombres como el ingeniero Eduardo Torroja, hoy en el recuerdo centenario, siempre nos asalta la duda de cómo integrar o relacionar el mito con la razón de su quehacer profesional en cada uno de los recodos de sus geografías vitales.

La razón, para algunos, sigue siendo aún hoy una mirada que debe asumir sólo cuestiones de naturaleza científica; la filosofía, para otros, debe entretenerse en un quehacer literario, configurar el mito o bien atender con sus postulados a los desagavios que pueda producir la «causa científica», de manera que, desde esta perspectiva, es reclamada no para que aporte reflexiones verdaderas, sino para que narre historias que contribuyan a hacer la vida soportable.

Esta controversia, en el proyecto de ingeniería, se traduce en una vulgar y artificiosa

dicotomía entre la razón técnica y su naturaleza artística. Así, en determinadas épocas, al proyecto del ingeniero o arquitecto se le pide la simulación de imágenes o la ensoñación de lugares que puedan suplir en el espacio público o privado, lo que ha significado el abandono, la derrota de suplantar la «razón de ser» de la obra de ingeniería o de arquitectura.

Revisando el perfil riguroso de un ingeniero como Eduardo Torroja, que aquí conmemoramos, la estela que aún proyecta su obra al cabo de tantos años, me parece que reside en la profunda coherencia de su obra que gira, como ya se ha señalado en algunas acotaciones historiográficas, en torno a una fórmula matemática con cuatro ecuaciones y cuatro incógnitas.

Para Torroja, el problema constructivo viene acotado a las siguientes cuestiones: la finalidad utilitaria del proyecto, su función estática, sus cualidades estéticas y las condiciones económicas.

141

Las incógnitas serían el material con que se edifican, el tipo o modelo de estructura, la forma y sus dimensiones y la técnica o procedimiento de ejecución; todo ello envuelto en el reducto de la imaginación especulativa. Consciente Eduardo Torroja de que el entorno verdadero con la «razón de ser» de una obra de ingeniería, en los campos siempre abiertos del proceder técnico, tiene como prioridad el soporte de la imaginación.

En su obra, de acuerdo con las ecuaciones antes señaladas, se reflejan razones próximas al origen y nacimiento de las primeras trazas de la ciudad griega que se formulaba siguiendo los principios de la unidad en la materia, articulación de sus elementos estructurales, equilibrio con las leyes de la naturaleza y atendiendo a los límites de crecimiento de la forma.

142 Desde los primeros apuntes que surgen en el acontecer de ese dilatado diálogo de entender la ingeniería como técnica constructiva, Eduardo Torroja intuye muy pronto el sentido que la imaginación tiene en el proceso de diseño del proyecto. En sus rasgos y trazas formales, entre el esbozo y la obra construida desde el croquis al documento final, para Eduardo Torroja no existe razón lógica para dissociar el territorio del arte como algo diferenciado del mundo de la ciencia. Sentimiento –intuición, razón y deducción analítica–, de la misma manera que pensamiento y lenguaje, deben entenderse como actividades unitarias que son.

Torroja postula en sus trabajos una clara y decidida poética de la acción constructiva. Materia y Forma encierran tanto belleza del construir como el saber del ingeniero (*Mercado de Algeciras; Frontón Recoletos*).

El proyecto de la construcción de sus estructuras los concibe, creo yo, como resultado de una coherencia entre la lógica del cálculo y la naturaleza de los materiales, logrando en ocasiones lo que podríamos denominar la «metáfora estructural» tan específica y próxima al mundo que generan los símbolos de la razón constructiva de la arquitectura. Convencido de que la forma que surge del proceso constructivo, que acontece en la obra de ingeniería, es un lenguaje y ese lenguaje debe ser inteligible (*Hipódromo de la Zarzuela*).

He señalado anteriormente la palabra coherencia porque estimo que en toda la obra de Eduardo Torroja tenía singular importancia la fidelidad a la racionalidad técnica de la forma y a la realidad construida, coherentes con los interrogantes de su época: conquista de grandes luces y liberación de cargas; sin duda porque sus trabajos habitaban esos lugares por donde discurre la conciencia de la forma que siempre tienen en vigilia la «racionalidad constructiva» y la «economía en el cálculo».

En inteligencias como la del ingeniero Eduardo Torroja, estas vigiliadas le permiten integrar de manera excepcional materia, técnica y función.

La figura y la obra de Eduardo Torroja nos dejan un mensaje significativo a ingenieros y arquitectos, ya del siglo que viene:

La necesidad de recuperar el buen hacer constructivo, ante la quiebra o la superación de los modelos canónicos del innovador siglo xx.

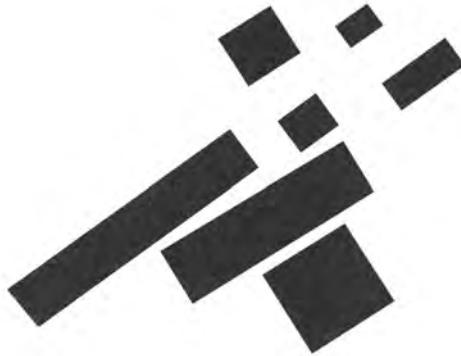
Indagar en la artesanía del detalle, frente a la entronización de los simulacros de lo efímero.

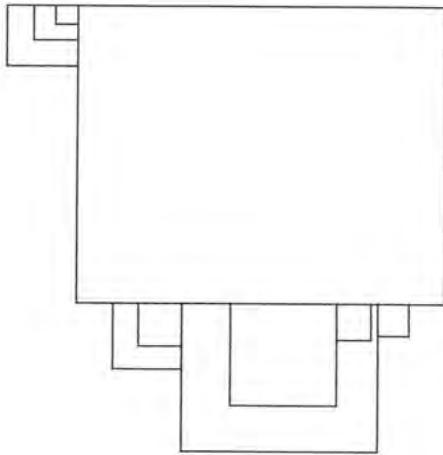
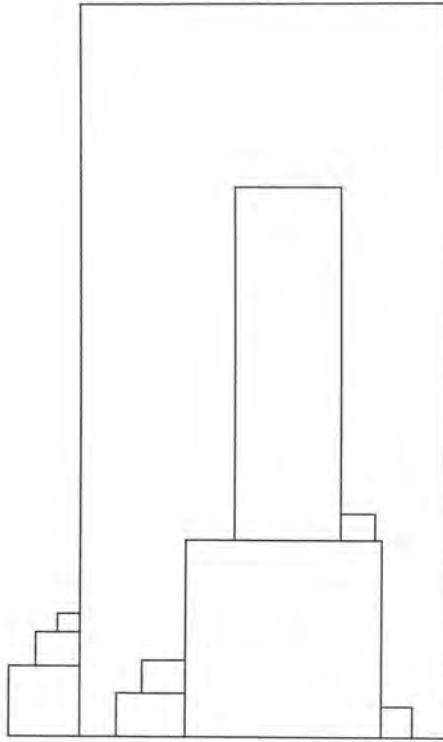
Recuperar la nobleza no simulada de la espacialidad, en beligerancia crítica del ambiguo determinismo morfológico orientado hacia los decorados figurativos del capitalismo globalizado, cuyas imágenes responden a experimentos informales de un vano expresionismo abstracto.

El encuentro con la poética de la materia, que permita racionalizar la función de la técnica, en la actualidad organizada para reproducir estereotipos al servicio del consumo de masas y, también, el papel asignado a la comunicación. El ingeniero, como el arquitecto, se ha transformado en simple constructor de imágenes sólo atento en sus proyectos a los efectos de su

reproducción comunicativa, puestos en valor por las nuevas plusvalías formales del mercado único.

El ingeniero Eduardo Torroja ha contribuido de manera elocuente al desarrollo de la espacialidad moderna desde la ingeniería. Me parece a mí que, como el artista del Renacimiento, intuía que el ingeniero debe intentar descubrir los secretos del universo si quiere conquistar la belleza, y así poder ejercer, como C. Lodoli reclamaba, el arte de construir con solidez científica y elegancia no caprichosa. **A. F. A.**





¿Y SI LA GEOGRAFÍA NO FUESE MÁS QUE LA HISTORIA DE UN EXILIO?

Claude Raffestin

El autor pone en cuestión la visión de la geografía humana respecto al sujeto humano y la naturaleza. En el orden instituido por la ciudad económica y fuertemente tecnificada la única relación que la sociedad mantiene con la naturaleza es a través de esa última partícula orgánica que manipula: el cuerpo sometido en el triángulo de acero –producción, intercambio y consumo–. A través del conocimiento, de aquel definitivo instrumento cultural que es el dinero, los hombres pretenden la apropiación no ya de la naturaleza sino de aquella parte de la naturaleza que es el cuerpo.

