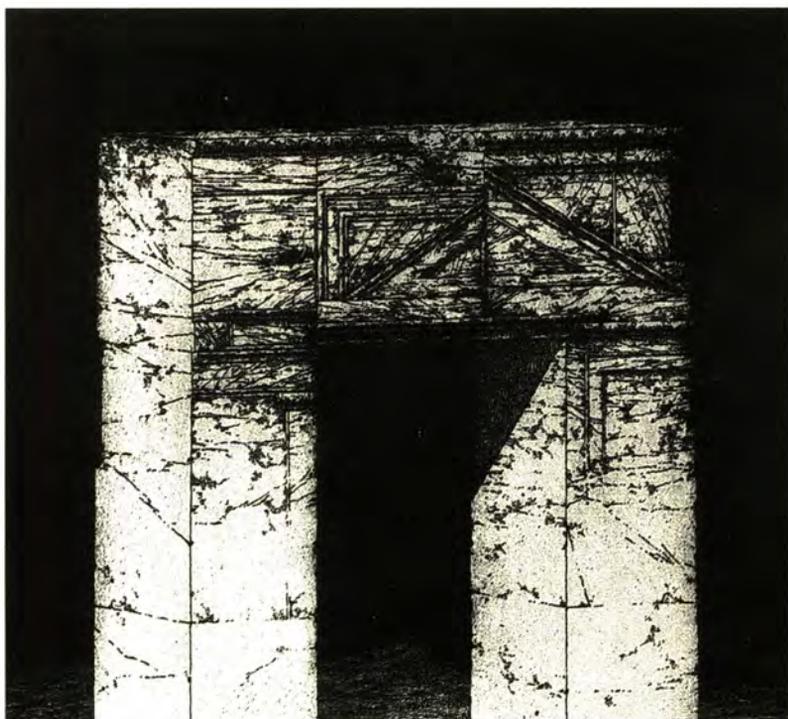


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

**MODERNO-POSMODERNO: UN SIGLO.
CONSTRUIR LA CIUDAD, PENSAR LA METRÓPOLI**



DICIEMBRE 2001



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

N.º 19. Diciembre 2001

**MODERNO-POSMODERNO: UN SIGLO.
CONSTRUIR LA CIUDAD, PENSAR LA METRÓPOLI**

Consejo de dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Javier Rivera

Consejo asesor:

Fernando R. de la Flor, Javier Maderuelo,
Antonio Miranda, Eduardo Subirats, Angeliq̃ue Trachana

Consejo de administración:

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

Coordinación editorial:

Angeliq̃ue Trachana

Director:

Antonio Fernández-Alba

Diseño:

ASTRAGALO

Portada:

Dolmen de José Hernández, pintor

Edición:

Celeste Ediciones S.A.
Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá
Con la colaboración de FCC Construcciones

Dirección, redacción y correspondencia:

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

Canje universitario:

Instituto Español de Arquitectura de la Universidad de Alcalá
Colegio Trinitarios, C/ Trinidad, 1. 28801 Alcalá de Henares, Madrid.
Teléfono: (34) 91 885 52 55. Fax: (34) 91 885 52 75. E-mail: iea@e.fgua.es; www.riah.es

Administración y suscripciones:

Celeste Ediciones S.A.
C/ Fernando VI, 8 - 1º, 28004 Madrid.
Tels. 91 310 05 99 - 902 118 298, Fax 91 310 04 59
E-mail: info@celesteediciones.com

Distribución en América:

Celeste Ediciones y ARCE

Publicidad:

Labayru & Anciones
Tel. 91 577 32 12. Fax 91 577 44 39

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

Esta revista ha sido publicada con la ayuda
de la Dirección General del Libro, Archivos y
Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura

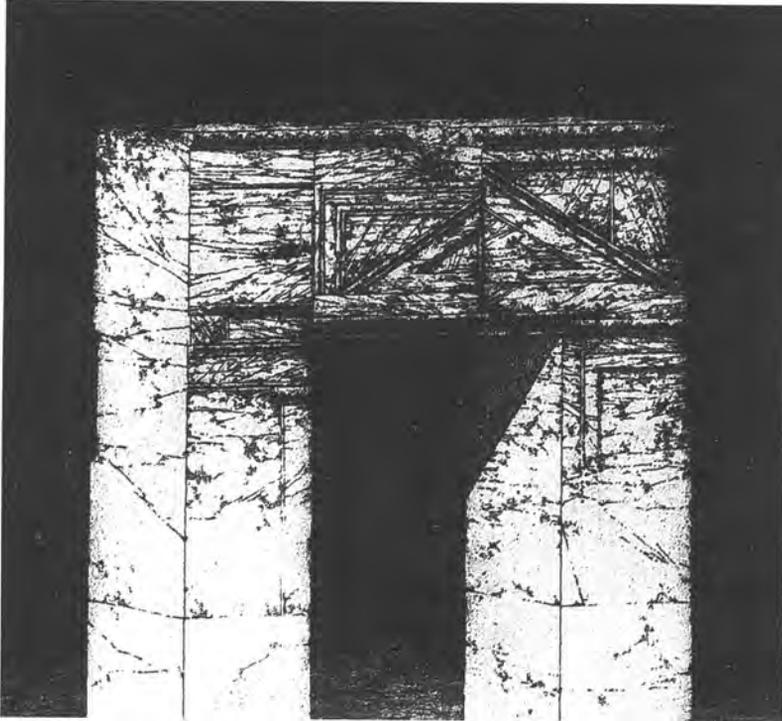
Impreso en España - *Printed in Spain.*

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 *Astragalus*, flores algunas veces solitarias, pero casi siempre en racimos, espigas o nubelas (Botánica).

SUMARIO

MODERNO-POSMODERNO: UN SIGLO. CONSTRUIR LA CIUDAD, PENSAR LA METRÓPOLI



Roberto Fernández

Modernidad larga-breve posmodernidad

Pág. 7

Fernando R. de la Flor

Barroco en la posmodernidad: los destinos de un estilo

Pág. 21

Eduardo Subirats

Desaprendiendo de las Vegas

Pág. 37

Julio Martínez Calzón

Estructuras resistentes: su sabiduría para la ciudad

Pág. 45

Antonio Miranda

Velben y la posmodernidad

Pág. 55

Fernando Chueca Goitia

La ciudad como ente histórico

Pág. 77

FORO ABIERTO

José Ángel Valente

Porque es nuestro exilio. No el reino

Pág. 89

R. F.

Noche americana

Pág. 91

Gabriela Alemán

New York, New York

Pág. 101

RESEÑAS

Margarita Fernández Gómez

Breve reseña sobre el «Codex Escorialensis»

Pág. 107

F. R. D. L. F.

Archivos de la memoria

Pág. 111

José Laborda

La piel de Roma

Pág. 115

Fernando Solana Olivares

El problema del arca

Pág. 121

A. M.

La an-estética de la arquitectura

Pág. 125

RELATOS

Antonio Fernández-Alba

Arquitectura y ciudad en la obra de Antonio Palacios

Pág. 127

Pedro Moleón

John Soane. Arquitecto del espacio y la luz

Pág. 133

Javier G. Mosteiro

Las bóvedas de Guastavino

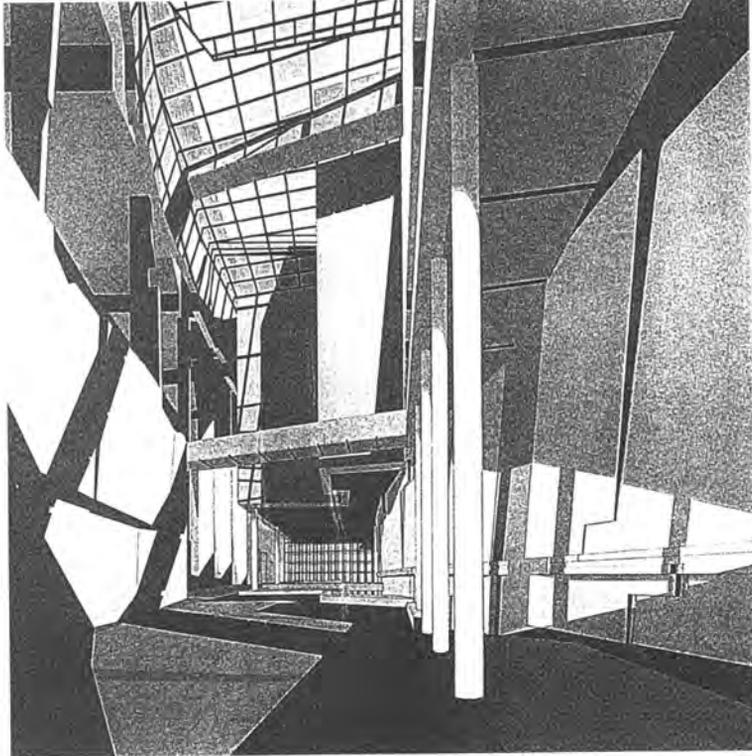
Pág. 141

POSTFOLIO

José de Mul

Transhumanismo. La convergencia de evolución, humanismo y tecnología de la información

Pág. 145



Peter Eisenman. College of desing, Arqitecture, Art and Planning, University of Cincinnati (1992).

MODERNO-POSMODERNO: UN SIGLO. CONSTRUIR LA CIUDAD, PENSAR LA METRÓPOLI

Bajo el título *Moderno-Posmoderno: un siglo. Construir la ciudad, pensar la metrópoli*, esta decimonovena entrega de *Astrágalo* trata de reflexionar en torno a un proceso: el de la ciudad evolucionada a metrópoli contemporánea como reflejo de la cultura, la sociedad y los profundos cambios tecnológicos. Hacer un balance crítico del siglo xx implica recuperar la mirada histórica y construir una ética de valores frente a la exaltación del presente, el esteticismo absoluto y la virtualidad creada por las redes de comunicación e información. Esas implican transformaciones radicales en cuanto a la espacialidad urbana con consecuencias individuales y sociales.

En este sentido, Roberto Fernández, en *Modernidad larga-breve posmodernidad* indaga en los orígenes de la situación actual hallados en la modernidad, un proceso inconcluso, señalando sin embargo las diferencias significativas del proyecto moderno-posmoderno.

Fernando R. de la Flor, en su texto *Barroco en la posmodernidad: los destinos de un estilo*, evoca el barroco imperial español, crepuscular, en el hoy posmoderno que el pensamiento y la vivencia de la ciudad se está despidiendo.

Eduardo Subirats, con *Desaprendiendo de Las Vegas*, dirige su crítica al modelo arquitectónico y urbano de Las Vegas. Ese instrumento eficaz de la industria del turismo y el consumo de masas que es la arquitectura, se manifiesta como el símbolo y forma de comunicación propia de la civilización posmoderna.

Julio Martínez Calzón, con su intervención, *Estructuras resistentes: su sabiduría para la ciudad*, tiende un nexo entre el pensamiento y los avances tecnológicos que rigen los procesos urbanos en las distintas etapas de la modernidad, posmodernidad y actualidad.

Antonio Miranda, en *Velben y la posmodernidad*, trae a la luz de nuevo la *Teoría de la clase ociosa* de Velben por su actualidad, según el autor, para la interpretación histórica y cultural de nuestro presente y sobre todo del campo de la arquitectura y la ciudad.

Fernando Chueca Goitia, en su texto, *La ciudad como ente histórico*, reivindica frente al concepto de la ciudad como obra de arte, acuñado por la modernidad, la comprensión de la ciudad como hecho histórico a través del tiempo.

Como testimonio de los acontecimientos del 11 de septiembre en FORO ABIERTO se publican los artículos de Roberto Fernández y de Gabriela Alemán así como un poema de José Ángel Valente.

En RESEÑAS se hace referencia a la edición facsímil del *Codex Escorialensis*, promovida por el Consejo Superior de Aparejadores. Asimismo se reseñan *La piel de Roma*, de José Laborda, *Culturas Virtuales* de Eduardo Subirats y *La an-estética de la arquitectura* de Neil Leach.

En RELATOS, a propósito de las Exposiciones que han tenido lugar en los últimos meses en Madrid, se publican textos de sus comisarios en el caso de John Soane y Guastavino y un texto de Antonio Fernández Alba entorno a Antonio Palacios.

Por último en POSTFOLIO se publica *Transhumanismo. La convergencia de evolución, humanismo y tecnología de la información* de Jos de Mul que se refiere a un movimiento posmoderno según el cual el perfeccionamiento social, físico y mental del hombre se confía al uso de la razón, la ciencia y sobre todo la tecnología de la información. Haciendo alusión directa a la obra de Hans Moraveu especula en torno a la inteligencia artificial y sus futuras aplicaciones e interferencias con la propia vida humana.

Astrágalo agradece la colaboración en ese número del pintor José Henández, del Consejo Superior de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de España, de la Revista *Arquitectonics, Mind, Land & Society* y la Fundación SAMCA.

MODERNIDAD LARGA, BREVE POSMODERNIDAD*

Roberto Fernández

El autor sostiene la tesis de la inclusión de la posmodernidad en un proceso inacabado, el de la modernidad. En este sentido alude una serie de discursos interpretativos y propositivos del contexto de la ciudad y acerca de la identidad del proyecto moderno-posmoderno señala las diferencias de ambos momentos de la modernidad larga.

La ley de lo arbitrario rige la desestabilización del suelo junto a una arquitectura de gran aparato escénico que sustituye el vacío de la ideología política sobre la ciudad. Valor de suelo e imagen formal mitigan la ausencia de estructura urbana. A la ciudad máquina le sucede la metrópoli espectáculo.

A. Fernández Alba¹

El proceso de la *modernidad* puede ser entendido como apertura y crisis del capitalismo económico y el liberalismo político, éste operando como funcional a aquél. Es decir, con Habermas, un proceso que se designa históricamente como *modernización* – en el sentido económico y político– y *moder-*

nidad –en el sentido ideológico y cultural–, sin que esta dicotomía pueda ser abarcada por el algo mecanicista dualismo de infraestructura y superestructura, como bien se dieron cuenta marxistas tardíos (y regionales) como el italiano Gramsci o el peruano Mariátegui.

La *modernidad larga*, que arrancarían con el capitalismo comercial/renacimiento, va a subsumir, en su despliegue, la forma y programa de una *utopía*: el programa socio-político de la Ilustración, que opera desde el siglo XVIII como la mala conciencia histórica del progreso ideal inalcanzable y que da cuerpo, en parte como válvula de escape, al campo discursivo de la cultura moderna.