145

El origen y el comienzo

La fascinación por los orígenes y los comienzos es peligrosa: obliga a rozar los mitos, es decir, a precipitarse en los infiernos como Orfeo, con el resultado de no devolver a la Tierra a Eurídice, sino de ser despedazado a la vuelta. A pesar del peligro real de ser descuartizado, a menudo no es posible renunciar a los itinerarios, casi iniciáticos, que esa fascinación inspira, aunque pueda dejar paso a ilusiones o espejismos, en otras palabras a la pérdida del objeto codiciado, por haberlo deseado demasiado ardientemente. Desear un objeto no es

una cuestión sencilla, ya que se caracteriza por una escisión que se centra en la disyuntiva entre *poseer* o *conocer*: «Esta escisión es la misma que existe entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, y pertenece tanto a los orígenes de nuestra tradición cultural, que ya Platón, en sus tiempos, podía definirla como “una vieja enemistad”»¹. Eso equivale a decir que es posible poseer el objeto sin conocerlo o conocerlo sin poseerlo. Elegir el itinerario del mito significa acercarse a la posesión renunciando al conocimiento; elegir el itinerario de la ciencia significa tender al conocimiento abandonando la esperanza de la

posesión. Este dilema descansa en el núcleo de la cultura: «Disponer del mundo es siempre el resultado de un artificio (*Kunst*), incluso cuando de ninguna manera este artificio corresponde a una obra de arte totalizadora (*Gesamtkunstwerk*)»². De la misma forma, conocer el mundo es siempre el resultado de una ciencia, aunque ninguna ciencia por sí sola consigue abarcar la realidad en su integridad. Habrá quedado claro: *poesía y filosofía*, a las que aquí se hace referencia, tienen sobre todo un valor metonímico, nos permiten evitar los términos demasiado agobiantes de *arte y ciencia*, aunque es precisamente esta oposición la que, remontándose más atrás, podría expresarse por aquella entre *mito y logos*, si estos términos no estuviesen tan cargados de connotaciones que cualquier intento de atribuirles una denotación sería ilusorio. Porque si Parménides no opone el mito a los logos, para Platón la distinción ya se ha consumado³. ¿Quizás los presocráticos representaban el momento en que la separación todavía no se había realizado, pero de alguna forma estaba a punto de llevarse a cabo, para hacer destacar la distinción fundadora entre poesía y filosofía? En el origen existiría por tanto una «unidad» dentro de la cual posesión y conocimiento del objeto son indisolubles, una unidad irremediablemente perdida y por lo tanto inalcanzable después de que mito y logos hayan tomado sentidos diferentes. Será ésta la razón por la que Blumenberg nos hace reflexionar al afirmar que «lo que la ciencia repite, el mito ya lo había sugerido: el éxito del conocimiento conseguido de una vez para siempre y en todas partes»⁴. La explosión del mito ha liberado dos fuerzas que se excluyen y ocupan dos polos opuestos: la posesión y el conoci-

miento. Quien tiende hacia uno, se pierde el otro y viceversa. En esto reside la esquizofrenia del hombre occidental⁵, cuya cultura teje unas relaciones con la naturaleza que definen y califican esta esquizofrenia en mayor medida de lo que ella sola podría hacer. Toda cultura es un sistema que pone entre paréntesis partes importantes de la naturaleza: las partes, por así decirlo, olvidadas o descartadas son las susceptibles de posesión, mientras que las puestas en evidencia se convierten en objeto de conocimiento, y por consiguiente se someten a «leyes».

La puesta entre paréntesis de la naturaleza es particularmente –y extrañamente– evidente en la epopeya de Gilgamesh, a propósito de Enkidu, el hombre salvaje y natural con el cual se encuentra un cazador de Uruk: «Su cuerpo estaba cubierto de pelo enredado como el de Sumuqan, dios del ganado. Ignoraba la humanidad, nada sabía de la tierra cultivada». Alelado por el terror, el cazador «volvió a su casa con las presas que había capturado y permaneció mudo»⁶. El padre del cazador envió a su hijo a ver a Gilgamesh, rey de Uruk, quien le dijo: «Vuelve, cazador; llévate a una prostituta, una mujer de placer. Al llegar a la poza de agua ella se desnudará; cuando él vea su gesto de invitación se unirá a ella, y el venado de las landas desiertas seguramente lo repelerá»⁷. El cazador hizo lo que Gilgamesh le había dicho y la prostituta pasó seis días y siete noches con Enkidu, el salvaje, quien después volvió a las criaturas silvestres pero, entonces, éstas le rehuyeron y él ya no consiguió seguirlas: «Enkidu se había vuelto débil ya que la sabiduría estaba en él y los pensamientos de un hombre

estaban en su corazón»⁸. El se dejó llevar por la mujer a Uruk, la ciudad de las fuertes murallas. Por medio del «cuerpo de la mujer» y de la «ciudad» Enkidu fue alejado de la naturaleza salvaje, y empezó a comer, a beber y a vestirse como los hombres. Su metamorfosis se completó con su encuentro con Gilgamesh, del que se hizo amigo tras haber sido vencido en duelo. De esta forma, el mito explicita con claridad la lucha entre naturaleza y cultura, en la que esta última triunfa conciliándose con el adversario. La transgresión del límite de la naturaleza aleja definitivamente a Enkidu, ya hombre entre los hombres, sin ya ninguna posibilidad de vuelta atrás: es expulsado por la naturaleza en la medida en que ésta no es más que naturaleza, y es acogido por los hombres en el mundo de la cultura por medio de la cultura y a través de la cultura. La transgresión del límite de la naturaleza hace que Enkidu pierda la posesión de la naturaleza, de la cual él ya no tiene más que un conocimiento mediatizado por la cultura, un conocimiento que lo arrastra hacia la historia y hacia la muerte, ya que el precio del descubrimiento de la historia es la muerte que ocupa un lugar central dentro de cada cultura –incluso en aquellas que, como la nuestra, la disimulan y la esconden con distintas artimañas–. Cuando Adán y Eva son expulsados del Edén, entran al mismo tiempo en el mundo de la historia y en el de la muerte: ya no poseerán nada, pero conocerán. Este drama original explica todos los demás, todos los futuros dramas de la historia, todos los dramas que hacen que la historia no acabe a menos que se supriman sus actores de una vez para siempre, y con ellos su papel en el escenario del mundo que no es otro que la naturaleza «dada», a la

que los actores dan significado en muchas formas –en ausencia de cataclismos– a través del infinito juego de sus actividades, resumidas por el triángulo de acero «producir-intercambiar-consumir». La aparente continuidad de esta historia no excluye las calamidades en el sentido que René Thom atribuye a este término, es decir, las discontinuidades que van modificando en el escenario el papel de unos y otros.

Quisiera evocar ahora el tema del laberinto, para no alejarme del conjunto mítico que he elegido deliberadamente como punto de referencia, no para encontrar una respuesta, sino para conseguir acercarme a la cuestión de los orígenes y de los comienzos. El laberinto no me parece significativo como forma arquitectónica, aunque es verdad que se encuentra en numerosos y distintos contextos culturales, sino más bien como sistema de relaciones, ya que «contiene un tema de reflexión de alcance y resonancia universales, mezcla de angustia y de esperanza y capaz de alimentar una especie de pesadilla intelectual próxima a la locura y al mismo tiempo, en otro plano, la meditación de los sabios».

La historia del Minotauro es ante todo un «*mysterium tremendum*. Nos atrae y nos repele. Es *mirum*, es *admirandum*, es *fascinans*; frente a la animalidad y humanidad del mito, nosotros sufrimos al mismo tiempo *temor* y *estupor*»⁹. En ella encontramos algunos elementos de la epopeya de Gilgamesh, posible precursor de Minos. La historia de Minos es conocida y bastará aquí recordar que empieza con una transgresión, la de Pasifae que, ardiendo de deseo por el toro blanco de Poseidón que Minos se había negado a sacrificar a este último, pide a Dédalo que invente un

dispositivo que le permita aparearse con el animal —lo que el arquitecto hizo construyendo un simulacro de vaca—. De ese monstruoso apareamiento nació el Minotauro. A partir de ese instante, todas las relaciones son, en el mito, mediadas por la técnica de Dédalo: construcción del laberinto, por orden de Minos, para esconder al Minotauro; puesta a disposición por parte de Ariadna del hilo y de la espada para ayudar a Teseo. Expresión particular de la cultura, siempre se recurre a la técnica para desenredar una relación e intentar en vano restablecer un orden perturbado por una transgresión originaria que al final deja paso al horror: «pesa sobre el Minotauro el signo del inocente, del inocentemente cruel, del ser no culpable condenado por los dioses a ser cruel y al mismo tiempo a ser castigado por esa crueldad. Pesa sobre él la culpa de la lujuria de la madre y del mundo; se manifiesta en él no sólo el destino del animal —que es el de ser sacrificado— sino también la expresión de la bestialidad en el hombre; una bestialidad que, como tal, debe castigarse con la muerte: una muerte tan necesaria como injusta»¹⁰. De hecho, se castiga la bestialidad no controlada que desemboca en lo monstruoso, es decir, en algo que no es naturaleza ni cultura, sino algo híbrido que no pertenece ni a la una ni a la otra. Si la última palabra corresponde a la técnica es porque la cultura debe imponer su propio orden y su propia lógica cuando se ha producido una transgresión, es decir, la superación del límite que separa la posesión del conocimiento. Pasifae, queriendo vivir la una y la otra, desencadena el drama, que Dédalo no puede eliminar pero sí canalizar de alguna forma, a fin de restablecer el orden alterado.