El carácter *experimental* de la cultura moderna, podría verse así, con Adorno, como la tentativa estética de fundar un territorio de pensamiento que cuestione la imperfección

* Texto entregado por el autor en el Seminario de la IV Bienal de Arquitectura: *Moderno-Posmoderno. Un siglo. Construir la ciudad pensar la metrópoli*: celebrado en Santander el 30 del julio al 3 de agosto de 2001.

intrínseca del Iluminismo, en tanto en definitiva, deja abierta la vía de la lógica de la evolución capitalista junto a la consumación de la democracia como mediación política, quedando aquello propio de lo cultural-ideológico como un sedimento experimental que encarna la utopía incumplida –e incumplible según aquella lógica– del progreso social.

La modernidad cultural así, incluyendo el desarrollo moderno de la arquitectura y la vida urbana, se connota por un grado de experimentalidad que articula una estética transclásica (superación de la mimesis) y una estética trasromántica (superación de la sublimidad), aunque en rigor, tales superaciones no son absolutas.

8 Con el cese de la potencia política ligada a la tentativa de consumir aquella utopía (y el sucesivo declinar de los socialismos utópico y científico) surge la necesidad de historizar lo moderno o romper su *presentidad*, dado que ella estaba ligada a alcanzar alguna dimensión de aquella utopía. Allí hay que entender la conceptualización genealogista del largo ciclo de la modernidad (Habermas, Hobsbawm) y el origen de las diversas actitudes teleologistas o finalistas acerca de un determinado *non plus ultra* de componentes epistémicos de la modernidad larga, en numerosas aportaciones finalistas (Nietzsche, Kierkegaard, Gehlen, Foucault, etc.). De allí al síndrome de los *post* (pos-religión en Nietzsche, pos-historia en Gehlen, pos-arte en Greemberg, Belting, Danto) hay un solo paso.

Sin embargo, no habría que confundir el programa de *historizar la modernidad* –o sea, situarla en la larga duración histórica– con

salirse de la historia, decretar una suerte de *fin de la historia* (la postulación de Fukuyama, interpretando a Hegel): así, sería demostrable la inconsistencia histórica de la posmodernidad o la imposibilidad de fundar un presente fuera de la historia, lo cual supondría saturar aquella utopía incumplida del Iluminismo. Hay una serie de resultados en esta imposibilidad: desde la vuelta de Kant (en Wellmer, Jauss, Derrida) hasta la vigencia estética de factores supuestamente premodernos (como la alegoría, la mimesis o la sublimidad, según posturas de Adorno o Benjamin) o la reelaboración presuntamente posmoderna, de procedimientos modernos (como la abstracción, el *collage* o el montaje).

Esos procedimientos hacen parte de la *estética* de la modernidad (o sea, del flanco ideológico-cultural de la modernización político-económica), eso llamado *modernismo* o *movimiento moderno*. Además, renace la discusión acerca del componente utópico de la modernidad-modernización inconclusa, ahora visible en nuevos fenómenos, desde el debate acerca de la *sustentabilidad* (como cierta clase de relación entre naturaleza y cultura, por ejemplo en la reinstalación de Heidegger o en las propuestas de Sloterdijk) hasta las revisiones del concepto de *sociedad* (en torno al tema de la *comunicación* en Habermas o del *riesgo* en Luhman).

Y otro tema moderno reabierto es el problema técnico de la *producción* y *reproducción*, visible en los tópicos de la muerte del aura o de la reproducibilidad técnica en Benjamin o el arte como dimensión crítica en que resultaría posible fugar de la mercancía en Adorno.

Algunas aperturas de la modernidad resultan así, fundamentos de la cultura posmoderna: fenomenología y virtualidad, aceleración, desmaterialidad, ontología de la forma (del zen al minimalismo), etc.

Ciertos fracasos modernos en la articulación entre *política y estética* como el control de la forma/uso de la ciudad (la utopía del espacio público como extra-mercantil; la deshistoricidad de no poder discernir un momento posurbano), la mala conciencia cultural (la estética nueva como crítica/provocación, el aventurerismo tecno-político, utilidades de lo moderno en regímenes autoritarios: o sea, la relatividad de la relación entre modernidad y democracia), la crisis de la relación sujeto/objeto, dada la creciente autonomía de lo objetal y el agotamiento del burgués, la incapacidad de modelar estrategias de control (estético) de los procesos de producción y consumo, son sustanciales a la institución del debate posmoderno (en Lyotard, Vattimo, Augé).

También se han construido *historias alternativas* de la modernidad (Marcus, Krauss, Jauss, Danto, Giedeon) que no hacen sino, más que rearticular lo posmoderno con la modernidad larga, o bien, que demuestran la ausencia de autonomía o espesor histórico de una posmodernidad supuestamente flotante en una pura *presentidad* o actualidad exacerbada.

Pero un supuesto *ciclo largo* de modernidad –inclusivo de la posmodernidad contingente o corta– tampoco contesta todas las preguntas acerca de las transformaciones del *pensum* urbano-arquitectónico moderno, cuya

integridad teórico-práctica es difícilmente apreciable precisamente como historia única y sistemática.

Es que los cambios fácticos de ese *pensum*, en las últimas dos o tres décadas, parece superar un mero *aggiornamento* discursivo o estilístico, aun despachando al campo de la *banalidad* –operación de significantes sin tomar en cuenta sustancial a los significados– a las *performances* posmodernas, cuyo oportunismo táctico y adaptativo a nuevas oportunidades de mercado parece ser consecuencia más del mercado (o del *episteme* cultural de la globalización o terciario avanzado) que de un proceso endógeno de la arquitectura para cambiarse a sí misma.

La pérdida del *aura heroica* (utopista o ligado a un estatus reflexivo indeclinable en cuanto a la relación estética-ética) implica más un estado de adaptación que una reflexión consciente: de allí el cambio de la moralidad a la ironía que podría encontrarse por ejemplo, cotejando los discursos del tándem Giedeon/Le Corbusier con los de Rowe/Koolhaas.

Y si así, el pasaje de una teoría moderna del proyecto a una posmoderna no es consecuencia de un cambio endógeno sino de modificaciones del contexto que define o condiciona la praxis y el pensamiento de la arquitectura, es en esa externidad que habría que indagar la novedad de la cultura posmoderna en el ciclo largo de la modernidad.

En efecto entonces, nuestra hipótesis principal es proponer que la praxis proyectual posmoderna no innova demasiado –o mas bien,

explota los dispositivos provistos por la experimentación moderna, pero banalizados, o despojados de su potencia crítico-utópica— pero lo que sí cambia radicalmente, a partir de las condiciones de la *globalización* (Beck, Sassen, etc.), es el *contexto del proyecto*, entendiendo éste doblemente como *mercado* (programa, cliente, presupuesto, formas de producción y consumo de los proyectos, etc.) y como *ambiente* (ciudad —degradada o devenida en magma metropolitano— o territorio, entendible como expansión cuasiinfinita de la tecnoproductividad de la naturaleza).

Quizá el proyecto actual continúe alimentado por los instrumentos modernos (*collage*, montaje, función y transfunción redefinida pasando de lo bio-maquinico a lo fenomenológico, pieles, inimalismos, transliteralidad², etc.) y lo diferente sea cómo utiliza ese bagaje para adaptarse a las nuevas condiciones de contexto (mercado y ambiente) y entonces, la novedad posmoderna es esa dimensión de adaptación y rediseño del hacer proyectual.

Así como la lista de instrumentos modernos arriba enunciada expresa la continuidad de un pensamiento (e incluso toda la crítica historiográfica reciente teniendo a restablecer nuevas lecturas de la modernidad que expliquen, por así llamarla, la arqueología de la posmodernidad cultural), un conjunto de expresiones innovativas en la teoría del proyecto contemporáneo podría aludir al dispositivo de adaptación del saber proyectual a tales nuevas situaciones contextuales: *terrain vague*, deriva, *layers*, instalación, partitura, franquicias, *strip*, *fingers*, *hot points*, etc.

Uno de los más entusiastas grupos posmodernos (los catalanes aglutinados en los grupos Actar o Metápolis, M. Gausa, J. Salazar, V. Guallart: autores de varias de las definiciones de operaciones adaptativas recién enunciadas) asume que un proyecto posmoderno implica un grado de desrealización del *factum* arquitectónico en una suerte de disolución operativista o analítica que no tiene final (o destino fáctico): *La arquitectura no tiene sentido como objeto diferencial sino como mecanicismo operativo*. Se ha consumado, si se quiere, un pasaje de la *obra* (moderna) al *hacer/analizar/operar* (posmoderno)³, lo que implica, además desmontar el concepto de *contexto* —ahora entendido como *campo multiescalar*, incluso o sobre todo, asumiendo el estallido de la vieja noción de ciudad— y el de *proyecto*, no ya una *respuesta compositiva* sino un *dispositivo restructurador*.

Un buen ejemplo de este talante operativista o procedimental del posmodernismo, ligado a una potenciación del aspecto analítico de la actividad proyectual, lo ofrece el ensayo de E. Diller⁴ (arquitecta posmoderna neoyorquina miembro de la muy experimental firma Diller&Scofidio) llamado *Bad press*, en el cual, bajo el argumento general de deconstruir operaciones típicas de la racionalidad moderna (en la que sagazmente incluye los esfuerzos bolcheviques, tayloristas y fascistas para perfeccionar la potencia política y productiva de los cuerpos, devenidos máquinas, en una apreciación no exenta de rigor crítico acerca de los límites libertarios o iluministas del proyecto moderno) emprende un análisis de un acto tan cotidiano —para el *ama de casa*

moderna, asistida en todo caso, por los correspondientes *gadgets*— como planchar una camisa, de donde deduce un conjunto de seis operaciones proyectuales alternativas, consistentes en sendos modos *otros* de planchar la camisa, operaciones que analizan y re-ensamblan pasos o momentos del *proyecto canónico moderno* (planchar la camisa de modo que quede un mínimo de arrugas —posmodernamente asociables a pliegues— y el frente visible entre los bordes de la chaqueta, lo más plano posible). Como corresponde, al modo posmoderno, el proyecto es a la vez, análisis operativo o deconstructivo, *performance* u operación artística despojada de una voluntad funcional o finalidad productiva y acto crítico (del sentido socio-productivo y cultural del proyecto moderno que pone en cuestión, incluyendo un factor como la reivindicación de género).

Con el talante cínico que le permite dosificar un grado de análisis crítico del contexto junto a un optimismo proyectual oportunista, R. Koolhaas alude a estas novedades posmodernas que surgen no tanto del arsenal instrumental del proyectista sino de las nuevas habilidades de adaptación a las condiciones actuales de contexto: *Verbos desconocidos en la historia de la arquitectura (grapar, pegar, plegar, descargar, encolar, duplicar, fundir) se han hecho indispensables. Donde antes los detalles indicaban la unión, tal vez para siempre, de materiales dispares, ahora hay un acoplamiento fugaz que espera a ser deshecho, desatornillado; un abrazo temporal al que quizá no sobreviva ninguno de sus componentes. No se trata ya de un encuentro orquestado de la diferencia sino de*

*un punto muerto, el brusco final de un sistema. Sólo los ciegos, al leer con los dedos estas líneas defectuosas, comprenderán las historias del espacio basura... Hay dos clases de densidad del espacio basura: la primera óptica, la segunda informática. Las dos compiten entre sí*⁵.

Sin embargo, definiendo al posmodernismo como una suerte de *arte de captura* (en el sentido de operación sobre oportunidades) y aún cuando carezca de innovaciones técnicas en el campo proyectual, su definición como espacio de adaptación del hacer cultural —incluyendo en ello al proyecto contemporáneo— presenta aspectos no necesariamente negativos como surge del texto koolhaasiano, aunque tal supuesta cualidad conlleve ya a una reducción del proyecto a textualidad (lo que llamaríamos la posmoderna vía deconstructivista), ya a una necesidad de remitirnos una y otra vez a la *modernidad inconclusa* (según la célebre definición habermasiana). Ese doble y diferente rescate de un posible valor de la cultura posmoderna es sucesivamente esbozado por dos críticos culturales de tradición moderna.

H. Jauss⁶, por una parte, en su importante colección de textos acerca de la *longue durée* de la modernidad (que resitúa la arqueología iluminista de la modernidad y luego eslabona una historia conceptual que articula las propuestas de Baudelaire, Benjamin, Apollinaire y Velery) termina su indagación histórico-genética analizando un exponente de posmodernidad, cuya estética innovativa adjudica a la literatura de I. Calvino. Pues bien, la aportación ficcional de Calvino —en su *Viaggiatore*— es la desubjetivación del texto (o la anu-

lación del yo ficcional), el hacer evidente la diferencia (pero también la homología) entre escritura y lectura [que referido al proyecto, podría traducirse como el proceso de fusión de análisis y resultado], el acoplar mundo escrito y mundo no escrito y el desficcionalizar o romper los límites entre realidad (de la lectura) y artificio (de la escritura), generalizando procesos infinitos de mezcla o intertextualidad de registros discursivos y estéticas retóricas (como la *música de fusión* o la *welt literatur* de inspiración programática goethiana): este triunfo posmoderno, cuyo diagnóstico comparte Derrida, significa, al generalizar el efecto mímico de la representación (...del texto sobre el texto sobre...) paradójicamente, anular la representación o más bien lo representable, confinando el *factum* de un nuevo discurso a un análisis infinito. Con este argumento, la posmodernidad proyectual canónica es impotente: una pura e interminable condición de análisis y descripción del nuevo *locus* transurbano (o el *no locus* metropolitano).

Desde otro punto de vista, A. Wellmer⁷ (última generación de *frankfurtianos* si cabe la simplificación) en un ensayo que trata de la arquitectura, valorará la cultura posmoderna —que define como *protesta de lo particular contra lo universal*— pero establecerá la viabilidad de tal defensa de lo singular-local, paradójicamente en negar la tentación regresiva de la conservación (de lo singular local) mediante una renovada apuesta al universalismo, tanto tecnológico como democrático, en el cual, la segunda vía es garantía frente a los peligros de la primera. *La democracia*

—afirma— *es el terminus medius que puede proteger la arquitectura ... contra los peligros de la perversión tecnológica, de corrupción económica y política y de degeneración estética que le son inherentes* (en la posmodernidad, agregamos nosotros). Con lo cual, cerrando la aparente paradoja, para ser posmodernos, habría que (volver o llegar a) ser modernos: *Los arquitectos sólo pueden convertirse en genuinos abogados de la integridad de un territorio, de una forma particular de vida, de una determinada reserva de recursos naturales y culturales si se convierten a la vez en defensores de valores universalistas, en modernistas no atados a ningún compromiso —en el sentido de Lyotard quien ha dicho que nada en el arte moderno es moderno sino empieza siendo pomoderno— y en liberales radicales*. Con lo cual, concluye Wellmer su giro pro posmoderno, *merece conservarse en particular algo de la radicalidad y atrevimiento estéticos e incluso algo de las energías utópicas de la arquitectura moderna, aun cuando hayamos aprendido mientras tanto, que la tecnología no puede salvarnos y que el mundo humano nunca puede convertirse en una obra arquitectónica global*.