Estas evocaciones, por las cuales sería muy fácil dejarse llevar, no sirven tanto para satisfacer cierto gusto por los textos clásicos, como para intentar poner de relieve, a través de las «imágenes totales» sedimentadas en la historia de la cultura, la irrupción del trabajo de los hombres en la creación de un orden que busca someter todo lo que no obedece espontáneamente a los deseos humanos. El mito del laberinto resulta absolutamente emblemático de una «geografía humana o cultural originaria» tal y como la definió un olvidado geógrafo del siglo XIX que intentó una síntesis del pensamiento de Ritter y de Hegel: «El trabajo es el alma de la cultura. La cultura llena el abismo entre naturaleza y espíritu, es el eterno puente entre la materia y el pensamiento. Por medio del hombre la naturaleza se encuentra a sí misma en la cultura, y por medio del trabajo y de la actividad del hombre se ve cumplida. El trabajo convierte al hombre en verdadero señor de la realidad»¹¹. Kapp es ciertamente hijo del siglo pasado, pero también es nieto de Dédalo. Es por medio del trabajo y de la técnica como la naturaleza se manifiesta y se despliega. Los hombres crean su propio laberinto para encerrar su bestialidad escondiéndola de las miradas, e intentan matarla a base de cultura pero sin conseguirlo nunca del todo. El laberinto siempre tiene que volver a construirse: ellos intentan, sin descanso, encontrar la prisión cultural que podría liberarlos de la prisión natural. Incluso si esta fatiga de Sísifo no siempre se concreta en hechos materiales, sin embargo, en todas las épocas se ha representado por medio de visiones utópicas.

Las utopías o las «geografías humanas soñadas»

En resumen, esta búsqueda de la prisión perfecta no es otra cosa que la búsqueda del territorio perfecto, ilustrada, por un lado, por una larga lista de utopías y, por otro, atestiguada por las realizaciones que siembran la historia. ¿Qué es el territorio perfecto sino una réplica del «paraíso perdido», cuya nostalgia es tan grande entre los hombres que intentan reconstituirlo por todos los medios? Es lo que hace, por ejemplo, Hipodamo de Mileto, a quien Aristóteles dedica numerosas páginas al describir su ciudad ideal formada por diez mil habitantes, «dividida en tres clases: la primera clase constituida por artesanos, la segunda por campesinos y la tercera por los que luchaban por el país y llevaban armas. Él dividía, además, el territorio en tres partes, la primera sagrada, la segunda pública y la tercera privada: el ámbito sagrado se destinaba a garantizar las tradicionales ofrendas a los dioses; el público servía al sustento de los guerreros; finalmente, el dominio privado se reservaba a los agricultores»¹². No hay que olvidar, junto a ciudades ideales de esta naturaleza, todos los proyectos megalómanos de los emperadores, entre los cuales uno de los más locos fue probablemente el de Alejandro y de su arquitecto Dinócrates, que consistía en tallar un coloso en los contrafuertes del monte Athos, «un coloso que se habría podido colonizar: en la mano izquierda la estatua monumental llevaría toda la ciudad, en la derecha una copa hacia la cual se harían converger los ríos del monte y desde la cual desembocarían en el mar, al estilo de las cascadas del Niágara»¹³. De esta forma, a partir de la antigüedad

y hasta nuestro días se ha recurrido a las ciencias y a las técnicas para instaurar una matemática urbana formal del plano y de la edificación: «en Descartes, como en Spinoza, la propia imagen del mundo es inorgánica, fundamentalmente mecánica»¹⁴. El papel de la geometría es por tanto considerable, se transforma en «utopía de todo nuevo urbanismo burgués»¹⁵. No es casualidad que la ciudad de los sueños del siglo XVI sea circular o incluso poligonal como la de Palmanova.

Desde el punto de vista social, el papel de esta geometría es el de encerrar el «desorden» de la existencia, exactamente lo que deseaba Minos al ordenar a Dédalo la construcción del laberinto. ¿Pero, de qué desorden se trata? Precisamente de aquel que se refiere a la vida y a la acción cuyas raíces se hunden en lo orgánico o si se prefiere en la naturaleza. Se le asigna a la geometría la tarea de mantener alejado el orden concreto que se considera ajeno a la cultura y no se puede reconocer porque no es producto del hombre —quien, como afirma Vico, sólo puede conocer lo que el mismo ha producido—.

La utopía aparece, por tanto, como el instrumento para rechazar la naturaleza «dada» que no es capaz de ser el fundamento del orden perfecto y aún menos el del territorio ideal. Es bastante sorprendente tener que constatar que hasta el siglo XVIII se describe menos lo que es que lo que debería ser: sin embargo, la utopía que rechaza la historia no es un mito sino un simulacro de mito (simulacro de la síntesis según Louis Marin) que no proporciona acceso ni a la posesión ni al conocimiento, una especie de frontera o mejor una franja que participa de una

y otra sin ser ni una ni otra: un desafío a la lógica del tercer excluido. Cuando «inventa» la sociología, Durkheim denuncia justamente esta tentación de los filósofos: «de esa forma ellos buscaban no lo que las instituciones y los hechos sociales son, su naturaleza y origen, sino lo que deberían ser; se preocupaban no de ofrecernos una imagen de la naturaleza verdadera y posible, sino de proponer a nuestra admiración y a nuestra imitación la idea de una sociedad perfecta»¹⁶. Se asiste, entonces, a la entrada en la historia: «la sociedad contemporánea, la sociedad actual, ésta es la historia convertida en camino que se anda, verdad que se acepta, vida que se comparte»¹⁷. Lo que se instituye a través de la historia es «la ley que es pura represión (y que) contiene la promesa de la liberación completa de la naturaleza, ya que nada la ata a esta última de forma esencial, salvo la negación que es lo contrario de la esencia»¹⁸.

Hacia la geografía humana

A partir del siglo XVIII, el surgimiento de las ciencias humanas o de las ciencias del hombre sigue un proceso absolutamente singular, cuyo objeto no es la naturaleza del hombre sino la naturaleza social¹⁹. Se contemplan las leyes de la sociedad en la historia, las leyes que es posible deducir de la sociedad en acción, en movimiento: «la realidad particular es la base de este avance: al refutar lo universal, se convierte en un caso específico que remite a la generalidad de la ley»²⁰. Este avance permite la creación de la geografía humana de la cual Turgot, con su proyecto de geografía política, ofrece en 1751 el primer esbozo. Sin embargo, será necesario esperar a Alexander von Hum-

boldt y sobre todo a Carl Ritter para descubrir las consecuencias de la entrada en la historia del *Erdkunde*. Los análisis humboldtianos sobre el azúcar y la esclavitud en Cuba tienen un alcance considerable, pero no parece que hayan sido contemplados bajo el nuevo ángulo de la naturaleza social de las cosas. Por lo general, Humboldt sólo recuerda el componente naturalista, que ha ocultado durante mucho tiempo todo lo que se refiere a la discusión social que constituye, se quiera o no, uno de los fundamentos de la geografía humana contemporánea, incluido en todo lo que puede tener de cuantitativo. Por su parte, Ritter, concediendo un papel preponderante a la historicidad, quizás sea el fundador de la geografía humana en su concepción moderna. Las reacciones de sus sucesores son bastante explícitas y bastan para barrer cualquier duda sobre este tema. Son bien conocidos los intentos de vuelta a la geografía física pura por parte de los geógrafos post-ritterianos, intentos que a finales del siglo XIX no se quedaron sin eco en la geografía francesa, en cuyo ámbito la vertiente física ha constituido no sólo la mayor preocupación, sino la única.

El drama de la geografía se ha desarrollado entre dos polos: uno ocupado por el escenario del mundo, único objeto digno de interés para los geógrafos físicos, otro ocupado por los actores comprometidos con la historia y cuya relación con el escenario del mundo debe convertirse en el argumento privilegiado. A un objeto concreto substituye un objeto inmaterial que no es otra cosa que el conjunto de las relaciones que los hombres mantienen con el escenario del mundo, entregado a las fuerzas

de la cultura de la que los hombres son portadores. La geografía humana se caracteriza, por tanto, por un doble rechazo: rechazo de la naturaleza de las cosas y rechazo de la naturaleza de los hombres. El conocimiento que elabora es el de las relaciones mediatizadas por las culturas que impregnan la energía humana. En otras palabras: la geografía humana es un análisis de los efectos del trabajo del hombre. A menudo, ella ni siquiera se ha interrogado sobre la naturaleza de ese trabajo, considerándolo una fuerza indefinida pero extremadamente real cuyos efectos se clasifican pero cuyas causas se desconocen. Si la geografía humana se hubiese preocupado verdaderamente del trabajo humano, hubiera asumido la lección crítica de Humboldt, quien ya denunciaba los efectos del triángulo de acero en el cuerpo de los esclavos. Y más tarde, ella se hubiera interesado por los efectos de la ciudad sobre los cuerpos de los trabajadores, es decir, por los efectos de la ciudad sobre la naturaleza a través de la biología humana.