Bajo la hipótesis general pues, de una posmodernidad circunstancial y heterónoma de una modernidad larga e inconclusa, las siguientes notas buscan desplegar un conjunto de comentarios eventualmente conducentes a un debate. Se trata de argumentos —casi mejor llamarlos *blues del siglo xx*— acerca de algunos ejemplos proyectuales modernos y posmodernos, centrando la noción de proyecto en el elemento discursivo o representativo en

cual se procesa una lectura interpretativo-propositiva referente a aquella condición de contexto (genéricamente: la ciudad, en tanto mercado y ambiente): este concepto amplio es lo que puede incluir en la categoría de proyecto también a las obras de arte de la modernidad. Bajo esta selección, absolutamente desprovista de una voluntad taxativa o ejemplar, se busca entonces situar un exámen de las tesis adelantadas acerca de la identidad (operativa) del proyecto moderno-posmoderno y de la diferencia (interpretativa) en la relación proyecto/contexto entre ambos momentos de la *modernidad larga*.

Ciudad incompleta, metrópoli negra

El optimismo colonizador del futurismo, propenso a tematizar temas nuevos y violentos —desde la guerra al suburbio industrial— propone una reflexión (en el sentido de pensamiento y representación) acerca de la oportunidad de *proyectar la periferia*, poblarla de sujetos *sanos* (obreros industriales) capaces de apreciar el maquinismo *suave* de ingenierías de la producción y la movilidad y sensibles todavía, a intercalar, con una conciencia de proceso y progreso, trozos de naturaleza periurbana con neoconstructos enteramente ajenos a la estética burguesa. Reminiscencias del *buen salvaje* rousseauiano, al servicio del programa de una redención en la interacción de una doble naturaleza, la natural y la artefactual (U. Boccioni, *Porta Romana*, 1908). El nuevo hombre urbano, que tiene poco (que perder), quizá posea un futuro a ganar, el de la experiencia de la ciudad, a la

par de su autoconstrucción como ciudadano (taylorista —luego, fordista—, fascista o bolchevique). Tiene un capital (ficticio o futuro) tanto real —una posición en la división del trabajo industrial— como simbólico: esa doble disponibilidad es el sustento de la construcción de la ciudad y del proyecto moderno, en el sentido técnico y socio-cultural.

Entre el *crack del 29* y la larga posguerra, la ilusión se extingue y emerge, descriptivamente, la crónica depresiva, pero hiperrealista (E. Hopper, *Approaching the city*, 1940). Hay allí, fermentos o adelantos de la mirada cínica posmoderna: el triunfo tecno-social del fordismo se segrega de su capitalización de la construcción de la ciudad y decae la ciudadanía tanto como el modelo de las dos naturalezas. La civilización neotécnica mumfordiana es emplazada, como el escenario de la *dark city*, la metrópoli que exagera los nomadismos, los sujetos que deberán articularse a los no-lugares y la virtual pertenencia a los ejércitos laborales de reserva (en el arco que va del consumo dirigido de productos *massmediáticos* al paro).

Estrategias de la ilusión

La urbanidad que genera una experiencia moderna de ciudad es una urbanidad *ficticia*: la del cine o la literatura, aunque tal condición impronta la ulterior realidad del modo de entender y vivir las ciudades. El simulacro cinematográfico es el avance de un modo posmoderno de intentar configurar situaciones urbanas (como correlaciones entre contextos y sujetos).

El aura de vida barrial, tan intensamente elaborada desde los *films noirs* (M. Carné, *El muelle de las brumas*, 1930), construye un potente imaginario desde una realidad virtual: se trata de montajes en escenarios de estudio, habría que esperar hasta la *nouvelle vague* para alcanzar *locations* no virtuales (que empero, generaban imágenes voluntariamente distorsionadas por el movimiento imperfecto de los equipos, a menudo un traqueteante 2CV, con lo cual *lo real* dejaba de ser tal en la construcción del relato cinematográfico). Si la arquitectura y las artes plásticas, por ejemplo, *expresionistas*, había sido una poderosa fuente de imaginaria para la virtualidad del espectáculo —desde las escenografías de cine o teatro hasta el fondo de las figuras de los cómics—, en un momento ese circuito se invierte y la premonición de la imagen ficcional opera como punto de partida icónico de procesos proyectuales: desde el Berlín imaginario de la *Alexanderplatz* de Döblin hasta los cuentos de Dick o los filmogramas de *Blade Runner*, *Brazil* o *Dark city*, estudiados como pre o contra-proyectos urbanos en algunas escuelas de arquitectura.

La marginalidad real del mundo de las periferias de posguerra crea o engendra los monstruos ficcionales del neorealismo en el caso italiano: el barrio milanés QT8 o sus fotos hechas por Paolo Monti, son un elemento inescindible y consustancial del paisaje de Rossellini o De Sica o de las primeras ficciones de Pasolini. Pero quizá pueda decirse que un origen de los conceptos y técnicas proyectuales posmodernas deba asociarse al cese de la intertextualidad entre realidad y alusión,

suplantada por el problema de proyectar (y construir) el simulacro (como en el ejemplar caso del diorama *La ciudad de las luces*, armado en ocasión de la expo mundial de Nueva York, en 1939).

Imperio de la abstracción o la cosa misma

El *minimal art* articula un eslabón del tránsito moderno-posmoderno, al anular la mediación representativa de la tarea del artista-cronista y así, el fin del arte —o la finalidad fáctica de su hacer— es la cosa misma, el objeto reducido a unas pocas cualidades (forma, textura, color) cuya evidencia a manos del artista-descubridor (en el sentido científico) devela la condición de inversión mínima de materialidad con la voluntad de provocar emociones máximas: *less is more* como modo de vida, no ascética programática sino como voluntad estética esencialista. Adorno había advertido la verdadera novedad del arte del siglo XX, en su cualidad *inorgánica* —o sea, en la voluntad de anular la relación sémica mimética entre significante y significado— situando la nueva potencia en un definitivo escindir del modo imitativo según el cual, el arte siempre sería espejo de una realidad externa. Sin embargo, toda la abstracción (Braque, Kandinsky, Klee) podría verse como un postrer efecto de representación, aunque el *collage* estricto (Schwitters), el *objet trouvé* (Duchamp) o el informalismo matérico (Tàpies) tienden a anular toda referencialidad, concentrándose en el hacer la cosa de arte, que no alude, representa o refiere a otra cosa que a sí misma. Desde esa perspectiva la consumación del despoja-

miento podría venir dada por el grado cero del minimalismo, cuya aportación estético-metodológica a la desobjetivación y descontentidización de una parte del proyecto posmoderno parece visible en referencia a nuevas metáforas maquínicas y operativas de ciudad en un territorio abstracto (S. Lewitt, *Serial project 1*, 1966) o en una concepción que podría referirse al simultáneo silencio formal y sígnico de unos objetos que dan cuerpo a las estéticas del despojamiento (D. Judd, [previsiblemente llamado] *Intitled*, 1966).

Camuflaje y enigma

Las *arquitecturas del ojo* (Bataille, Krauss⁸) en su obstinada persecución de efectos no ligados al imperialismo de la razón (económica, libidinal y estética) abre el campo a las pieles y camuflajes, a las apariencias segregadas de estructura y tectónica, en un puente entre trabajo proyectual y voluntad comunicativa. La historia evanescente de las relaciones entre teatro y pintura⁹ (Leger, Prampolini, Tatlin), con su voluntad de dar espacialidad a la narración mediante plegaduras de planos, o el mundo ficticio del ambiente feérico del cabaret (T. Van Doesburg, café L'Aubette, Estrasburgo, 1928) quizá sea, mirada desde hoy, la prehistoria de la reducción posmoderna de la potencia tectónica de la arquitectura moderna: un prolegómeno de los camuflajes.

La forma, despojada de su control racional (la función como determinación de un tipo de organización formal: el *forms follows function*), puede convertirse en procedimientos

surrealistas, en una proposición de enigmas (A. Libera, casa Malaparte, Capri, 1936).

Los procedimientos de restricción de la fluidez semántica entre significante y significado —que son prácticamente constitutivos de la poesía moderna, por ejemplo en P. Celan, cuyo trabajo es obtener el mayor impacto estético mediante el menor uso de material significativo— abre una vía moderna de sentido ligada a motivar una estética de la recepción basada en mecanismos hermenéuticos de decodificación: allí también hay un núcleo moderno que emerge con el surrealismo y que fuera de la canonicidad racionalista, explica todo un modo posmoderno de objetivar.

Rappel à l'ordre: naturaleza y artefacto

El clasicismo implícito en la *racionalidad moderna* (de Ledoux a LC, de Boullée a Kahn y mejor todavía, de LC a Kahn) despliega estrategias de *ordenación de lo natural* (como soporte de lo monumental) y *de lo artefactual* (incluso dando orden al desorden de la ciudad devenida en metrópoli, por ejemplo, con relación al automóvil, esa novedad que descentra la ciudad histórica). Los dos momentos de la modernidad —*la ciudad en/con la naturaleza, la ciudad como naturaleza*— en definitiva dependen de una idea de orden, a veces forzado, como en la nostalgia de LC respecto de un pasado ideal regulado eficazmente por una suerte de dictadura ilustrada (Luis XV), pero siempre cartesiano, en la suposición de un conveniente acorde de organización formal y social.

Buena parte del *episteme* moderno emerge como una propuesta de *conciliación* entre el orden natural y el orden de sujetos e instituciones: esto ya lo había identificado Foucault como la *arqueología del saber* (moderno). En términos estéticos, el nomadismo campo/ciudad es un elemento sustancial de las poéticas modernas —y de su residuo de clasicidad, por ejemplo en la teoría del monumento—, incluso del hábito salvaje de la vanguardia, a menudo suscitada por un extranjero devenido a la ciudad con cierto equipamiento cultural provinciano (R. Williams) que le induce a rupturas simplemente por la dificultad de insertarse en un lenguaje.

16 Pero el programa moderno de las dos naturalezas —la del constructo en el ambiente natural y la de los artefactos como parte de un neoambiente artificial pero ordenado en cierta consonancia de formas y sujetos— debe realizarse en el contexto de la maduración del capitalismo (como proceso trunco del programa de la Ilustración), lo cual le genera ese entusiasmo maquínico, ese interés por el control y la vigilancia, esa identificación entre proyecto urbano-arquitectónico y proyecto institucional, que son a la vez, los logros y las miserias del proyecto moderno. La ingeniería social del urbanismo corbusierano (Le Corbusier, *La ville verte*, boceto para el Plan de Buenos Aires, 1939; retoma una ilustración de *La ville radieuse*, 1935) o el manejo de los flujos de movimiento de la ciudad como cauces que deben tener canales y diques en el caso de Kahn (L. Kahn, ideas para el nuevo centro de Filadelfia, 1956-62, tareas realizadas por su autor como consejero de planeamiento del ayuntamiento) ejemplifican no sólo cierta continuidad de pensamiento

moderno ligado al mesianismo casi teocrático de dar orden formal a la vida social (respectivamente, las conexiones Ledoux-LC y Boullée-Kahn) sino el abarcamiento del proyecto de las dos naturalezas arriba mencionadas. Lo que cancela la posmodernidad es ese mesianismo, con sus victorias y derrotas.

Ilusión del consumo, utopía de la producción

Hay dos niveles de utopía moderna en el corazón de sus aventuras proyectuales situadas en intentar articular ética socialista y estética racionalista: la voluntad de proyectar la conversión de la realidad en *mercado* y el aprovechamiento estético de las formas de la tecnología.

El primer tema es el objeto de las reflexiones acerca de la fundación de la modernidad en Benjamin: en su caracterización de París como capital del siglo XIX y en su planteo acerca de la *muerte del aura* (de la obra de arte) en la era de su reproducibilidad técnica. El fenómeno del nuevo consumo emergente de la disponibilidad de las mercancías generadas por la industria es, según WB, la nueva condición de la ciudad moderna, lo que implicará nuevos programas y nueva ciudadanía, por ejemplo, transfigurada por el *voyeurisme* perceptual del nuevo paisaje de la mercancía y sus contenedores: galerías y exposiciones (F. Le Play, Champ de Mars, pabellón de la expo Paris, 1867, fotografiada por Nadar desde su globo aerostático *Le néant*).

La segunda cuestión genera todo el tema moderno del *arte de los ingenieros* (tan sensible para Tony Garnier, Behrens, LC o

Gropius) y la realidad del acondicionamiento infraestructural de ciudades y territorios, cuyo efecto programático estético-político había suscitado movimientos tan disimiles como el futurismo de Marinetti, Boccioni y Sant'Elía o el constructivismo soviético de Tatlin, El Lisitzky y Leonidov, del cual Tchernikov fue el repositor sistemático de un repertorio de imaginerías disponibles para tal aprovechamiento estético (J. Tchernikov, *101 fantasías*, ilustración o fantasía número 38).

Ambas cuestiones –la presentación del universo del consumo y el aprovechamiento semántico-propagandístico de los artefactos y prestaciones tecnológicas–, despojadas de su disponibilidad respecto de planteos utópicos modernos, se convierten en dimensiones sustanciales de las estéticas y programáticas posmodernas: desde el nuevo campo de actuaciones de los *shoppings*, *show-rooms* (incluyendo desde luego, la pasión museística del fin de siglo), arquitecturas de *franquicias* (McDonald, Calvin Klein, Belgio, etc.), etc. hasta el uso retórico publicitario del *high tech* (de Johnson a Nouvel, ATT a Cartier). Si el moderno era un colonizador *naïf* del mercado, el posmoderno es un esclavo del *brand*.