En este caso, entramos en contacto con una de las características profundas de la modernidad: el cálculo de los efectos y sus consecuencias se han alejado totalmente del dominio orgánico, y la fuerza del cuerpo humano se ha asimilado a una fuerza mecánica, como ya había hecho Descartes con los animales. El conocimiento de la naturaleza, suponiendo que sea posible, se olvida por completo en beneficio del conocimiento que se puede obtener de la naturaleza. Tenía toda la razón Heidegger al hablar de «secuestro» de la naturaleza, para indicar el proceso que sirve no para conocerla, sino únicamente para extraer sus recursos. La naturale-

za ya no interesa en sí, no es más que un laboratorio para la aplicación de los procesos culturales. Cambia al cambiar la acción antrópica que se describe en los términos de un protocolo de experimento de laboratorio, es decir, que se desarrolla en un lugar cerrado y bien determinado: un fragmento del escenario del mundo. La geografía humana se ha transformado así en una crónica del secuestro de la naturaleza. Evidentemente es banal afirmar que las relaciones del hombre con las cosas de la naturaleza crean confusión entre estas últimas y, sin embargo, eso es precisamente lo que ocurre, por el olvido de la función original de las propias cosas, continuamente modificadas por la asignación de sucesivas funciones por parte de la cultura —y en función de esta incesante reasignación se puede perfectamente proceder a medir la dimensión estética, y por consiguiente ética, de la sociedad—. Tenía razón Reclus cuando escribía en 1876 al principio de su *Geografía universal*: «Estos incontables cambios, que la actividad humana produce en todos los puntos del globo, constituyen una de las revoluciones más importantes en las relaciones del hombre con los propios continentes». En cuanto portadora de representaciones, la geografía humana constituye un sistema de pensamiento más interesante por lo que revela implícitamente que por lo que enuncia explícitamente.

La dimensión explícita pone de relieve lo que me atrevería a llamar el caos humano de la naturaleza, ya que las relaciones intrínsecas de esta última se ven modificadas sin que dicho proceso venga acompañado por la mínima sospecha de las crisis a punto de desencadenarse en el escenario del mundo, abandonado

de esta forma al juego de las relaciones generadas por el trabajo humano. Lo implícito descansa justamente en este «caos humano de la naturaleza» que es, de hecho, la imagen que los hombres se forman de la naturaleza misma, es decir, su propia imagen a la que ellos –como Narciso– quieren más que a cualquier otra cosa. Se me ocurre el famoso texto de Borges sobre el geógrafo que empieza a dibujar el mapa del mundo y que, al final de su vida, se encuentra delante de su retrato: Pigmalión y Narciso al mismo tiempo.

La geografía humana pone en escena unas sociedades que tienen tanto de Narciso como de Pigmalión: ellas niegan todo lo que no es como ellas, todo lo que ellas no han hecho y todo lo que ellas no son. Ellas sólo se desean a sí mismas y encuentran en sí su finalidad. Por lo tanto, los ámbitos de la naturaleza de los que parecen alejarse y que dejan relativamente intactos las identifican y las definen al mismo nivel que sus propias obras. Esta identificación en negativo hasta ahora no parece haber atraído la atención de los geógrafos y presupondría la existencia de una teoría de las lagunas aún no elaborada.

Herederas de Dédalo, estas sociedades intentan atrapar a la naturaleza en sus obras y así disimular lo que en la naturaleza les ha permitido actuar. Todas se parecen a Venecia, que existe únicamente gracias a los bosques sumergidos que la sujetan, invisibles pero no por eso menos reales: balsa de piedra, Venecia se eleva sobre unos alerces que la mantienen a flor de agua. Metáfora de la cultura humana, Venecia consigue demostrar que la naturaleza, aunque siempre está presente, siempre es rechazada hacia los márgenes, como un paria indispensable con

quien, sin embargo, la relación es distante. ¿No es esto acaso lo que nos enseña la evolución de la misma geografía humana? Consideremos las cosas un poco más de cerca, quiero decir en la perspectiva de lo que esa evolución engloba en general y que se articula alrededor de la triada producción-intercambio-consumo.

A pesar de las apariencias, no se trata del triángulo de acero económico, sino de algo más radical y más profundamente enraizado en lo que nos viene dado, en lo que no comprendemos, pero que aprendemos a utilizar. ¿Hablaríamos de la economía de la naturaleza, como hizo Linneo en el siglo XVIII, o de la depravación natural de las cosas dentro de la cual los hombres se han colado como parásitos, en el sentido que Michel Serres atribuye a este término? Los hombres aprovechan el hormigueo de la naturaleza creyendo introducir el orden en lo que ven como caos, mientras que en realidad crean caos dentro del orden. Un orden que ellos desconocen y cuya presencia descubren por medio de las crisis que ellos mismos provocan. Los únicos que han intuido la existencia de tal orden originario y que lo han asumido de forma casi supersticiosa fueron los fisiócratas, conscientes de que el circuito económico que ellos postulan sería imposible sin hacer justicia a la triada económica natural, la misma sin la cual la otra no podía existir. Sin embargo, esta conciencia duró muy poco, justo el tiempo necesario para que la cultura del siglo XVIII instaurara un férreo triángulo como base de toda la economía industrial, en virtud del cual la producción, el intercambio y el consumo han ocupado todo el espacio social disponible: a la triada originaria se ha substituido

el triángulo metálico de cuya crónica cotidiana se encarga la geografía humana. Observándola desde los bastidores del escenario del mundo, esta crónica corresponde a la de la «prostituta ciudadana» encargada de domesticar a Enkidu. De hecho, es de domesticación de lo que precisamente se trata: domesticar es hacer que la supervivencia de los hombres dependa de la cultura y de sus instrumentos. Domesticar las plantas y los animales significa hacerlos dependientes, de una vez para siempre, de los hombres y de su cultura, significa imposibilitar su vuelta a la situación anterior. Enkidu no puede volver a vivir entre las criaturas silvestres que huyen de él y a las que no puede seguir porque se ha vuelto demasiado «pesado». Pesado por todo lo que mientras tanto ha aprendido, pero pesado también por todo lo que ha llegado a ser indispensable para él y de lo que no puede prescindir. Él es prisionero no de las cosas nuevas que ha descubierto en la sociedad de los hombres sino de las nuevas relaciones que los hombres han trabado entre las cosas. Se encuentra atrapado en una red invisible de relaciones cuya solidez es mayor que la de los vínculos materiales, en otras palabras, se encuentra irremediabilmente domesticado y encerrado en la prisión de la cultura, una de las más seguras.

En estas condiciones, la naturaleza ya no es algo vivo dentro de lo cual se puede crecer, es un espectáculo a cuya contemplación estamos invitados, estamos convocados justamente para que sintamos nostalgia de una anterioridad ya inaccesible. Contrariamente a lo que se suele creer, con una ingenuidad desconcertante, el surgimiento de la noción de paisaje en la

pintura, en la literatura y en la geografía no significa en absoluto una vuelta a la naturaleza, sino que al contrario firma el acta de defunción de la naturaleza misma, registrado con cierta indiferencia por las artes y las ciencias de los siglos XVIII y XIX. Georg Simmel tenía toda la razón cuando afirmaba que el paisaje no es un fragmento de naturaleza porque la naturaleza no está formada por partes sino que es la unidad de un todo²¹. El paisaje, por tanto, se convierte en un intento de domesticación, no de la naturaleza sino de elementos de distintas apariencias naturales, interpretadas por el psicoanálisis de un sujeto profundamente marcado por la cultura a la que pertenece. Por otra parte, es el análisis del paisaje, entendido como representación elevada al rango de objeto, lo que hace posible la puesta en evidencia de las distancias y de las diferencias entre distintas culturas, ya que este análisis es por definición siempre parcial y partidario y cambia de una cultura a otra: «al contrario de lo que ocurre en el caso del elemento animal, la introducción del elemento humano en el terreno de los datos naturales del mundo no se realiza sin problemas: se sustrae, se opone, exige, lucha, ejerce y sufre violencia. Este primer gran dualismo se encuentra al principio del infinito proceso que se desarrolla entre sujeto y objeto»²².

La geografía del paisaje se ha vuelto la coartada de la geografía humana, cuya crónica se interesa sólo por la transformación del escenario del mundo: un escenario que interesa las sociedades únicamente en la medida en que funciona como soporte de las representaciones que allí se desarrollan, siempre condicionadas por la lógica del triángulo de acero. El dato natural no está ausente del proceso, pero se trata

como una masa informe y desprovista de identidad. La tragedia de la cultura reside en la creencia, que la impregna, de que la naturaleza sólo llega a una verdadera identidad a través de la cultura.

Lo que está en juego en la «triada natural» es la vida en el sentido pleno del término, la vida en todas sus manifestaciones, mientras que dentro del triángulo de acero la vida se encuentra subordinada, se limita a ser un instrumento al servicio de unos objetivos más vinculados a lo inorgánico que a lo orgánico. La geografía humana —demasiado humana—relata la crónica de los objetos narcisistas creados por el hombre.

154

Es particularmente significativo que la mayor parte de la atención de la geografía humana se centre hoy en día en la ciudad. Se nos dirá que la ciudad se ha convertido en el horizonte de todas las sociedades y que es obsesiva por su presencia, su número y por el papel que desempeña. Es verdad, aunque habría que matizar bastante la descripción. Pero la cuestión es otra. En efecto, la ciudad contemporánea se ve y se vive como el lugar en que la cultura técnica ha conseguido hacerse autónoma: ella es el laberinto moderno, no tanto en virtud de la forma sino como sistema de relaciones trágicas que permanentemente lleva a invenciones tecnológicas para remediar de alguna manera, al menos temporalmente, las crisis que allí se desarrollan. Tales invenciones no pertenecen sólo al ámbito de las ciencias aplicadas clásicas, al campo de la ingeniería, sino también al de las ciencias sociales, movilizadas cada vez más para corregir las relaciones patológicas que se dan en un territorio que ha perdido toda

vinculación con la triada originaria, substituida por el triángulo en base al cual la única parcela orgánica con la que sigue existiendo una relación inmediata es el cuerpo humano. ¿Qué ha sido no ya del hombre, sino del cuerpo del hombre en la ciudad contemporánea? Es un problema que la geografía humana no se plantea, ya que con sus herramientas habituales no puede plantárselo: la ciudad contemporánea ha hecho explotar al hombre conservando sólo su cuerpo, lo único que puede serle útil al tratarse de una materia orgánica que el triángulo de acero necesita para llevar a cabo sus procesos. La ciudad moderna es el laberinto dentro del cual la sociedad tiene prisionero no al hombre —expresión que para ella ya no tiene sentido—, sino el cuerpo que es el único recurso que aún la conecta con la naturaleza. La ciudad contemporánea dispone del cuerpo como la ciudad de Uruk ya disponía del cuerpo de la prostituta.

Afirmación inaceptable, intolerable y excesiva, por tanto falsa como todo lo que es excesivo. ¡Ay, no lo pienso a pesar de las apariencias! Para que funcionen los procesos productivos la empresa no contrata hombres, es bien sabido, sino cuerpos capaces de poner a disposición, temporalmente, una determinada cantidad de energía informada. Cuando la energía o la información ya no sirven, estos cuerpos se rechazan y sólo les queda emprender recorridos nómadas dentro de la ciudad, a menos que consigan alquilarse nuevamente. ¿Qué son estos cuerpos? Lugares de extracción de energía y de información que a veces se reducen incluso simplemente a lugares de extracción de sangre y de órganos. Sangre y

órganos que se intercambian por dinero o trabajo. Impresionante, sin duda, pero terriblemente cierto. La ciudad antigua tenía sus esclavos, cuyo cuerpo pertenecía de forma definitiva al que los había comprado, tenía sus prostitutas que ofrecían el consumo de su cuerpo a cambio de dinero, Roma tenía sus gladiadores, etc. En el fondo, todo ello entraba en el orden de las cosas instituido por la ciudad, por la comunidad política a la que no pertenecía el esclavo, quien en palabras de Aristóteles «no era otra cosa que un separado instrumento de acción del propietario»²³. La ciudad contemporánea no es la ciudad antigua y todos o casi todos los que la habitan pertenecen a la comunidad política, lo cual, sin embargo, ya no tiene significado porque la comunidad que hoy prevalece es la económica. Y contrariamente a la ciudadanía política, la pertenencia a la comunidad económica no viene dada una vez por todas. El rechazo por parte de la comunidad económica es de todas formas un hecho temible, porque en realidad no existe una verdadera comunidad económica, sino simplemente una «ciudad económica», sede del proceso que para funcionar reclama cuerpos, estas últimas células orgánicas, esta indispensable materia viva. La «ciudad económica» funciona como la prisión de Kafka: marca los cuerpos antes de echarlos. La única materia prima natural que la ciudad utiliza directamente es precisamente la de los cuerpos arrastrados en el amplio movimiento de producción, intercambio y consumo. Excesivo, diríamos una vez más. No, si se reflexiona un instante según una forma de razonar al margen de que la geografía humana nunca ha controlado del todo.

El razonamiento marginalista, tan habitual para los economistas, prácticamente no se ha introducido todavía en la geografía. Sin embargo, si se quiere comprender la ciudad contemporánea ése es el único recurso para no quedar cegados por lo visible, es decir, el único recurso contra el engaño indefectiblemente transmitido por la mirada totalitaria que nos ciega ante las trágicas relaciones que en la ciudad vinculan a los hombres entre sí y con las cosas. Dichas relaciones siempre están escondidas, encerradas como el Minotauro dentro de morfologías aparentemente insospechables, al menos a primera vista y a menudo hasta el final, dado que nunca se cuestionan. Fuera de la ciudad política, el hombre de la antigüedad no tenía existencia y perdía toda identidad, fuera de la ciudad económica contemporánea él también pierde toda identidad porque se convierte en un cuerpo desarmado. Los márgenes de la ciudad ya no están en la periferia, están en cualquier lugar donde se encuentren los cuerpos «nómadas» desechados. La ciudad contemporánea ha instituido un nuevo nomadismo que asusta a la mayoría sedentaria, y esta última ha inventado una nueva forma de control: la ciudad como una suerte de boya a la cual los nómadas pueden acudir como hacia un «punto de parada» y que, en realidad, es un lugar fuertemente tecnificado donde pueden conseguir agarrarse temporalmente al mundo «sedentario» de la ciudad misma. Nadie ignora que, en muchas ciudades, enteras zonas urbanas son ya «territorio de recorrido» de estos nuevos nómadas que reinventan por necesidad unas colectividades cuya violencia no es más que el reflejo de aquella que los ha precipitado en el estado en

que se encuentran. Último horizonte social, la ciudad contemporánea recapitula con crueldad inaudita la historia de la cultura humana. La ciudad es algo muy distinto de lo que vemos, es el laboratorio de una nueva crueldad que es la negación de la idea histórica de ciudad.

156 Hasta ahora la geografía humana ha descrito el funcionamiento de la ciudad sin comprender que se trataba de una disfunción que preparaba su propia disolución. La ciudad se nos hará incomprendible a menos que consideremos detenidamente el destino que ella reserva a la última partícula orgánica que manipula: el cuerpo. El cuerpo es, casi sin intervención, el último vínculo de la ciudad con la naturaleza orgánica. El destino de la ciudad está ligado al destino urbano del cuerpo. Las modificaciones que la ciudad ha sufrido en el curso de la historia, ¿acaso no se deberán a la toma de conciencia de la condición reservada al cuerpo? En los siglos pasados, las grandes epidemias produjeron unas modificaciones sustanciales de los organismos urbanos: reformas, desviaciones hídricas, reglamentos de higiene, etc. Hoy, las epidemias son de otro tipo ya que están causadas por el mismo triángulo de acero que también hace del cuerpo un objeto de producción, de intercambio y de consumo. El vector epidémico se sitúa dentro del ciclo económico: el dinero ratifica el uso o el no uso de los cuerpos y por ello mismo les confiere un valor de intercambio. De esta forma, el valor de nuestro cuerpo es el concedido a aquel que se encuentra a la vuelta de la esquina acurrucado contra un muro, sin rostro, inerte y abandonado: es nuestro doble, pero no lo reconocemos. Este doble, tirado a la basura, es

abandonado y rechazado porque ya no está conectado con la ciudad económica mediante los flujos monetarios que la atraviesan y que incesantemente la modifican en su tejido relacional. El mediador casi único de la territorialidad, el que construye y destruye toda relación, es el instrumento monetario, que garantiza la mayor fluidez. Más que su disponibilidad, que no es sino un atributo, su conocimiento permite asegurarse la apropiación de los cuerpos a través del juego del triángulo de acero. Conteniendo en sí todos los flujos que atraviesan la ciudad, el dinero, instrumento cultural definitivo, resume nuestra sociedad, alejada de la triada natural originaria, salvo el cuerpo, indispensable para que todo funcione. ¿Qué sería una ciudad sin cuerpos? Un desierto de piedra, un desierto inorgánico desprovisto de todo interés. ¿Y si la desertización de la ciudad hubiese empezado ya sin que lo supiéramos, sin que ni siquiera lo sospecháramos?

Se trata, en todo caso, de un problema que no preocupa en absoluto la geografía humana y con razón ya que las dos categorías a las que tendría que acudir —el cuerpo y el dinero— no son, para ella, objetos científicos. Precisamente por esto la ciudad sigue siendo una desconocida a pesar de los estudios que se le dedican, porque para apuntar al corazón de la territorialidad urbana hoy en día sólo existen dos accesos conceptuales a los cuales los geógrafos no saben, no quieren o no pueden recurrir: el cuerpo y el dinero.

Lo que los mitos nos sugieren aún no lo hemos transformado en objeto de conocimiento. ¿Se ha olvidado el papel de la marginalidad, el cuerpo de la prostituta, en la aculturación de

Enkidu? ¿Se ha olvidado, al mismo tiempo, que esa mujer se ha reducido a un cuerpo, sólo un cuerpo, en la ciudad? Y finalmente, ¿se ha olvidado que en el mito del laberinto todas las relaciones han sido canceladas y al mismo tiempo relanzadas por los instrumentos de Dédalo? No se trata de una bipolarización entre cuerpo e instrumento cultural, el dinero en este caso, sino de algo muy distinto que nos lleva a la escisión posesión/conocimiento. A través del conocimiento de aquel definitivo instrumento cultural que es el dinero, los hombres pretenden acceder, en la ciudad económica, a la imposible posesión que substituyen por un simulacro: la apropiación no de la naturaleza sino de aquella parte de la naturaleza que es el cuerpo y nada más que el cuerpo.