Adaptaciones: posmodernidades centrales y orbitales

La posmodernidad se presenta como *arte de capturas* no ya, con el *heroísmo* de *hacer ciudad* sino con la mera capacidad adaptativa de *aprovechar metrópoli*. Como manifestación de la circulación de imágenes suscitada como efecto de la globalización económica y cultural,

puede tener expresiones centrales (R.Koolhaas, Euralille: donde el proyecto es la forma del consenso entre actores o sujetos activos del contexto, sobre todo del mercado) u orbitales (R. Legorreta, Catedral de Managua: donde la arquitectura intenta crear *locus* dentro de una ciudad estallada). La clásica actitud moderna de generar ciudad mediante la disposición (objeto aislado ejemplarizante en un contexto anónimo, que debe ser entendido como un fondo) o la repetición serial (multiplicación celular que debería dar lugar a nuevos tejidos, desprovistos de la tradicional demarcación de espacio privado público y privado de las ciudades, sobre todo en lo relativo a expandir periféricamente la ciudad) de ejercicios de proyecto arquitectónico –que podrían derivar, como en la Carta de Atenas, a normativas urbanísticas– ya resulta imposible, entre otras cosas por la definitiva desorganización morfológica de la ciudad, en parte debida a los fracasos de la utopía moderna consistente en arquitecturizar la ciudad, en parte causada por la liberación creciente de las fuerzas de la especulación inmobiliaria respecto de aquellas normativas. La liberalización del mercado de las formas y bienes urbanos, canceladas las sujeciones normativas supuestamente neutralizadoras de los excesos de mercado y el concepto de espacio público como bien común o derecho a la ciudad, engendra un estatus de demanda de arquitectura, o bien enteramente disciplinada a las exigencias de tal deseo especulativo, o bien reducida a una paciente investigación de nichos de oportunidad o vacíos urbanos, no entrevistados por la miopía uniformizante de aquellas fuerzas especulativas. El arquitecto, en tal contexto, se reubica mal o bien, en la nueva división del trabajo de construir/rentabi-

lizar la ciudad (o los territorios metropolitanos de la economía deslocalizada o líquida), como un descubridor de intersticios, tanto topológicos como financieros.

La máquina perfecta o el uso/abuso (de la función a la fiesta)

En el puente del tránsito de la modernidad a la posmodernidad puede haber destinos diferenciales de la proposición de forma (aquella tarea exclusiva del proyecto): o la forma como silenciosa agregación de ciudad nueva (periférica, industrial, productiva) o la forma como soporte para una reapropiación social (incluso imprevista).

La idea maquínica, hiperfuncional y ligada a una evocación de la arqueología de la institución resultó ser una de las modalidades de la crítica a la modernidad, ligada al tipologismo o neorracionalismo que, sobre todo en la veta rossiana, devino en un intento de restablecer una tendencia de arquitectura que, saltando el modernismo vanguardista y subjetivo, reconectara un presente analítico con un pasado canónico y ausente de veleidades individualistas (el iluminismo tratadista del XVIII).

Esa contención o silencio tiñó toda una vía posmoderna, culta y orientada a recuperar el valor cívico (burgués) de la arquitectura, en la tendencia milanesa y también en cultores como Ungers, Krier o incluso, el versátil Stirling (J. Stirling, Fábricas Siemens, 1970).

Esta conducta proyectual, demarcándose de una modernidad exhausta, combinó una estética ligada a expresar ideológicamente una

inversión de lo moderno (transparencia, abstracción, flexibilidad) con un reduccionismo de la complejidad proyectual ligado tanto a un silencio neoclásico y monumental cuanto a una voluntad de perfección maquínica que simplemente se acogía a los criterios de proyectación de las líneas de montaje industriales: la desobjetivización proyectual implicó una deshumanización del sujeto usuario de tales nuevos objetos.

En una postura también crítica del rigorismo funcionalista moderno, pero opuesta a las ingenierías maquínicas tardoindustriales, una alternativa proyectual fue dosificar la utilización de antiguas concepciones modernas (el monovolumen funcionalmente adaptativo a diversas utilizaciones sobre una plan libre) con un estímulo fenomenologista a tomar tales estructuras como soporte de eventos populares (L. Bo Bardi, Museo de Arte Moderno de San Pablo, 1957-68: en los apuntes de la arquitecta se consigna que la planta libre acogió hasta un circo...).

Relleno y hermenéutica

La llegada al momento posmoderno despliega sus nuevas habilidades, en las formas del *infill* (o saturación/aprovechamiento de *terreno vacante*) o del trabajo *intertextual* (la infinita posibilidad de manipulación de [otros] textos). En rigor, éstas podrían ser, a la luz del desarrollo precedente, las dos esferas dominantes de la práctica proyectual posmoderna; la primera ligada a una adaptación a las oportunidades remanentes o inintersticiales del desarrollo urbano globalizado o tardo-capitalista (en el sentido de la crisis de inversión de

capital fijo, crisis de escasez de capitales que puntualiza la economía llamada *ecomarxista*; la segunda relacionada con una posible cancelación histórica del concepto mismo de proyecto, entendible como representación o mediación proactiva, que en todo caso, transcripto meramente a una dimensión lingüística o escritural, adquiere una autonomía textual, pero al precio de dejar de representar o modelar predictivamente una realidad futura.

El relleno –como saturación de vacíos– puede tener una moral positiva (recuperación de espacio neutral respecto de una posible rentabilidad mercantil inmobiliaria y/o de servicios urbanos) o negativa –respecto de la positividad utópica de la modernidad en tanto propendiente a generar espacio público–, si significa, como es frecuente, la saturación rentable de tales vacíos, o sea, la concepción de convertir idealmente el espacio metropolitano en una dimensión multidimensional de generación de rentas. Toda una gama significativa de proyectos posmodernos (el ya comentado caso de Euralille, Lynn, N&R, Van Berkel, Tschumi, etc.) giran alrededor de estas tareas de descubrimiento (de vacíos) + saturación o *infill* (B. Tschumi, *Bridge city*, Lausanne, 1988-97).

La conversión de la escritura arquitectónica en una (otra) práctica de textualización –que entonces, puede absorber en sí, las tareas de la traducción y/o intertextualización– si bien no es rigurosamente novedosa (recuérdese el *Danteum* de Terragni, de 1938), consagra la incorporación de la arquitectura dentro de la vertiente deconstructivista de la posmodernidad (o más certeramente, como apunta

Culler¹⁰, del posestructuralismo). Una reciente compilación de escritos de J. Derrida¹¹ acerca de la relación entre la deconstrucción –como ámbito que rearticula filosofía, escritura y crítica literaria– y la arquitectura, explica métodos y fines, intentando dejar ver una voluntad no necesariamente analítica o ajena a la materialización, pero que no logra desmentir un talante hermético, conducente a una mirada de la arquitectura desprovista de toda correlación con usos y actividades funcionales y a un concepto de proyecto desintegrado o del tipo palimpsesto (J. Derrida & P. Eisenman, *Choral works*, propuesta para el Parque de La Villette, París, 1985-89).

De lo efímero

La aparente paradoja innata a la construcción de lo deconstruido conlleva varias consecuencias: armazón exógena del *factum* arquitectónico (suplemento, encofrado o soporte externo que garantiza o resuelve la tectónica, el poner en pie la cosa, tanto a nivel literal como metafórico), *work in progress* infinito, homología entre modelo y realidad (multiescalaridad y anulación del efecto de representación), espectáculo arquitectónico o narrativa *ad-hoc*.

En este tipo de registros teóricos y operativos, el proyecto –o lo que queda, de él, el residuo de una tradición reflexivo-representativa– puede exhibir su cualidad de soporte (de otras cuestiones extra-proyectuales), como el resultado de forma que es fruto de ciertas operaciones maquínicas (en las que el proyecto es infectado por una morfogénesis emanada de otro campo de pensamiento, como la teoría del caos de la

nueva física), la eliminación de las distancias entre continente y contenido o la suspensión de factores ligados a la *performance* funcional de la cosa, trocada ahora en fruición. Algunas obras deconstruccionistas, entendibles así como expresión cuasicanónicas de posmodernidad, se revelan como puro elemento de textualidad, en el sentido de pensarse, por una parte, como comentarios (proyectuales u operativos) de otros textos y consistir en sí, en una pieza o elemento comunicativo (P. Eisenman, Haus Immendorf, Dusseldorf, 1993: la casa del pintor Immendorf es, por una parte, un ámbito versátil que unifica habitación y trabajo, comercio y exposición y, por otra parte, su forma, resultante de la aplicación de una morfogénesis exógena –la de las ondas solitón–, se transforma en lienzo o pantalla serigrafada que comunica productos del artista-habitante).

La deriva propia de una deconstrucción vinculada a lo lingüístico –y en función de ello, a la traducción y el inter-texto– le sirvió a arquitectores como J. Hedjuk para bloquear definitivamente el carácter proactivo del instrumento proyectual: el pro-yecto ya no es un ver antes, una promesa o representación de una realidad ulterior, sino un fin en sí mismo, un texto tan in-útil como una poesía o una composición musical producido con palabras arquitectónicas. Los libros de piezas de arquitectura de Hedjuk (*Víctimas*¹², *Mask of Medusa*, *Vladibostock*) son eso: libros. Y su efímera y gratuita materialización (*Theatre masque*, Buenos Aires, 1999) no reclama trascender aquella inutilidad fugaz, en formas virtuales, casi escenográficas, que aúnan enigmas de sentido y el silencio de la función negada.

NOTAS

¹ Tomado de *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990, pág. 92.

² Recordemos que G. Terragni ya en 1938, acometió una reescritura arquitectónica de un texto básico (*La divina comedia*) en su *proyecto-texto* llamado *Il Danteum*, obviamente medio siglo antes que la *invención* deconstructivista de la pareja Derrida-Eisenman. C/r: T. Schumacher, *Il Danteum di Terragni*, Editorial Officina, Roma, 1980.

³ J. Salazar- M. Gausa, *Singular housing. El dominio privado*, Editorial Actar, Barcelona, 1999.

⁴ E. Diller, *Bad press*, ensayo en revista *Zehar* 44, Donostia, 2000, pág. 20.

⁵ R. Koolhaas, *El espacio basura. De la modernización y sus secuelas*, ensayo en *Arquitectura Viva* 74, Septiembre 2000, Madrid, pág. 25.

⁶ H.R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Editorial Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, en particular el estudio 10, *Italo Calvino: «Si una noche de invierno un viajero»*. Informe sobre una estética posmoderna, p. 223.

⁷ A. Wellmer, *Arquitectura y territorio*, ensayo 10 de su antología *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pág. 273.

⁸ Véase la *batailleana* historia del arte moderno no racional (o dominado por paradigmas senso-ópticos) en R. Krauss, *El inconsciente óptico*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997.

⁹ Aunque incompleta, la muestra y su catálogo, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional CARS, Madrid, 2000, es un buen intento de repertorizar estas relaciones.

¹⁰ J. Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1984: se trata de una excelente introducción a las prácticas filosóficas y críticas deconstructivistas.

¹¹ J. Derrida, *No escribo sin luz artificial*, antología de entrevistas, Ediciones Cuatro, Valladolid, 1999. Los tres textos que se refieren a la arquitectura como posible dimensión de prácticas deconstructivistas constan en la parte IV, *Las artes del espacio*, pág. 133 en adelante. El reportaje en el cuál Derrida comenta su *Choral works* es el número 12, *Cambios de escala*, pág. 141.

¹² Véase como referencia, J. Hedjuk, *Víctimas*, edición a cargo de J. M. Torres Nadal, Editorial Yerba, Murcia, 1993.

BARROCO EN LA POSMODERNIDAD: LOS DESTINOS DE UN ESTILO*

Fernando R. de la Flor

El texto evoca el barroco imperial español, crepuscular, en el hoy posmoderno que el pensamiento y la vivencia de la ciudad se está despidiendo.

A Pedro Serra

Barroco en la posmodernidad... Los destinos del barroco imperial hispano en la actualidad... Tratar de evocar esta cuestión ante un colectivo, como el de los arquitectos y urbanistas, involucrado como agente principal en el proceso de modernización; evocar, digo, un momento retardatario, un modo productivo no enteramente sometido a la racionalización; venir a recordar (desde luego *intempestivamente*) aquello que está más allá de la Ilustración, donde casi nada nos es dado ver, puede resultar una pretensión *anticuada*, fuera enteramente de toda actualidad, inoportuna.

* El texto transcribe el fondo y a trechos la forma de la intervención oral de su autor en el contexto del Seminario de la VI Bienal de Arquitectura. Moderno-Posmoderno: un siglo. celebrado en el Palacio de la Magdalena (Santander) del 30 de julio al 3 de agosto de 2001.

Definitivamente, el agitar el espectro hoy reprimido del Barroco supone, sobre todo, conjurar un momento grave de España, que nos aprestamos finalmente a enterrar en el olvido para siempre. Y con ello –y esto afecta a los colectivos mencionados arriba–, de lo que también nos despedimos es de un pensamiento y de una vivencia de la ciudad que, sobreviviendo incluso al momento moderno, ha venido definitivamente a liquidarse en nuestro hoy posmoderno.

Se trata, pues, con perseverancia impertinente de inquirir el destino de lo que sobrevive de la organización imaginaria del orden barroco en la Posmodernidad, y –dado que estamos entre arquitectos y urbanistas– ¿qué queda –si algo queda– y en qué conflicto vive –si es que vive– la potente huella dejada en el territorio peninsular por la organización conceptual del Antiguo Régimen.

Antiguo Régimen del que puedo adelantar que, en verdad, pretendió crear en la Península un espacio donde reinara la excepción, lo que Horacio Capel ha denominado recientemente una suerte de «física sagrada», convirtiendo tal geografía, también la urbana, en una suerte de «península metafísica», y, en definitiva, en tierra entendida, prioritariamente, de manera religiosa y trascendente. Es decir: donde la disposición de lo visible sigue rangos y categorías que apuntan hacia lo invisible.

Esta deuda dejada por la *era de la trascendencia*, no puede ser tan rápidamente saldada ni olvidada, cuando se trata del establecimiento de una genealogía auténtica de la ciudad española, pues el proceso, como señaló Harvey en su día, es el que nos ha conducido sin duda de la «civitas christiana», a la ciudad secular, en la que definitivamente aparecemos instalados.

Ubi sunt?, como decían los elegíacos latinos lacrimógenamente, ¿qué se ha hecho de? ¿qué ha sido del Barroco y de lo barroco entre nosotros, los españoles, cuyas ciudades conocieron entonces su verdadera edad de oro, dejándose suceder después por las ciudades coloniales de la plata; por las ciudades de la cornisa norte del hierro, hasta dar en la espectaculares ciudades del titanio que porliferan en la actualidad?.

Por un lado lo que planteo es, pues, una cuestión de *filosofía del patrimonio*, pero por otro, el enunciado afecta a la entidad conceptual, al estatuto mismo de nuestro propio momento fracturado y definitivamente volcado hacia el futuro; lugar de quiebra y hasta de holocausto,

si se quiere, de la sociedad tradicional y de sus modos de vida y de hacer ciudad.