La ciudad contemporánea gira así alrededor de un eje cuyos extremos son el cuerpo y el dinero: por un lado la «naturaleza» móvil y renovable y por otro la cultura cristalizada en forma de un sistema de signos, el dinero, que contiene todos los flujos y los moviliza. Bajo este perfil, la ciudad ya no es un territorio en el sentido clásico del término, sino una especie de «campo magnético» cuyas líneas de

fuerza se organizan a partir de estos dos polos. La ciudad utiliza el conocimiento del dinero para apropiarse de los cuerpos y administrarlos: todo el resto no es más que ilusión, empezando por el hecho de creer que la ciudad pueda describirse haciendo referencia a su forma y a sus funciones. Estas últimas sólo son epifenómenos, cuya evolución depende de los flujos monetarios y corpóreos, a los que las formas se adaptan, con un retraso del que sería interesante conocer la escala temporal, y cuyas funciones oscilan en su interior según unas informaciones –herederas de las herramientas de Dédalo– inventadas para restablecer equilibrios dinámicos siempre amenazados por el caos. La ciudad ha entrado en el juego de la simulación y nadie sería ya capaz de diseñarla si el Principito tuviera otra vez el capricho de pedirlo.

La ciudad se ha construido sobre la base del exilio de la naturaleza, y la geografía humana, que ha hecho de la ciudad su propio privilegiado horizonte, está aún pendiente de ser descifrada de acuerdo con dicha modalidad, cuya trayectoria debe volver a recorrer todo el camino que va del mito al logos.

157

NOTAS

¹ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (Torino, Einaudi, 1993), p. XIII.

² H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1979), p. 13.

³ M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?* (París, PUF, 1983), p. 29.

⁴ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 45.

⁵ A. Warburg, cit. en Agamben, *op. cit.*, p. cit.

⁶ N. K. Sandars, edición de, *L'épopée de Gilgamesh*, (Milano, Adelphi, 1986), p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁹ P. Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole* (París, Gallimard, 1974), pp. 14-15.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ E. Kapp, *Philosophische oder vergrichende allgemeine Erdkunde als wissenschaftliche Darstellung*

der Erdverhältnisse und des Menschenlebens nach ihrem innern Zusammenhang (Braunschwig, Westermann, 1845), p. 365.

¹² Aristóteles, *La politique* (Paris, Vrin, 1989), pp. 124-125.

¹³ E. Bloch, *Le principe espérance, II, Les épures d'un monde meilleur* (Paris, Gallimard, 1959), pp. 352-353.

¹⁴ *Ibidem*, p. 354.

¹⁵ *Ibidem*, p. 355.

¹⁶ Cit. en P. Manent, *La cité de l'homme* (Paris, Fayard, 1994), p. 77.

¹⁷ *Ibidem*, p. 74.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 52-53.

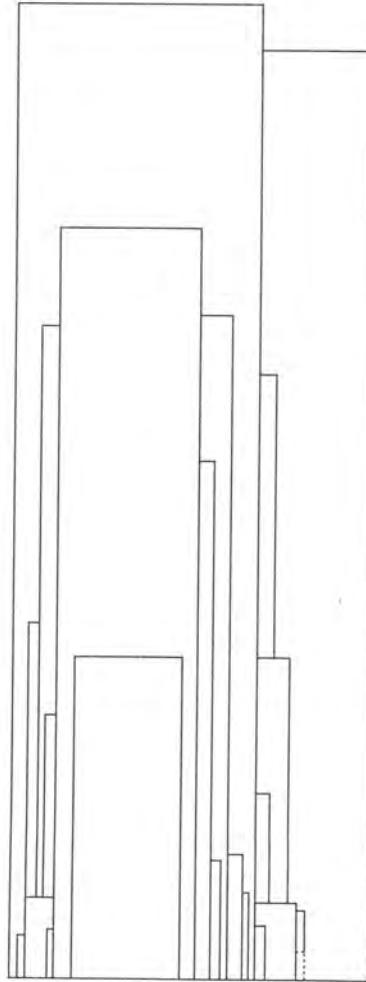
¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²⁰ *Ibidem*, p. 83.

²¹ G. Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais* (Paris, Editions Rivages, 1988), pp. 229-243.

²² *Ibidem*, p. 177.

²³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 37.



ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



THE END OF ILLUSION. THE CITY, ARQUITECTURE AND ENGINEERING BEFORE THE NEXT MILLENNIUM

METROPOLITAN TALE

Antonio Fernández-Alba

We spend time and dwell in areas of the post-urban city that are far from the avant-garde dictates of emancipation, spaces where the work we do no longer constitutes our personality, where imbalance is the rule and balance the exception, where ethical acts cannot manifest themselves unless they are in the presence of violence. Meanwhile, technology continues to grow and invade the metropolitan territories with networks and the 'global' eclipses the 'local' with greater intensity every day- that vital space where the post-urban condition manifests itself.

THE CITY OF THE END OF THE WORLD

Eduardo Subirats

Via scenes from *Metropolis*, the author takes us through the scenery of mechinization and its omens. Other aesthetics today are not so far from that aesthetic stylisation of the industrial city as a sublime kingdom, and they are being converted into a cosmological sign of a new spiritual order that new architecture represents through its symbolic and formal values.

159

THE REALITY AS AN ILLUSION. COMMUNICATION AND VIRTUAL CITY

Francisco León

Cyber technology with its new techno-urban phenomena that generate, likes of mobile telephony, computer networks, teleworking or virtual architecture, has produced a profound transformation in the conditions of spatial and temporal perception, thereby creating a new sensitivity.

«THE INTERNET SOCIETY» A FALSE PROMISE

Dominique Wolton

To believe that communication networks lead to peace and knowledge is to abandon oneself to the technocratic ideology that dominates current discussions about 'progress'. Although some of its aspects are extremely desirable, the 'multi-connection' society could shatter the real world, substituting individualism and 'a la carte' relationships for the solidarity that life in the same place and the sharing of common cultural resources involves.

THE LANDSCAPE AND THE PRINCE

Antonio Miranda

With renewed and, despite the spite, eternally possible optimism, he author –after Schiller– comes to place the emancipation of mankind in the hands of the collective poet or prince; educated in authentic, scarce and rare beauty.

PLANNING THE XXI CENTURY

Roberto Fernández

In this work some ideas and hypotheses are put forth about how the future will presumably be planned so that it will be better for everyone. The path towards a quality of social life seems to be accessible when the architecture and town planing coincide with the social one.

GUGGENHEIM. IMAGE AND VALUE

José Laborda Yneba

Once again the image of the century concludes with the image of the Guggenheim, through which the author unravels the intentions and procedures of the new capitalism to establish its power.

THE RESISTANT STRUCTURE IN CURRENT ARCHITECTURE

Javier Manterola Armisén

The author carries out a journey through structure to prove that the reflection on structure has played a leading role in the evolution of architecture in this century. In this trajectory, the traditional understanding of the resistant changes to convert itself into the greatest expressive factor of architecture, detracting from its authentic function in favour of its plastic dimension.

MYTHS AND FABLES OF THE CENTURY

Angelique Trachana

160 The following article deals with the genesis of significance in the modern century; of new and old myths that have founded the social imagination and its representation in constructed space. In this attempt we catch a glimpse of the mechanisms of ideological propagation and the social control of latter capitalism.

OPEN FORUM

BEYOND THE LANGUAGE

Extract of *The death of Virgil*

Herman Broch

«...emerging from night and the universe, emerging like understanding, greater than all comprehension, emerging like significance, greater than all conception, emerging like the pure word it was...»

CAUNTRY OF MAY

Guillermo Carnero (poem)

REVIEW OF PUBLICATIONS

A COLLECTION OF ENGRAVINGS OF CAPRICIOUS SUBJECTS INVENTED AND ETCHED BY DON FRANCISCO DE GOYA

1999. Second Centenary of the publication of *Los Caprichos* (Caprices) by Francisco de Goya. National Chalcography, Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.

**THE IMPERFECT FUTURE.
URBAN CHINA AND THE FAILURE OF ITS WESTERNISATION.**

R. F.

2G. N.º 10. *Instant China. Notes on an urban transformation*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.

**ARQUITECTÓNICA.
On the idea and sense of architecture**

Roberto Goycoolea

Jose Ricardo Morales, *Arquitectónica. On the idea and sense of architecture* (1966-1969). Biblioteca nueva, Madrid 1999, pg. 222.

REPORT OF EVENTS

BAUHAUS. GEOMETRIES OF MEMORY

A. F. A.

A brief remembrance dedicated to Bauhaus eighty years after its foundation.

**ARCHITECTURE FOR THE NEXT MILLENNIUM.
With regard to the V Biennial of Spanish Architecture.**

Alfonso Munoz Cosme

Contemplating the architecture that is looking toward the coming century, the author remembers the proposals for the next millennium put forth by the writer Italo Calvino. Through these prophetic and illuminating words he tries to unravel the essence of contemporary architecture and throw light on its future path.

161

EDUARDO TORROJA. A CENTURY

A. F. A.

Remembering the engineer Eduardo Torroja, Antonio Fernandez-Alba complains about the necessity for our epoch to recover good practice in construction and craftsmanship in detail, thus finding poeticism in space and material.

POST-CRIPTUM

AND IF GEOGRAPHY WERE NOTHING MORE THAN THE HISTORY OF EXILE?

Claude Raffestin

The author questions the vision of Human Geography with respect to humans and nature. In the order established by the strongly technified economic city, the only relationship that society maintains with nature is via that final organic particle that it manipulates: the body subjected to the steel triangle-production, interchange and consumption. Through knowledge of that definitive cultural instrument, which is money, man seeks appropriation- no longer of nature itself, but that part of nature which is the body.

N.º 1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. JUNIO 1994

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

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

Metrópolis de oasis oxidados. **Antonio F.-Alba**. Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad. **Françoise Choay**. Estrategias metropolitanas. **Angeliqúe 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. **Angeliqúe 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. **Angeliqúe 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 Movida». **Carmen Gavira**. El Patrimonio en el tiempo. **Marina Waisman**.

N.º 8. LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD DESTRUIDA. MARZO 1998

La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad. **Francisco León**. Los malos días pasarán. **Eduardo Subirats**. La herencia moderna. **Roberto Goycoolea**. Los nuevos paisajes. La gestión sensible y creativa del caos. **Germán Adell**. La destrucción del concepto de ciudad. Pragmatismo y el discurso del futuro. **Angelique Trachana**. Irrespirable. **Mario Benedetti**. Utopía del fin de la utopía. **Adolfo Sánchez Vázquez**. Mariposa en cenizas desatada. El Espacio de Museo en la ciudad. **Antonio Fernández-Alba**. La sublimación de la arquitectura. Comentarios a la IV Bienal de Arquitectura Española. **R. G.** Puro presente. Imágenes de los tiempos nazis. **Éric Michaud**.

N.º 9. METÁPOLIS. LA CIUDAD VIRTUAL. JULIO 1998

El habitante ético entre la deconstrucción y el pensamiento único. **Valentín Fernández Polanco**. Metápolis. La ciudad deconstruida. **Francisco León**. De la habitabilidad. Relaciones entre ética y literatura en la Ciudad Espejo. **Carlos Muñoz Gutiérrez**. Las aporías de nuestra imagen de la realidad. **Juan M. Feraud**. Berlín 1989: el ocaso posmoderno. **Alicia Olabuenaga**. La Deconstrucción en la estética neobarroca. **Roberto Fernández**. El discurso mural. **Fernando R. de la Flor**. Hijos de Warhol o la Normalización del escándalo. **R. F.** Tríptico velado. **Alvar Aalto**, 1898-1976. **Antonio Fernández Alba**. Alvar Aalto. El cálido viento del Norte. **José Laborda Yneva**. Cascadas, manantiales y goteos. **Antonio Miranda**.

N.º 10. EL EFECTO DE LA GLOBALIZACIÓN. JULIO 1999

Escenarios posurbanos. **Roberto Fernández**. Globalización y nacionalismos. **Joaquín Bosque Maurel**. La ciudad del pensamiento único. **Paloma Olmedo**. La república despojada. **Régis Debray**. Ciudad y democracia en la sociedad telemática. **Roberto Goycoolea**. Aporías de la posmodernidad. **Angelique Trachana**. Siracusa. **César Antonio Molina**. Materia y memoria. Recordando a Carlos Fernández Casado. **Antonio Fernández-Alba**. La maldición de las torres. **Vicente Verdú**. Presencia de una ausencia. La dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica de la edad moderna. **Fernando R. de la Flor**. Las constantes de la tradición en el pensamiento estético posvanguardista. **Francisco León**. El patrimonio y la restauración arquitectónica. Nuevos conceptos y fronteras. **Javier Rivera Blanco**.

N.º 11. ARQUITECTURA Y MASSMEDIA. MAYO 1999

La arquitectura frente a la Doxa. **Antonio Miranda**. *Theatrum mundi*. **Eduardo Subirats**. La construcción del simulacro. Del espacio de la medida al espacio del relato. **Roberto Fernández**. La arquitectura en la era de los media. **Polyxeni Mantzou**. Berlin-potsdamer platz. Estrategias urbanas en la Metrópoli neoliberal. **Carlos García Vázquez**. El reino de la delación óptica. **Paul Virillo**. Manifiesto de la anti-arquitectura. **Alfonso Muñoz Cosme**. Arquitectura, saber y poder. **Entrevista con Michel Foucault**. Cartografías del tiempo. Notas sobre sociedad, territorio, ciudad y arquitecturas americanas. **R. F.**

N.º 12. LA CIUDAD Y LAS PALABRAS. SEPTIEMBRE 1999

La construcción de la ciudad como lógica y como retórica. **José Luis Ramírez**. La construcción de espacios de racionalidad. **Valentín Fernández Polanco**. Los lenguajes de las ciudades. **Livio Sacchi**. La ciudad y sus metáforas. **Juan de la Haba**. De la ciudad de Dios a la ciudad virtual. **Concha Fernández Martorell**. La angustia del origen. **Georges Teyssot**. La ciudad como teatro poético-político. **Fernando R. de la Flor**. Espacios, formas, imágenes...ideas, lenguaje, palabras... **José Luis Sanz Botey**. Las palabras de la calle. **C. Gavira**, **A. Aparicio**, **L. Galiana**, **A. Fernández**. El hipermercado y la desintegración. **Jean Baudrillard**. Selva de fábula. **J. A. González Iglesias**. Arquitectura: nexos de teoría e historia. **Roberto Fernández**. Globalización y cultura histórica. **Eduardo Subirats**.

Publicaciones y libros recibidos

Curso de Historia de la Arquitectura del Siglo XVI en México. IV. Carlos Chanfón Olmos. Sección de Publicaciones del Exconvento de Churubusco, 1978.

Influencia Alemana en la Arquitectura Argentina. Alberto de Paula, Ramón Gutiérrez, Graciela Viñuales. Departamento de Historia de la Arquitectura. Universidad Nacional del Nordeste.

Marcas de Canteros en Chumbivilcas (Perú). Extrait des Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse. Martín y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Centre International de Recherches Glyptographiques, 1982.

Coporaque, la Trayectoria de un Poblado Andino. Ramón Gutiérrez, Idilio Santillana, Graciela M. Viñuales, Amaya Yrarrázabal. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1983.

México Prehispánico, Virreinal e Independiente. Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional. 1978.

El Arquitecto y las Artes Plásticas. El Arquitecto y la Acuarela. El Arte del Restirador. Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, 1978.

Dibujos y Bocetos de la Academia de San Carlos. Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional, 1978.

Comunicación y Libertad. La Comunicación en el Pensamiento de Karl Jaspers. Octavio Uña Juárez. Ediciones Escorialenses, Madrid, 1984.

Letras en Filipinas. Pedro Ortiz Armengol, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid, 1999.

Nootka. Retorn a una Història Obligada. Mercedes Palau, Marisa Calés, Araceli Sánchez. Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Barcelona, 1998.

Arquitectos sin Fronteras 1896-1978. Casto Fernández-Shaw. Ministerio de Fomento, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Madrid, 1999.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Santiago de Compostela. Fernando Onega y José Antonio Perozo, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Cuenca. Manuel Vicent y Raúl Torres, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Segovia. Manuel Joharia y Francisco Cáceres. Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Ávila. Concha García Campoy y Lola López Contrera, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Salamanca. Amando de Miguel y Santiago Juanes, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Toledo. Gregorio Marañón y Rufino Miranda, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Córdoba. Antonio Gala y Manuel Fernández, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Ciudades patrimonio de la humanidad de España. Cáceres. Miguel Ángel Aguilar, Teófilo González Porras y José María Bermejo, Artec impresiones, Toledo, 1997.

Apuntes del curso Las grandes bóvedas hispanas. Ministerio de Fomento, CEDEX, CEHOPU. Madrid, 1998

The gardens of Spain. Michael George y Consuelo M. Correcher, Abrams.

El impacto del turismo en el patrimonio cultural. La antigua Guatemala. Universidad de Alcalá, AEI, INGUAT, 1996.

Eladio Dieste. La estructura cerámica. Facultad de Arquitectura, Universidad de los Andes, Colombia, Somosur, Bogotá-Colombia, 1987.

- Alcalá en Imágenes grabados, dibujos y pinturas (1482-1997)*. Ángel Pérez López y Francisco Delgado Calvo, Brocar,abc, Alcalá de Henares, 1997.
- El general Gutiérrez y su época*. Universidad de la Laguna y Centro de Historia y Cultura de la zona militar de Canarias, Cátedra de cultura «General Gutiérrez», Santa Cruz de Tenerife, 1997.
- La Habana vieja, mapas y planos en los archivos de España*. Ministerio de asuntos exteriores de España, Ministerio de cultura de Cuba, La Habana, 1985.
- Obras y proyectos de arquitectura (1995-1999)*. Comunidad de Madrid, Consejería de obras públicas, urbanismo y transportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.
- Guía de los monumentos municipales de Burgos*. José Sagredo García, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 1997.
- El Castillo de Burgos: una recuperación en marcha*. José Sagredo García, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 1999.
- Seminario sobre el castillo de Burgos*. Excmo ayuntamiento de Burgos, Burgos, 1997.
- Los consorcios urbanísticos en la Comunidad de Madrid. La construcción de los nuevos barrios residenciales*. Consejería de Obras Públicas, urbanismo y transportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.
- Basic archival problems: strategies for development*. K.G.Saur-New Providence, Londres-París, 1999.
- La idea del espacio en la arquitectura*. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1996.
- Soñar,pensar,vivir: arquitectura y ciudad*. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1997.
- Citra-1998. Internacional council on archives. Accès à l'information. Actes. De la trente-troisième conférence*, Stockholm, 1998.
- Torner. Obra 1988-1989*. Galería de Arte Soledad Lorenzo, Madrid, 1989.
- Raquel Fábrega*, Galería Kreisler, Madrid.
- Juan Higuera*, Bárcena & Cía, Madrid, 1994.
- Wifredo Lam (1925-1927)*. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Ministerio de Cultura, Cuenca, 1984.
- Gerardo Delgado. El Caminante. Pinturas*. Gama-rra-Garrigues, Madrid, 1992.
- Verdugo*. Galería May Moré, Madrid, 1995.