Al preguntarse por lo *moderno*, este encuentro, me parece, legítima también cualquier interrogación que confronte lo que está más allá de lo moderno con lo que está *más acá* de él. Si este encuentro pretende, como creo, volver al problema del tiempo; conjugar el hecho de la ciudad en el modo del tiempo y, en definitiva, hacer fenomenología del tránsito entre épocas y movimientos, dejando en un lugar secundario la preocupación por el espacio y por la lógica espacial que hoy lo domina todo, entonces esta intervención mía alcanzará a tener algún sentido, ello si logra, aunque sea por un momento, traer el recuerdo de fechas que amenazan perderse en la infinidad de los nuevos espacios urbanos, ya sin memoria para ellas: 1580, 1609, incluso, como veremos, 1975...

Los problemas para abordar un objeto de esta naturaleza que busca la diacronía y que es transversal a tantos saberes, son varios. El principal de ellos relacionado con el hecho mismo de preguntarse en un momento especialmente abierto hacia su configuración de futuro, donde sólo el porvenir es determinante, por el destino o destinos que se ha reservado dentro de él a alguno de sus pasados. Pues es posible que a ese pasado no se le haya reservado en verdad ningún presente, y mucho menos un porvenir que supiera estar al menos a la altura épico-trágica de lo hasta aquí vivido.

La era imperial

Entre nosotros, el pasado por antonomasia, no puede ser otro que el de nuestra propia *era*

imperial, siglo o «siglos de oro», también conocidos en teoría de los estilos como «Barroco». Núcleo, éste, fuerte del pasado pues, donde se aniquila la organización feudal y el breve sueño renacentista, y concentración de semanticidad hispana, tan fuerte y persistente, que su organización mental es capaz de enfrentarse a la Ilustración, que le sucede, ello hasta «desanimarla» y reducirla a un breve episodio, a una vigilia alucinada, más que a, propiamente, un goyesco «sueño de la razón».

Precisamente en nuestros días y envuelto en la polémica de la posmodernidad, se ha dado una primera acogida a todo ello con la obra de hace una decena de años de O. Calabresse, su célebre *neobarroco*¹, en la que aparecían diseñadas las estrategias formales del Barroco, de las que se aseguraba allí que informaban nuestro tiempo, nutrían las operaciones típicas de la posmodernidad.

Habría, pues, una operatividad formal barroca, bajo cuyas leyes, además —y ahí estaría el interés de su *retombe*, de su vuelta—, se situaría gran parte de la producción simbólica actual. Desde luego, por ejemplo, bajo su esquema productivo se ubicaría toda el área del espectáculo de masas, al que propia y justamente podríamos denominar en gran medida «barroco»; pero también los procesos sociales de comunicación —como el cartelismo, la publicidad, la inundación de la ciudad colonizada por la letra...—. Todo esto tiene exacta una genealogía en las técnicas de poder desarrolladas con suma efectividad por el absolutismo confesional que controla virtualmente —desde 1580, pero intensificado en 1609, con la expulsión morisca—, la urbe his-

pana, antiguamente mestiza, arabizada, ingobernable, reduciendo su entropía, su desorden, y homogeneizando a las masas con técnicas que han sobrevivido y se han perfeccionado.

Calabresse tendría hoy para nosotros el mérito —y de ahí la acogida privilegiada dispensada a su libro— de haber individualizado los procesos retóricos que gobiernan la gran producción barroca, y de haber, además, señalado su persistencia y sofisticación en nuestro momento posmoderno, contribuyendo así a afirmar la presencia de aquel pasado en este presente.

Así la *sustitución*, la *proliferación*, la *condensación* terminan constituyendo la *poética* escueta que nos gobierna, y en ella debemos reconocer la herencia formal, no de ningún momento ilustrado, sino precisamente, la conexión privilegiada con ese momento bizarro, arriesgado, y hasta entrópico y letal, que significó el conceptismo y el culteranismo barroco, del cual vendrían directamente la organización general de los efectos retóricos de nuestro tiempo. La vuelta a la retórica actual, es la forma técnica de la vuelta del Barroco, que insidiosamente se propone a nuestro presente como gran máquina y fábrica potente del imaginario artístico.

Ideologías de la forma que hoy sabemos no quedan reducidas al dominio de la lengua literaria, sino que, en realidad, permean todo el campo de producción social, ya sean cuadros, modos de concebir planteamientos de una batalla o, propiamente *edificios*, dando así entre nosotros: pintores conceptistas, urbanistas culteranos y arquitectos jerigoncistas,

incluso, ambidextros de las dos escuelas, como entre todos resaltan esos Churriguera, a los que la poética clasicista denomina «bárbaros» y bizarros en el idioma de la arquitectura, y cuyo nombre de escuela no estaría de más todavía aplicar a los arquitectos de los excesos manieristas y dilapidadores que caracterizan la década de los ochenta/noventa.

En otro orden de cosas, podemos asegurar también que la persistencia o huella mnémica del barroco o de lo barroco entre nosotros estaba vinculada también, no sólo a un mero problema de estrategias formales y de modos operacionales, sino a unas ideologías trágicas y a un pensamiento hispano de lo fatal, que sitúa el proceso histórico siempre a un paso de la catástrofe y de la desrealización del mundo.

24

El «desengaño» hispano barroco desemboca directamente al cabo de los siglos con la experiencia contemporánea de vivir la posutopía. De cabo a rabo, el mismo modo de vivir el malestar en la cultura, la continua disolución y crisis de los valores sociales que tiene como escenario la ciudad.

La vida es sueño, podían decir en este sentido los barrocos, y saltando por encima del momento de diafanía iluminista que representa la Ilustración, y a la vista, por ejemplo, de las grandes cosmópolis y conurbaciones, nosotros también podemos decir con Calderón que, en efecto, la «vida nos parece un sueño».

La obra de Severo Sarduy, entre los años sesenta y setenta —años clave para la suerte de

la teoría posmoderna—, trató de vincular activamente el espíritu de época a una *retombée* o «eco» de las grandes vectores que habrían presidido el momento barroco, hermanándonos con él. Nuestra producción simbólica, poseída por un «viento barroco» aun «sin norte» (como escribía a principios de siglo D'Ors y recuerda hoy Jarauta), estaría en efecto movida por el impulso alegórico que determina hoy toda realización, y que constituye, según Benjamin, la ley estilística dominante en la era barroca, igual que en la posmoderna.

La estética, en efecto, y más precisamente los iconos más significados de la arquitectura nueva, como aquella barroca, aparece hoy presidida en profundidad por un efecto acusado de *trompe l'oeil*, de simulación, de *engaño* y de fantasmagoría, donde también opera la argucia, la disimulación, sobre todo, pero también, el travestismo, y *camouflage*, la transmigración, el mestizaje discursivo, y, en general, todas las estrategias que tienden finalmente a la desmaterialización, y mediante las cuales «los objetos, el mundo, el universo referencial se ve espectralizado».

Es también en ese sentido que podemos pensar que la arquitectura posmoderna y el urbanismo responden a este espíritu complejo de lo barroco; algo que busca desesperadamente volcarse en la construcción de un campo de acontecimientos progresivamente más complejo bajo el régimen generalizado de Proteo y de la transformación, mientras se ve sometido a un vértigo de interpenetraciones que lo convierte en un territorio sin imagen estable, sin código interpretativo maestro, dando así

testimonio del funeral por la significación y el referente perdidos en este otro fin de siglo.

Mucho más que el simpático perrito floral del Guggenheim, es la poderosa Circe, por un lado, y, sobre todo, el asombroso pavo real, por otro, como en el gran libro de Rousset, que describía los fenómenos cortesanos barrocos, los que siguen siendo los emblemas verdaderos de un momento proceloso, donde se ha puesto en pie la duda sobre propia entidad real de lo real mismo.

Sólo que esta duda razonable ya no formaría parte de un desgarró metafísico, sino que, como ha escrito Sánchez Robayna, el barroco, en esto, vuelve a nosotros como *barroco light*, barroco «de la levedad», un *neobarroco* que habría perdido en sus realizaciones mayores la gravedad finalista y atormentada que presidió su primer momento, en tanto estilo o «modelo de la profundidad».

Las grandes cuestiones dramáticas se han vuelto súbitamente irrelevantes, en consecuencia también los grandes modelos de ciudad trágica española (y hubo un tiempo en que casi todas lo eran, de Llerena a Toro, de Trujillo a Ciudad Rodrigo o Morella) se desmantelan en nuestros días para convertirse rápidamente en parques temáticos de la españolidad esencial.

Spain was different

Y, sin embargo, incluso pese al título y la promesa implícita en él, no desearía entrar en ninguno de estos modos del retorno barroco (el del drama y el de la retórica) a nuestro

tiempo, que, por lo demás ha tenido entre nosotros destacados analistas, como pueden serlo Subirats, Brea o Jarauta.

Más bien quisiera cambiar el sentido de la reflexión y retomar una dimensión local del problema, quiero decir con local, *penínsular*, española si quieren, cosa esta última que no es la habitual ya entre nosotros (como un efecto más, yo creo que indeseable, de la globalización y la mundialización de nuestros referentes).

Entonces quisiera dedicar algún espacio al hecho mismo de preguntarme si la sociedad española ha superado definitivamente su imaginario imperial y barroco, y, de haberlo hecho, cuándo lo ha hecho, e, incidentalmente también, como ello influye en el paisaje de los acontecimientos y termina conformando también el *territorio* de nuestro tiempo.

Me pregunto por la suerte de nuestro *capital* barroco (e incidentalmente me preguntaré también por el destino que han recibido las capitales barrocas y, en general, los grandes hitos y referencias barrocas, que me parece emprenden ya sin paliativos el camino final de un destino en la industria del ocio, como ese palacio ducal de Lerma, expurgado de su aura poderosa y presto ya para servir al país en la forma de uno de los mejores paradores de Europa).

Y ello porque pienso que, como un efecto también perverso de la propia dinámica de la transición y el potente desarrollo económico que la ha seguido, hemos sido lanzados hacia el futuro, lo que equivale a decir también, que

hemos sido bruscamente desterritorializados y desubicados de los primitivos marcos de referencia.

En el trayecto algo importante se ha perdido, empero. Los psicoanalistas dirían que los duelos pertinentes por el padre y el pasado enterrado no se han celebrado adecuadamente; es posible, entonces que los espectros nos visiten para recordarnos las deudas para con ellos. Probablemente quieren sentirse parte de ese futuro que nosotros nos disponemos a abrazar, como si hubieramos nacido sin simiente ni generación de otros. Hijos en realidad de nada y productos, más que de una transición, de un proceso intencional de olvido, de, como diría Jameson, una exclusión estructural de la memoria.

Un poco desterritorializados y desubicados. En efecto, la prueba es esta obsesiva reflexión que hoy se vuelca íntegramente sobre la topología del porvenir, sobre el espacio del futuro. Nos obsesiona el paisaje del mañana, cuando recién hemos abandonado la casa de tierra del ayer, mientras todavía por doquier pueden encontrarse las ruinas de un orden recién abandonado en proceso ahora de rehabilitación (como se dice).

No bien se cierra, en los años 74 y 75, nuestro sueño colonial e imperial, común con los portugueses, y abandonamos los territorios africanos –Angola, el Sáhara, Guinea...– el país ha sido obligado en todos los terrenos a dejar atrás para siempre las formas expresivas de su marginalidad fantasmal y el cómodo hábitat de lo periférico; ello para abrazar el centro duro de la vanguardia del proceso transformador, como noveno miembro *in pectore* del G-8.

Lo cual se deja sentir, sobre todo, en nuestras ciudades, realmente metidas en un proceso reformulador, que es acaso lo más significativo y relevante de lo acaecido en el decenio transcurrido entre 1990 y 2000.

Han sido en total apenas veinticinco años dedicados minuciosamente a olvidar el pasado, con el objeto de reubicarse en el centro de una totalidad de escala planetaria, y éstos no parecen ya tantos, sobre todo cuando se piensa de qué materia prima está de verdad hecho este país, y surgiendo muchas dudas acerca de si anímicamente también ha podido producirse este cambio en una sociedad que hace tan sólo sesenta estaba ampliamente ruralizada, y sometida todavía al principio de unas ideologías forjadas en la era de los felipes (de los que el franquismo, como se sabe, se soñaba sucesor y heredero).

Así que, propiamente, la *velocidad de cambio* ha determinado el que no se trate ya de efectuar una mera superación del pasado, sino que ha sido en verdad necesario todo un proceso de *encriptación* de la experiencia histórica, acompañado de una reescritura de la historia, un lavado de su cara, conectado con la Reforma y con el papel desempeñado en ella por grandes historiadores, entre los que destacaremos a nuestros efectos a Maravall padre, un maestro, como también lo fue el hijo (ministro de Educación), en dar un giro al pasado para hacerle confluir armónicamente en la marcha ineluctable de la historia, haciendo que de una vez el pasado de verdad pasase.

1975, la fecha del libro de Maravall *–La cultura del Barroco–* nos da en efecto la pista

documental de sobre cuándo se dejó de vivir en España bajo el orden imaginario del Antiguo Régimen y, definitivamente, se pasó a esa tercera fase del capitalismo, de su régimen de bienes simbólicos y, en general, de su nuevo imaginario.

Se trataba entonces de saber en qué punto preciso de estos años que corren desde una modernidad (prácticamente inexistente) a la posmodernidad (a la sazón totalmente triunfante) se ha producido la gran cesura, el corte, o la quiebra misma de la tradición autóctona, y cuándo es que nos hemos despedido de nuestro pasado, renunciando a él, así como bajo qué estrategias, éste ha podido desaparecer virtualmente bajo nuestros ojos o, como veremos, alcanzar a invertir enteramente su sentido.

Puede parecer un escándalo, pero, en efecto, todo se encamina a confirmar que el país se mantuvo en lo sustancial atado a un orden imaginario y simbólico enteramente dependiente de su primera fase imperial hasta el año de gracia de 1975. Los momentos liberales, ilustrados, los años de avance y progreso franco hacia una sociedad emancipada en ese largo sueño acunado por la autarquía, el providencialismo y la xenofobia del absolutismo confesional, han sido, breves, episódicos y, cuando se han producido, lo han hecho, como analizó Subirats en su día, a propósito de una debilísima ilustración española, en tanto siempre que *insuficientes*.

El episodio culminador y monstruoso en sí mismo del franquismo así, aun a pesar de someterse a renovadas operaciones de *liffing*, que remodelan el cuerpo anfibio de la nación,

resulta ser sustancialmente, bajo esta mirada, sólo la prolongación de la vida agónica de ese antiguo régimen en la vieja piel de toro.

Francisco de la Rubia ha señalado de manera brillante en su *Franco como ciborg* como el propio cuerpo monotorizado, cuasi cibernético, del caudillo *terminal* se convierte en la metáfora perfecta de la hibridez entre la nueva matriz tecnológica y la vieja raíz telúrica de lo carpetovetónico.

Pues si bien ese cuerpo agónico del *Caudillo* recibe las prótesis de la última tecnología biológica, es verdad también que, por encima de los instrumentos que prolongan sus últimos momentos de vida, se tiende, pudoroso y rutilante, el mantón milagrero de la Virgen del Pilar; Viéndose auxiliadas las operaciones de la cirugía de precisión por la intervención salvífica de la mano incorrupta de santa Teresa que siempre favoreció al *dux* hispano.

27

Lo que, a todas luces, no hace sino conectar el espacio de la clínica donde agonizó el franquismo en el noviembre invernal del 75 con ese otro lugar taumatúrgico, lugar de declinaje de los Austrias, que fueron El Escorial o el alcázar madrileño, donde los cuerpos reales —el de Felipe II y el de Carlos II, especialmente— de modo literal se pudrían, retrasando así el momento de las inevitables crisis por venir y las correspondientes cesuras e hiatos dolorosos que las muertes de los taumaturgos siempre han de causar en las sociedades como la nuestra, arcaicamente organizadas.

Una frontera, un borde y un borme temporal pasa así por aquel cuerpo agónico del año 75,

definiendo, hacia delante el vertiginoso proceso de cambio español en la posmodernidad, y situando, al otro lado de lo definitivamente olvidado las sombras del pasado.

En ese cuerpo singular y simbólico en el que encarnó el Padre y el Estadista, se vienen ciertamente a unir y luego a separar definitivamente la retórica del nacional-catolicismo, de un lado, y, de otro, las realidades tecnocráticas que no tardarían en ser determinantes y exclusivas para el país, llevando todo hacia las aguas del mercado.

De hecho, entonces, el paisaje cívico sobre el que proyecta su imagen el Generalísimo, en sus cuarenta largos años de vida política, no es otro que el mismo viejo y sempiterno paisaje ascético, en el fondo del cual siempre se construye y se edifica y planea en los términos de una ciudad perimetrada y elevada, orgullosamente aislada y penitencial, siguiendo el modelo místico de una imperial Toledo.

Pocas cosas en verdad separan la concepción de la ciudad que tenía El Greco y la que trescientos años después reflejaría Zuloaga, como fondo para la emergencia de tal caudillo, todavía cesáreo, imperial, casi, en medio de una España barroca y tremendista, como alcanzara a verla Gómez de la Serna.

Así, 1975, con su heraldo en el 64, cuando los planes de desarrollo de López Rodó inician el cambio sistémico, o, todavía más atrás, incluso, 1957, momento en que empezaron a producirse los primeros «milagros» económicos sectoriales, nos parece ciertamente la frontera, el terminus *ante quem* se desarrolla,

con grandes consecuencias para el paisaje edificativo de nuestro país y para sus políticas de conservación patrimonial, los últimos actos de ese drama de los tiempos en que consiste precisamente la demostrada renuencia del país a entroncar con un modelo o vector fuerte de progreso, y a adoptar —y hasta abrazar francamente— lo que en términos de Weber llamamos la «ética del capitalismo».

El abrazo del oso de ese movimiento hacia el desarrollismo que se inicia en el 64 y culminará en el 75, supondrá también la desaparición de la diferencia cultural y el final programado de un modelo propio de ciudad española, para lo que a historiadores de la arquitectura y el urbanismo español les interesa.

Y decimos que eso se produce en 1975, porque todo parece indicar que no fue hasta entonces que una transformación de esta naturaleza pudo suceder. Aunque eventualmente, entre tanto, como veremos, ciertos gestos modernos —y, si pensamos en Benidorm, como ejemplo, en realidad, *ultramodernos*— se habrían comenzado a producir mucho antes de esa fecha.

La península pentagonal

Pero el tránsito de la organicidad de Franco, el pasaje de su corporalidad orgánica a su nueva dependencia de máquinas y prótesis exteriores, hacia las cuales se realizó en verdad un transfer de su espíritu en los últimos días y meses del 75, metafORIZA, en tanto cuerpo expiatorio y transferencial, el cambio de piel y de identidad del país, y nos sirve

como una auténtica «puerta del tiempo»², especialmente a quienes, no siendo sociólogos ni economistas, y no compartiendo sus discursos rigurosos, vivimos en realidad de las construcciones imaginarias y mitopoéticas, dentro de un régimen de alegoría continuada en el que confiamos nos debe servir para explicar nuestro mundo al menos.

En fin es una propuesta: toda cuestación de la modernidad o la posmodernidad pasa forzosamente sobre esa fecha liminar, a través de la cual estamos llamados nosotros a organizar la experiencia histórica, y naturalmente a través de la cual también debemos dar cierta cuenta del devenir de la ciudad española.

Como ejemplo de esa pervivencia del Antiguo Régimen, respecto al cual el franquismo no es sino su suplemento y coda final, cabe decir cuando se examinan momentos estelares inmediatamente anteriores, que, por ejemplo, todavía en 1920, en el momento en que Mario Praz visita la Península, la encuentra dormida en su sueño de siglos, francamente incorrupta. Cuando esa vitrificación (grata a los conservadores) es detectada —por este *dandy* del conocimiento— lo es en calidad de auténtica excepción y *anomalía*, tanta que, incluso, rechazará el primer calificativo que le da al país para su libro —«España pintoresca»—, y abandonando para siempre la senda de los románticos, fustiga al país francamente atrasado, bautizándolo, de modo genial, como *La península pentagonal*, queriendo resumir en esa figura de cerramiento del orden geométrico, cuanto en ella se circunscribía de pasatismo en torno a las huellas de un viejo orden fósil.

Cuando por aquellos mismos años Buñuel emprende el proceso de su primera película política, *Las Hurdes*, encuentra por maravilla que los restos de la vieja sociedad rural austriaca perviven en España, en un territorio donde la condición no-progresada todavía se vive en realidad como delirio y pesadilla.

En esas fechas, y para la mirada del protomoderno Buñuel, todavía no han cambiado las profundas geografías hispanas, cosa que demuestra emblemáticamente el cineasta refiriendo cada uno de los gestos de aquellos sus actuales hurdanos a la teratología artística de enanos, monstruos, bufones y mujeres barbudas, en donde la pintura española del Siglo de Oro consigue testimoniar una visión del mundo turbulenta y ya para siempre dramática.

España estaba aquí dada como *diferente*, y esa diferencia era teatralizada, dramatizada por el cineasta. Ni un atisbo, ni un asomo siquiera de modernidad, de tiempos nuevos, había llegado entonces, a la altura de los treinta, a ese *hábitat* monstruosamente retardatario de lo hurdano, que en cierto modo se convirtió, por la fuerza del discurso mitopoético que Buñuel sobre él traza, en un *emblema*, y más bien en un *jeroglífico*, del modo hispano de habitar la tierra.

Antes, en los años diez o doce, Azorín había podido exhibir también con la filigrana de su estilo y en los primores de lo vulgar hispano una descripción cumplida del ambiente tridentino en que se desenvolvían las capitales españolas en los días grandes de las festividades eclesiásticas. Rindiéndose, como por entonces lo hacían los máximos escritores del

país, de Clarín a Miró, de Palacio Valdés a Baroja, ante la experiencia pura de una *civitas christiana*, mantenida todavía contra todo pronóstico en los tiempos de la muerte de Dios y de la secularización de la ciudad.

La reflexión que hace Azorín, otro «moderno», sobre por qué el pueblo español es el único pueblo de su contorno que todavía levantaba catedrales a principios de los años veinte, merece estudiarse como un análisis acerca de lo retardatario y la persistencia de huellas mnémicas en una actividad, la arquitectura, de la que se dice que sólo puede progresar, nunca detenerse, jamás volver atrás.

30

Muchos entusiastas ideólogos de aquel entonces sancionaban el carácter anticuario e insoportable de las *capitales espirituales* españolas. Unamuno trazaba por aquellos años de los principios genéticos de la modernidad la etopeya de la *civitas* católica, y exprimía en textos de todo género los sentidos que esta ciudad retardataria y metafísica exhibía en contra de las capitales del progreso y el cambio.

En otros lugares he hablado de ello, y no quisiera detenerme ahora en este significativo autor de la metafísica de la ciudad, próxima a la que en aquellos años construye también De Chirico.

Pero cabe decir de todo ello, que ahí se alcanzó un punto de imposible superación en la elaboración de un discurso mitológico sobre el ser de la ciudad. Ni el mejor Almódovar, en la mejor de las secuencias sobre Madrid, ha logrado superar al maestro de la somatización,

a ese Unamuno, experto fundidor de pasados y vivencias en el crisol de las imágenes poéticas ciudadanas. Ello hace buena la observación de Jameson, en cuanto que lo que ha podido ocurrir es que recluido en el ámbito de la nostalgia pasatista y del espiritualismo, suponemos que el modelo descriptivo unamuniano ha muerto, sin en realidad haber sido sustituido por nada. Como nada, en efecto, es posible de concluir ante los paisajes de la ultramodernidad, dado que, como dice el teórico:

Esa extraña superficie nueva que se extiende ahora convierte rotundamente nuestros antiguos sistemas de percepción de la ciudad en sistemas arcaicos y sin objeto y sin ofrecer otros a cambio.

Barroco ¿eterno?

En efecto, la cosa es grave, se ha podido producir entretanto la temida ruptura de la intimidad entre cuerpo y entorno edificado, un desarraigo que las arquitecturas de esta hora no son con todo capaces ya de suturar. En todo caso, son los discursos los que ya no pueden cartografiar ni ubicarse dentro de la totalidad urbana, porque el espacio ha dejado de ser mensurable y reconocible.

Digamos que el lugar se ha disuelto en una abstracción mayor, y ya no existe, al menos con el significado que le dieran los latinos: *locus*. En cuanto al tiempo mismo, éste ha perdido, en las representaciones que de él nos hacemos, la densidad que antaño tuvo, en los tiempos de Proust y de Bergson, o en los de nuestros proust y bergson, digamos Machado y Azorín, Zuloaga y Miró.

Después de estos hombres y estos nombres, podría decirse que la ciudad, definitivamente, ha perdido su *poesía*, y poco a poco frente a a las grandes conurbaciones ha desaparecido el espíritu de penetración, de «detournement», de *travesía* y encuentro poético que estuvo vivo hace tan sólo tres decenios, y que de modo tan preciso analizara Debord, el último de entre nosotros que parece supo en qué consistía la ciudad, y qué hacer con ella: naturalmente ponerla en estado de excepción, provocar en ella el cortocircuito de su aberrante racionalidad, levantando su piel, su asfalto y *macadam*, para encontrar debajo de ella lo Real perdido: de nuevo, el *tiempo*, de nuevo, el juego de la finitud y de la permanencia.

En sintonía con ello, en aquella otra hora, entonces, los ideólogos de lo hispano soñaron con la inmanencia de un tiempo que se quería eterno: un *barroco eterno* que se les hacía presente en sus biografías:

«Era en Numancia al tiempo en que declina la tarde del agosto agosto y lento», podía escribir por entonces Gerardo Diego.

Entonces se podían apreciar los misterios de la «dureé» y la memoria. Aquellos otros hombres valoraban y percibían el tiempo, proustianos ellos, mientras nosotros percibimos y valoramos la espacialidad, la superposición infinita de superficies.

La densidad de la memoria edificada era tanta y estaba por entonces tan residenciada, que el sentimiento mismo de su visualidad engendraba entonces la *vivencia*; ese término heideggeriano que sirve para expresar la cons-

trucción simbólica del objeto de arte y de reflexión. Y que ha encontrado en el siglo su *hábitat* en dos lugares precisos sólo: los campos de batalla y las ciudades con resonancias históricas: Verdún y Belchite, pero, también Venecia y Sepúlveda.

Del elogio y la exultación por la presencia incólume del pasado, se podía fácilmente pasar a desear la perpetuación e inmanencia histórica de ese pasado no afectado por el progreso, reclamando entonces, no «cirujanos de hierro», sino, en realidad, «anestésistas de acero» y cerrajeros para convertir en una caja de seguridad el *sepulcro del Cid*.

Suponía ello aceptar —y esto en un país con sentimientos de decadencia es explicable—, que el pasado debía convertirse en una suerte de definitivo presente y hasta en un futuro.

Entonces, en el largo tiempo en que esta inmanencia y detenimiento del tiempo se vivió, pudo escribirse ese libro singular a todos los efectos, por un autor que ha pasado por ser uno de los más representativos del momento. En efecto, Elogio, pero también nostalgia: *Elogio y nostalgia de Toledo*. La vista de estos intelectuales carpetóvetónicos en que se mostró pródiga la Península, se extasiaba complacida por entonces, no hace después de todo demasiados años, ante el perfil bajo de las ciudades españolas de la Contrarreforma; se extasiaba efectivamente en el sueño de pervivencia de un estilo —el *barochus Hispanus*, como lo llamó D'Ors—, que no moriría nunca, sino que, al contrario, podía asegurarse de él que un día todo el mundo se rendiría a la diferencia hispana, y llegaría a

renocer en nuestra tierra la bendición de la existencia de un paradigma desviado pero insobornable de la cultura occidental.

Ocurrió entonces que ese D'Ors saludando a los Churriguera y sus arquitectura visionarias, escribiera oracularmente:

Churriguera arquitecto maldito, sirena deliciosa... Tus altares en las iglesias hispanas, tus portales madrileños, tu salmantina casa municipal, me traen y traerán un día al mundo, con el desbordamiento tumultuoso de la pasión, con todo su mal gusto, un trágico cantar de abismo y de océanos...Preveo para Churriguera, en hora próxima, una justiciera venganza.

El crítico, en su singular idiolecto castellano, podía haber dicho: «mañana, en nuestro país, [seguirá haciendo] hará Barroco».

32

Pero pudo ser también Tovar, Giménez Caballero, Sánchez Mazas, o, significativamente, también Ortega los que teorizaran este momento barroco imperial y al mismo tiempo supuestamente eterno ya de las cosas de España, los filólogos y los teóricos de la literatura y la historia, al modo menenedezpidaliano apoyaban esta presencia fuerte de la tradición y exaltaban el pasado, en tanto el porvenir empezaba a llegar insidiosamente, desde donde siempre ha venido el sol y el futuro: de la fachada del levante peninsular

Ese paisaje espiritual arcaico ciertamente no había cambiado todavía por los años sesenta en que se inicia en la periferia española los procesos verdaderos de remodelación física del territorio. Quiero decir que extrañamente pudieron convivir Benidorm de un extremo y

las episcopías castellanas de otro. Pero, entretanto, la operación de *wripping*, como denomina Jameson a este efecto de «encapsulamiento» y de opa hostil que el presente lanza sobre el pasado, estaba ciertamente en marcha.