Publicaciones periódicas:

Praxis, nº 2. Instituto de Ciencias de la Educación, I.C.E. Universidad de Alcalá, 1999.

Arquitectura. La Obra Madura. Nº 316. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

CIC. Centro Informativo de la Construcción. Publicación Mensual sobre Construcción nº 318, Julio/Agosto 98 y nº 326, Marzo 99.

AMBAR. Revista de la Asociación de amigos del Museo de Bellas Artes de Alava. Nº8. Vitoria, 1999.

ARCO. Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Nº 14, Junio 1999. Edita: ARCO/Ifema.

Cairon, revista de ciencias de la danza, nº 1. Universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1995.

Cairon, revista de ciencias de la danza, nº2. Universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996.

Labris. Nº1. Año 1998. Escola superior de conservación e restauración de bens culturais de Galicia, Galicia, 1998.

Revista de extensión cultural.40. Universidad Nacional de Colombia. Medellín, 1998.

MORAR, revista de la Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de Colombia. Carlos Mesa González, Edith Arbeláez Jaramillo y otros, Medellín, 1995.

MOPT. Revista del Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Centro de Publicaciones. Secretaría General Técnica. Minisrterio de Obras Públicas y Transportes. Nº 345, 368, 378, 400, 412, 413, 494, Madrid, 1993.

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

TÍTULOS APARECIDOS

- 1 La Teoría Crítica, hoy
- 2 Moralidad y Legitimidad
- 3 Derroteros de la Filosofía Postanalítica
- 4 Ética y filosofía de la historia
- 5 De la Fenomenología a la Hermenéutica
- 6 Feminismo y ética
- 7 Primeras Conferencias Aranguren
- 8 El nuevo pragmatismo
- 9 Los rostros del liberalismo
- 10 Ética y filosofía de la religión
- 11 Filosofía y literatura
- 12 La filosofía de la ciencia como filosofía práctica
- 13 Sociedad civil y Estado
- 14 Multiculturalismo: Justicia y Tolerancia
- 15 Adiós a Aranguren
- 16 *Ius Gentium*: ética, política y relaciones internacionales
- 17 Acción, ética y verdad
- 18 Ética y economía política
- 19 La filosofía iberoamericana en el cambio de siglo
- 20 Sujeto y comunidad
- 21 Argumentación jurídica

Los sumarios completos de los números se pueden consultar en la página web del Instituto de Filosofía, donde también se encuentra el boletín de suscripción y pedido de libros: www.ifs.csic.es/ifs.htm.

ISEGORÍA

Revista de Filosofía Moral y Política

Precios para el año 2000 (*)

Suscripción

España	3.500 ptas.	21,03 € (euros) (*)
Extranjero.....	4.600 ptas.	27,64 € (euros)

Precio por ejemplar

España	2.500 ptas.	15,03 € (euros) (*)
Extranjero.....	3.000 ptas.	18,03 € (euros)

(*) Precios sin IVA 1 euro (€) = 166,386 ptas.

Correspondencia:

Secretaría de Redacción de *Isegoría*

Instituto de Filosofía (CSIC)

Pinar, 25. 28006 Madrid (España)

Tels.: (91) 411 70 05 / 411 70 60 Fax: (91) 564 52 52

E-mail: isegoria@ifs.csic.es

<http://www.ifs.csic.es/ifs.htm>

Distribución, suscripciones y publicidad:

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC

Servicio de Publicaciones

Vitruvio, 8. 28006 Madrid (España)

Tel.: (91) 561 28 33 Fax: (91) 562 96 34

E-mail: publ@org.csic.es



a única publicación que tiene una sección fija de letras Iberoamericanas



Encontrarás todo sobre la Literatura Infantil y Juvenil



special atención a las novedades editoriales del momento



Recordamos personajes olvidados del mundo de las letras



LEER
EL MAGAZINE LITERARIO



Boletín de Suscripción

Nombre: Apellidos:
 Nº Documento Identidad: Domicilio:
 Población: Código Postal: País:

Particular Empresa Nombre de la empresa: CIF:

Deseo recibir en mi domicilio la revista LEER EL MAGAZINE LITERARIO por 6 números al año y un importe de:

- 42 \$ incluidos gastos de envío (PARA EUROPA, vía aérea)
 50 \$ incluidos gastos de envío (PARA AMERICA, vía aérea)
 55 \$ incluidos gastos de envío (RESTO DELMUNDO, vía aérea)

Tipo de forma de pago elegido Giro Postal Cheque Giro Internacional

A nombre de ARRANDO 4 GESTIÓN, S.L. (Envíe este boletín debidamente cumplimentado a LEER EL MAGAZINE LITERARIO) c/ Tambre, 32 Bajo. 28002 Madrid (ESPAÑA). o bien enviándolo por fax al: 34 91561 30 39

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

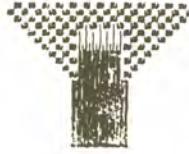
La cultura pasa por aquí



Asociación de
Revistas Culturales
de España

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

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



HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 13 DE ASTRAGALO

Antonio Fernandez-Alba, profesor-arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el Estudio de Arquitectura Antonio Fernández-Alba y Asociados.

Eduardo Subirars, escritor, enseña actualmente en la New York University (EE.UU.).

Francisco León, Profesor de filosofía, Universidad Complutense de Madrid, últimamente trabaja en el problema de las estéticas posvanguardistas.

Dominique Wolton, director del laboratorio Comunicación y Política del Centre National de la Recherche Scientifique, Francia; autor de *Internet et après? Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, París, 1999.

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

Antonio Miranda, arquitecto, profesor de la E. T. S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid y crítico de arquitectura.

José Laborda Yneva, arquitecto y crítico de arquitectura, es director de la Cátedra de Arquitectura de la Institución Fernando el Católico, (Zaragoza) CSIC.

Javier Manterola Armisén, ingeniero de Caminos, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid donde codirige la Oficina de Proyectos Carlos Fernández Casado S. L.

Angelique Trachana, arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en las universidades Politécnica de Madrid y Alcalá.

Guillermo Carnero, profesor de Literatura española de la Universidad de Alicante y profesor invitado por las universidades de Berkley y Harvard. Entre sus trabajos publicados se destacan *Ensayo de una teoría de la visión* (1979) y *Divisibilidad indefinida* (1990).

Roberto Goycoolea, arquitecto, profesor de la Universidad de Alcalá.

Alfonso Muñoz Cosme, arquitecto, profesor de la E. T. S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid y escritor.

Claude Raffestin, geógrafo dedicado a la Geografía Humana y Política. Es profesor de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Ginebra. Entre sus trabajos publicados se destacan *Pour une géographie du pouvoir*, París, 1980 y *Geografía política: teoría per un progetto sociale*, Milán, 1983.

(*) Nota: En el N.º 12 de Astrágalo aparece un error en relación con el nombre del profesor Ángel Aparicio, coautor del artículo: Las palabras de la calle.

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



REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

CONSEJO DE DIRECCIÓN:

ANTONIO F.-ALBA/ROBERTO FERNÁNDEZ/FERNANDO R. DE LA
FLOR/ ROBERTO GOYCOOLEA/FRANCISCO LEÓN/JAVIER RIVERA/
EDUARDO SUBIRATS

EL FINAL DE UNA ILUSIÓN CIUDAD, ARQUITECTURA E INGENIERÍA ANTE EL PRÓXIMO MILENIO

Antonio Fernández-Alba

Relato metropolitano

Eduardo Subirats

La ciudad del fin del mundo ©

Francisco León

La realidad como ilusión. Comunicación y ciudad virtual

Dominique Wolton

«La sociedad internet». Una falsa promesa ©

Antonio Miranda

El paisaje y el príncipe

Roberto Fernández

Proyectando el siglo XXI

José Laborda Yneva

Guggenheim. Imagen y valor

Javier Manterola Armisen

La estructura resistente en la arquitectura actual

Angelique Trachana

Mitos y fábulas del siglo

FORO ABIERTO

Mas allá del lenguaje

de *La muerte de Virgilio* de Herman Broch

Guillermo Carnero

Campo de mayo

RESEÑAS

Colección de Estampas de asuntos caprichosos inventadas y grabadas al aguafuerte por
Don Francisco de Goya

R. F.

El futuro imperfecto. China urbana y el fracaso de su occidentalización

Roberto Goycoolea

Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura

RELATOS

A. F. A.

Bauhaus. Geometrías del recuerdo

Alfonso Muñoz Cosme

Arquitecturas para el próximo milenio. A propósito de la V Bienal de la Arquitectura

Española

A. F. A.

Eduardo Torroja. Un siglo

POSTFOLIO

Claude Raffestin

¿Y si la geografía no fuera más que la historia de un exilio? ©



**CELESTE
EDICIONES**

DISTRIBUYE CELESTE



1.450 Ptas.