Ajenos a su destino ocluido, los discursos mitopoéticos todavía soñaban una España duradera, singular, eterna. Todavía en esos años El Escorial es el edificio representativo de España; clave suprema del país, tanto que Luis Martín Santos, como antaño Ortega, le dedica una meditación, *Meditación del Escorial*, ahora en su *Tiempo de Silencio*. Meditación a la que los arquitectos novísimos también de nuestros días, vuelven siempre como a unos ejercicios espirituales, tratando de recargar las pilas de la kriptonita cultural en un momento, como éste, al cabo desvitalizado. Meditación, en cuya conclusión se puede decir aquello que dijo Baudelaire: «¡Oh ese monstruoso estilo jesuítico que me agrada tanto!».

Basilio Martín Patino pudo realizar también por aquellos años su captación maestra de una Salamanca, capital bélica del fascismo (treinta años después del 37 se diría que el Cuartel general de Franco recién había sido levantado), y que, saltando todavía más allá de los años, ofrecía todavía al espectador en sus ruinas el esqueleto mismo de la ciudad que fue hasta finales precisamente del período barroco.

En la película una escena refleja la vuelta de un exiliado de la guerra que encuentra todavía maravillado de qué modo en lo esencial, la

ciudad no ha cambiado de cuando la abandonó en el año 36. El discípulo de Unamuno encuentra sorprendido como en el seno de un mundo en transformación rápida, el caserío y hasta el espíritu de la Salamanca eterna se mantiene, al modo, dice él, de una *cápsula* o burbuja temporal. Se trata del efecto embalsamamiento de toda una sociedad, y cuando de una reflexión como ésta se trata, acerca de la ciudad moderna y posmoderna, no puede olvidarse este hecho que nos singulariza (o estigantiza, según prefiramos) para siempre.

En España, al menos por entonces, ciertamente, no pasaba lo que en París donde según la célebre expresión baudeleriana, incluso en el XIX la ciudad ya lograba cambiar más rápidamente que los estados del espíritu de quienes la contemplaban.

Pero entre esta obra y nuestro presente, se debe ahora situar en efecto, en algún lugar, esa cesura que nos hemos prometido localizar, pues cuando ya en nuestros días un Álex de la Iglesia debe colocar en algún punto de los mapas la venida de un nuevo Anticristo, aunque todavía tiene que recurrir tipológicamente a fantasmas del pasado barroco, como son esos curas de la Compañía de Jesús, no tiene más remedio que situar el nacimiento en ese nuevo e inverso «portal de Belén» que forman las torres de Kio sobre la Castellana.

Madrid, de «capital ceremonial del imperio» barroco, pasaba así a nueva capital diabólica del mundo, invertida *urbs imperial*, pues fue precisamente la inversión financiera de capital árabe de los años ochenta y noventa, la que acomete un acto de venganza lírica, reme-

dando a la distancia de los siglos una nueva invasión de la Península (seguida es verdad, esta vez de una rápida reconquista cristiana, si miramos el destino seguido por el señor de la Rosa).

El juego de *raports* y guiños entre nuestra antigüedad imperial y el presente no se detiene ahí, pues, en propiedad, tan sólo podemos buscar la Historia mayúscula a base de simulacros, ironías, inversiones especulares.

Hay una ironía explícita en el hecho de que un fenómeno, asociado a la atracción que ejercen las urbes modernas de españolas sobre el imaginario del Tercer Mundo, cual es el de la inmigración legal o ilegal, que abre vectores de acceso desde sociedades rurales o ruralizadas a grandes conurbaciones, invierte hoy paródicamente en nuestros días, lo que significó el cierre de otrora de las ciudades españolas a la alteridad y al mestizaje.

En efecto, un trayecto aquí se ha invertido siendo sus consecuencias igualmente dramáticas, pues si hoy los inmigrantes de las pateras son capturados a lazo en las carreteras y caminos que conducen a las ciudades españolas, hace quinientos años fueron estas mismas ciudades las que expulsaron a estos hombres de sus muros. Así que al menos en este aspecto, podemos decir de ellas que siguen inmovilizadas en una suerte de gesto despótico de signo barroco, absolutista, excluyente para con lo diverso y, al fin, dogmático.

Y es que cuando hoy admiramos las bellezas escleróticas y finalmente desvitalizadas a fuerza de intervenciones de los grandes restos

y supervivencias arquitectónicas de la era imperial, no se percibe enteramente de qué suerte de historia y cargas trágicas están constituidas éstas que son hoy puramente destinos (recordemos: «los destinos del Barroco» para una estetización difusa de las masas.

He aquí el *corpus delicti*, el núcleo escamoteado de lo barroco, lo encriptado y no reconocido nunca de nuestra historia nacional.

El hecho mismo es que todo documento de cultura, como dice Benjamin, lo sea, al unísono, también de barbarie.

Pues conviene saber sobre lo que fueron los procesos de formación de la ciudad barroca que tanto admiramos, convertida hoy en parque temático de sí misma, allá donde haya logrado trabajosamente subsistir, el que ésta funda su existencia en procesos de exclusión y en efectos de sujeción de masas, y esta percepción de la profunda incorrección política y moral del pasado hispánico, es el que determina todo el movimiento final hacia su extinción entre nosotros, y el hecho mismo de que nadie derrame lágrimas por este final de régimen para la aventura de la singularidad hispana.

Terminemos con una parábola profética, en verdad no cumplida, pero que gravita hoy como ayer sobre cualquier destino de la ciudad moderna, modernista o posmoderna; barroca o virtual y telemática.

En los inicios del proceso de decadencia española, se produce un escrito anónimo importante que ha llamado recientemente la atención de los historiadores se trata de una profecía, de

un sueño milenarista, contenido en el llamado «El sueño de la ciudad en ruinas».

El autor ha visto la ciudad hispánica y la ha reputado como insolidaria, atroz, babilónica, dominada por los fuertes, entregada a los espectáculos inmovilizadores, en poder de los mistagogos. Entonces escribe su anatema de ella. Es un texto que a través del tiempo nos llega aún, y nos alcanza todavía, aunque haya perdido su mordiente profético y su amenaza savonarolista se haya disuelto *en el aire*.

Va dirigido a las ciudades que, como las españolas, se han convertido en bastiones y ciudadelas, en plazas fuertes en realidad y zonas de seguridad reforzada, donde se defiende un orden injusto y un régimen de engaño generalizado.

Entonces el autor escribe:

Sea glorificado en la ciudad aquel que tiene cuidado de los pobrecitos, levantando a los que están durmiendo en el rescoldo de la ceniza, entre los perros y los gatos, y en los escondrijos asquerosos de la ciudad, para que, justamente, éstos posean el lugar de los hinchados y soberbios que duermen en las regaladas y ponzoñosas camas y debajo de los soberbios edificios edificadas con sangre de miserables.

Breve referencia bibliográfica

El concepto de una «física sagrada» ha sido enunciado por H. Capel, en su estudio *La física sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985). El de «ciudad secular», que alguna vez emerge mencionado en mi texto, ha sido

acuñado en la lectura atenta de la obra de título homólogo de H. Cox (Barcelona, Península, 1983).

Cuando aquí se evoca el problema del tiempo y lo que es la «lectura del pasado», entonces se entra en territorios definidos en su día por P. Ricoeur, en su *La lectura del tiempo pasado. memoria y olvido* (Madrid, Arrecife, 1999), aunque a este respecto no se puede tampoco olvidar el gran libro de R. Assunto, *El pasado en el presente* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

Los problemas formales de un neobarroco, han sido tratados fundamentalmente por O. Calabresse en su *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, mientras que la conexión barroco/posmodernidad ha encontrado su último analista en I. Chiampi, *Barroco y modernidad*. (México, Fondo de Cultura Económica, 2001) la obra inaugural de Sarduy es, naturalmente, la de *Barroco*, publicada en Editorial Sudamericana en 1974. Digamos de la modernización de «lo barroco», que tiene

dos padres fundadores, El D'Ors que por los años treinta publica su *Barroco, y el Benjamin* que también publica por esa época su célebre *El origen del drama barroco alemán* (con edición española en Madrid, Taurus, 1990).

Las alusiones al «franquismo cibernético» proceden del artículo de F. de la Rubia, «Franco como cyborg» (*Ciberkiosk. pt*)

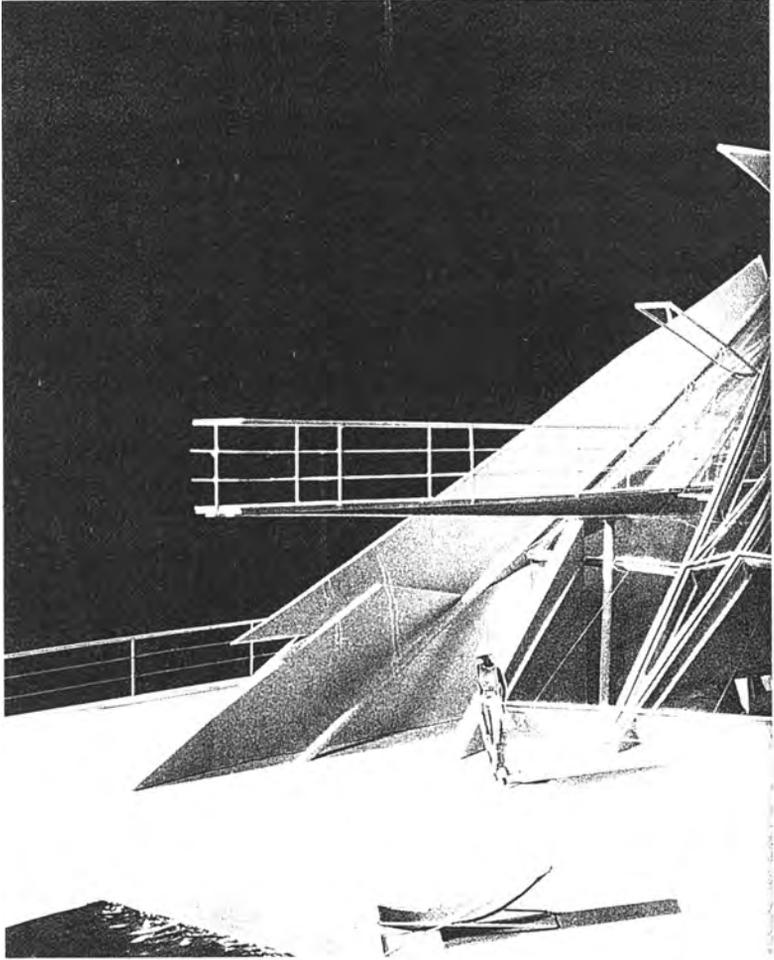
Me he acercado a un concepto de «barroco hispano» en mis libros *La península metafísica. Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1999) y en mi *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Madrid, Cátedra, en prensa). Por último, para una visión de los problemas específicos que plantea el concepto de ciudad histórica española, véase mi: «La ciudad histórica y el pensamiento español», en *Baurg 00*, Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria y Castilla y León, 1 (2000), págs. 2-9.

35

NOTAS

¹ María Zambrano ha reflexionado sobre este tipo de muerte fragmentada, ritual y simbólica en la que incurre el Dictador, ello en su «la muerte apócrifa», en M.

Gómez Blesa (ed.), *las palabras del regreso*. Salamanca, Amaru, 1995.



Coop Himmelblau Open House, Malibu (1992).

DESAPRENDIENDO DE LAS VEGAS*

Eduardo Subirats

El modelo arquitectónico y urbano de las Vegas como instrumento eficaz de la industria del turismo y el consumo de masas, pone en manifiesto un concepto civilizatorio y comunicacional propiamente posmoderno.

Al entrar en el *hall* de París-Las Vegas sentí un estremecimiento. De repente estaba inmerso en un inmenso espacio, del que apenas divisaba sus límites. Un virtual centro urbano bajo el falso techo abovedado de un cielo de neón. Un mundo enteramente artificial, sin sombras, sin contrastes, sin formas, atravesado por una red laberíntica de corredores y pasillos en los que me extrañé irremediablemente.

El bosque de trapaperras, las hileras de mesas de juego y ruletas se extendían frente a mí como una masa de colores rutilantes e inexpressivos, sumergida en el zumbido monótono y obsesivo de sus timbres y campanillas, contrapunteado, de tarde en tarde, por el chasquido

de las monedas en las bandejas metálicas de las máquinas. Una luz uniforme y tenue inundaba con sus tonalidades somnolientas un lugar de ninguna parte, y un presente vacío y eterno. Me sentí transportado a una realidad fuera de la realidad, herméticamente sellada al mundo exterior, una ciudad por derecho propio definida por un sistema opaco de signos y estímulos perfectamente planificado y perfectamente vacío. Aquí y allá, un pequeño ejército de muchachas jóvenes, con atuendos de diseño pornográfico y gestos de pudor pacato atendían a las máquinas y a sus usuarios. Una masa de miradas excitadas, sin expresión, invadía los corredores.

El mismo modelo arquitectónico se repite en cada hotel-casino de Las Vegas hasta la náusea: interiores monumentales diseñados como verdaderas ciudades artificiales, la representación retórica de lugares históricos fetichiza-

* Conferencia pronunciada en el Curso de Verano de la Universidad de Alcalá; «La ciudad en la historia. Presente y Futuro». (Julio 2001)

dos por la industria del turismo bajo signos trivializados, la impermeabilización al mundo exterior, la eliminación de referencias espaciales y la suspensión del tiempo, la obsesiva movilización de la masa encerrada de los jugadores en campos de fuerza de diseño premeditadamente fragmentado e innecesariamente confuso, la profusión ostentosa del ornamento como instrumento de *dopage* comercial, la insistente simulación de naturalezas animales y vegetales domadas: todo ello se repite monótonamente de casino en casino, entre ofertas de dinero fácil, sexo empaquetado y aventuras programadas.

Las Vegas es un escenario comercial infinito. Una no-arquitectura sistemáticamente extendida. Y un programa civilizatorio. Sus grandiosas construcciones exhiben ostentosamente la ausencia de un concepto de espacio, la renuncia arquitectónica a la forma, la negación a una voluntad expresiva. Pone en escena una concepción de la ciudad como sistema de comunicación instrumentalizada para fines comerciales. Renuncia paradigmática a la organización artística de la existencia, y a cualquier experiencia artística de la realidad.

Un principio rige y compensa esta renuncia a la construcción expresiva y a la creación arquitectónica. No se trata del *kitsch*, resultado del abaratamiento industrial de las formas artísticas y las expresiones humanas. Es el realismo mágico que distingue la producción de la industria cultural postindustrial. Entiendo por realismo mágico a la composición de signos como objetos, de lenguajes como realidades, y de la ficción como si se tratase de una programada realidad. Y a la

configuración de estos signos reales como un sistema banal de estímulos primitivos para el consumo, la modificación del comportamiento humano y, en última instancia, la subversión comodificadora de la cultura. Su función, como la de esas botellas de Coca-Cola transformadas en espacios comerciales, es la de sumergir en su medio total al consumidor como en una fantasía real, disolver su conciencia reflexiva, y movilizar sus frustraciones libidinales, sus deseos parciales, y sus construcciones simbólicas inconscientes fetichistas y perversas con fines comerciales.

La consigna posmoderna llamada a legitimar la reducción de la arquitectura al diseño comercial era: dominio del signo sobre el espacio y redefinición de la arquitectura como acción comunicativa. Un hotel simula las estancias y los patios de villas romanas, el otro es un simulacro de los palacios árabes, el tercero cloniza el *skyline* de Manhattan. Se reproducen indistintamente espacios selváticos, paisajes submarinos, circos u oasis del desierto, y salones rococo. Se yuxtaponen como los lenguajes vacíos de un cinismo universal. Lo único realmente innovador en estas simulaciones son sus dimensiones gigantescas, efectísticamente hinchadas, y la sistemática trivialización retórica de sus significados, lo mismo se trate de columnas corintias o los atributos sexuales de las *show girls*. La exageración monumental de los ornamentos arquitectónicos, el erotismo hiperrealista de las toallas y los jabones de los hoteles, los excesos ilusionísticos de los productos de consumo, son la condición, a la vez que el complemento de su programado tedio.

El postulado antiartístico que regula este proceso de diseño comunicativo realístamágico ha sido empaquetado académicamente bajo la parafernalia neovanguardista de una ruptura posmoderna. Sin embargo, sigue siendo moderno: trata de eliminar funcionalísticamente las huellas del tiempo y de la experiencia, enarbola como el dadaísmo los efectos del *shock* y de la banalización masiva de la experiencia humana, y compensa su falta de carácter y vaciamiento artísticos mediante la obsesiva ostentación hiperreal de un hedonismo comercial de constitución perfectamente surrealista. Como en la revolución surrealista su efecto de encantamiento, la inmersión del consumidor en un mundo de falacias de riqueza, fantasías patéticas y trivializadas extravagancias se estiliza como el objetivo final de un *environment* total.

Las categorías tradicionales de industria del *entertainment* y del *amusement* sólo definen una de las funciones que estas instalaciones cumplen. Se trata de un diseño concebido como instrumento del consumo masivo. Pero la función del consumo lo eleva, al mismo tiempo, a modelo de conducta y paradigma cultural. Lo que aquí se define es un proyecto industrial de la cultura del consumo, de la cultura del espectáculo. La característica dominante de esta quimera postindustrial es la producción de realidades virtuales, de sucedáneos presenciales, de ausencias hiperreales: un principio que rige en un extremo los *video-games*, con el hiperrealismo que atraviesa su culto temático de la violencia, y en el otro extremo los ritmos repetitivos y monótonos de excitación y frustración que rigen todas las

instalaciones automatizadas de juego en los casinos. El intelectualismo posmodernista ha legitimado con una voluntad solapadamente publicitaria a estos productos comerciales como expresión de una auténtica *pop-culture*, olvidando el principio mercantil que les otorga su valor jurídico y ontológico de autenticidad. Y se ha olvidado además de mencionar su principio funcional: el vaciamiento de la experiencia, la colonización del sujeto, la generalización global del tedio.

Todo es irreal y todo es real en este medio: lo mismo los foros romanos de cartón piedra, y las avenidas parisinas y las selvas tropicales de plástico, que las fontanas barrocas de Bernini con sus texturas químicas o los rasca-cielos de Nueva York en ficción de yeso. La pobreza de los materiales y la trivialidad de los diseños indican el carácter futil de esta arquitectura definida como *performance*. Lo único auténticamente real que rige el funcionamiento de este gran dispositivo ilusionístico es el dinero: concebido a la vez como discurso racional de los beneficios financieros y como la ficción abstracta que cristaliza sintéticamente todos los deseos, todas las posibilidades de su realización, todos los símbolos sombríos de poder social y potencia sexual. Centro emocional vacío.

Las Vegas es el cumplimiento performático del *dictum* estructuralista y postestructuralista de la desaparición del sujeto tardomoderno. Su sucedáneo es el jugador de sus cadenas metonímicas y antiespacios: mónada cerrada en sí misma, átomo vacío y sin ventanas, sometido a un movimiento browniano, casual y caótico, descentralizado y despersonalizado. Sujeto

terminal en el que se han superado los conflictos éticos y estéticos que habían puesto al sujeto burgués de la era industrial tardía de cara a la pared de la sociedad espectacular en la explosión revolucionaria de mayo de 1968. El jugador de las Vegas nada siente, nada sabe, nada recuerda, nada desea, nada expresa. Sentado frente a las tragaperras su movimiento reiterativo, sus automatismos psicofísicos, su mirada vacía, eventualmente su obesidad inducida por alimentos químicamente enriquecidos, recuerda el cuadro de ciertos enfermos catatónicos y su dependencia psicofarmacológico-institucional. Sus cíclicas expresiones de entusiasmo o de éxtasis que provoca eventualmente el golpe de suerte de un puñado de *quarters* son indicadoras de una felicidad plana, basada en la satisfacción inmediata de deseos estadísticamente programados por las agencias de la publicidad en consonancia con la arquitectura de los signos que configuran su *environment* total.

No es un sujeto estético, carece de conciencia moral, no es capaz de articular una experiencia. El jugador de Las Vegas representa más bien el final de la humanidad, un cuadro patográfico de supervivientes institucionales que espiritualmente ya han muerto antes de haber nacido. Un sujeto poshumanista que mueve palancas, introduce monedas, ordena refrescos, estalla mecánicamente en éxtasis de felicidad histérica o reitera espasmos cronometrados de frustración. Su condición psicológica, al contrario de los jugadores narrativos de Dostoyewski, no está atravesada por drama alguno. El tedio no deja huellas en su rostro.

La nueva subjetividad posmoderna se construye estrictamente en torno a un último límite: su crédito monetario. Destruído como sujeto social e histórico, y como conciencia autónoma, se arroja sin freno a la virtualidad de una realización como consumidor en el campo de posibilidades infinitas de los juegos de azar. Su tarjeta de crédito, sus siglas corporativas y su código personal secreto configuran su nueva identidad profunda. Sólo y a través de ellas será realmente reconocido por el ejército de camareras, ujieres, vendedores, policías, prostitutas y asistentes que pululan a su alrededor. A través de la tarjeta de crédito se recupera un elemento residual de la vieja subjetividad protestante, responsable de sus actos, capaz de asumir la culpa trascendental de sus deudas bancarias, y las consecuencias jurídicas de su transgresión numérica.

Arrojado a las redes espaciales opacas e inaprehensibles, inmerso en los sistemas lingüísticos de un deteriorado e ilegible hibridismo iconográfico, abandonado a las derivas inconscientes de supervisadas performaticizaciones, el jugador está subsumido a sistemas psicológicos de inducción de la conducta llamados a endeudarle. Cuanto más se explaya el nuevo sujeto en el campo de los juegos heteromorfos y sus excitaciones performateadas de riqueza monetaria y felicidad comodificada, más se diluye en el campo de fuerzas estadísticamente programado de una deuda virtualmente ilimitada, cuyo último objetivo es su implacable empobrecimiento, su bancarrota, su autodestrucción: una metáfora poshumanista de la economía financiera global; una alegoría del

progreso en la era de la destrucción social, biológica y militar del planeta.

El verdadero sujeto del espectáculo descentralizado, polimorfo y hedonista del escenario posmoderno Las Vegas se construye en la racionalidad estadística que regula el juego, en las cámaras ocultas que controlan el movimiento de los jugadores, a través de la distribución invisible que organiza el movimiento del espectador hacia los centros sensibles de consumo, la creación de ambiente totales pospanópticos para neutralizar sus afectos y su capacidad reflexiva. Más aún. Es sobre la degradación performática del jugador que se eleva triunfante el nuevo sujeto neocartesiano de la dominación posthumanista, pospanóptica deconstruccionista y descentralizada.

El multiculturalismo atraviesa la organización totalitaria del espacio y el consumo: multiculturalismo como principio de tolerancia histérica en los rutilantes escenarios de felicidad programada. Las Vegas es un *collage* de todas los estilos, todas las culturas, todas las razas y todos los tiempos históricos. Un foro romano, transformado en el pasillo de un *mall*, que conduce a un castillo medieval, en el cual se alberga el casino con mobiliario rococó, que a su vez se abre a la réplica del puente de Brooklyn Bridge, desde que el se disfruta una vista panorámica sobre la Torre Eiffel, junto a un palacio árabe, recortado abruptamente sobre la silueta de un rascacielos hipermoderno de acero y vidrio. En rigor, no se trata de una heteronomía de estilos. Mucho menos todavía de un diálogo entre culturas y lenguajes. Es más bien un reciclaje incondicional de signos sin referente, el pastiche que resulta

de la destrucción postindustrial de los lenguajes históricos, *camp* transformado en *total environment*.

Su condición absoluta es la banalización generalizada de sus significos híbridos: las danza de vientre de las falsas odaliscas frente al palacio oriental han perdido toda dimensión erótica y los diseños neofuncionalistas del restaurante de al lado están vaciados de toda expresión artística y de valor histórico. Bajo los signos de su ecléctico encuentro, lo único que experimento es repugnancia y desasosiego. *Las Vegas Boulevard* es un corrida de vanidades cuyas diferencias metonímicas entablan entre sí una competencia fútil de reclamos comerciales para caer al mismo tiempo en la anodina indiferencia de lo que no posee en sí mismo valor alguno. Es un basurero iconológico. Pone de manifiesto el principio de tolerancia de una cultura que se pretende democrática, pero sólo admite la disidencia de los signos previamente desmantizados. Es la pesadilla lingüística realizada de una Torre de Babel degradada a hipermercado en el que todo, lo mismo el *sex appeal* de la camarera que el colorido retrato de Donald Duck se consensúa totalitariamente bajo su único valor común de cambio.

Esta desvalorización a la que están forzados todos los seres que traspasan el umbral de la ciudad virtual les obliga a la hipérbole, a la exageración. Las Vegas es necesariamente una ciudad arquitectónicamente monumental y un escenario retóricamente recargado hasta el manierismo más grotesco. A diferencia de los rascacielos históricos de Chicago y Nueva York, esta monumentalidad no responde a una

voluntad simbólica, y está desprovista de cualquier dimensión organizadora del espacio público de la ciudad. Es un señuelo. Algo que ha sido concebido para irritar y excitar, como serie indefinida de estímulos atávicos diseñados con el propósito de generar una reacción compulsiva, automática e irreflexiva. Expresión plastificada del final de la historia y el último hombre.

Las Vegas ha sido un paradigma académico del *postmodern*. Sus protocolarios titulares: espacios descentralizados, fragmentarios, caóticos e indescifrables; transformación del arte en producción de signos sin referente; trivialización de los lenguajes; *advertising as culture*; ficcionalización de la realidad; fin del sujeto; inducción de una mirada vacía; negación del estilo, *art as entertainment*; juego metonímico y performatividad sin atributos; vanguardia populista que ha superado el elitismo modernista, su rigorismo ascético y sus lenguajes inaccesibles; modelo de una *Pop culture* programáticamente definida como banalidad democráticamente consensuada de clichés estéticos; apología anti-intelectual del *dejà-vu*; hibridismos celebratorios y pastiches antiestéticos...

No, ciertamente, la función del diseño espacial como sistema semiótico no es la simple inducción del consumo. Tampoco posee las dimensiones discretas del viejo *kitsch*. Su significado es más radical porque afecta a nuestra capacidad general de percepción. Tras haber paseado por los pasajes de cartón piedra de Las Vegas, después de contemplar la insignificante ornamentación de arabescos y columnas corintias, o engullir la textura plas-

tificada del *David* de Michelangelo, es imposible regresar a sus originales, apreciar sus valores artesanales, sus patinas históricas, su fuerza expresiva, o la sensualidad de sus texturas irregulares y macizas. Frente a la grandiosidad imperial del Ceasar Palace, el Capitolio romano arroja más bien un aspecto innoble y provinciano. Y la monumentalidad sin escala del París-Las Vegas convierten las elegantes casas parisinas que bordean La Seine en verdaderas chozas. La réplica se impone sobre el original, neutraliza sus momentos reflexivos, invierte su privilegio ontológico en virtud de su acceso masivo, para adquirir definitivamente un valor normativo sobre el original.

La proximidad entre la seducción de arquitecturas travestidas, simulaciones sexuales y dinero virtual, y la estética del realismo maravilloso propia de las grandes producciones filmicas de Hollywood, sus arquitecturas fantásticas de edades faraónicas, e imaginados imperios romanos, o sus *performances* de lujo y exuberancia, no es simplemente geográfica. La industria cultural de Hollywood se da cita literalmente en cada una de las arquitecturas de Las Vegas, en sus iconografías, en el comportamiento espectacular de los viandantes del bulevar, y en un número considerable de *malls* y *boutiques*. Muchas de las calles y edificios que conforman las ciudades en el interior de los rascacielos citan explícitamente los estudios de las grandes productoras de cine de la capital del Oeste americano. La similitud llega a veces hasta los detalles: la iluminación de los pasajes con focos cinematográficos que resaltan su carácter escenográfico. Las Vegas

es el cumplimiento de los sueños programados de la industria espectacular de Hollywood: de su concepto de la existencia reducida a *comic* o a *spot*. Esta proximidad estética se pone de manifiesto, sobre todo, bajo un denominador común: su dimensión espiritual.

Las Vegas no sólo es un centro de la industria del *entertainment*. Ni constituye solamente un paradigma de los antiespacios sin tiempo del consumo posmoderno. La ciudad virtual de Las Vegas es, ante todo, un centro ritual. Ningún ciudadano global puede eximirse de su cita, al menos una vez en la vida. Las Vegas, por otra parte, se da cita en todos los espacios de la arquitectura global. Para el populismo norteamericano y para el populismo global es un lugar de aprendizaje e iniciación estética, económica y sexual. Un ineludible pasaje de tránsito. Ciudad sagrada, La Meca de una cultura que en sus salas de juego celebra un culto primitivo al dinero. De ahí que la categoría estética que define su proyecto urbanístico sea la grandeza más allá de toda escala humana, la magnificencia histórica, la trivialización sublime. De ahí que la expresión espiritual generalizada de todos sus espectáculos arquitectónicos, monetarios o eróticos sea un patético entusiasmo.

Hay un instante privilegiado sobre los paisajes de Las Vegas: el atardecer. El sol se inclina suavemente en el horizonte infinito de las cordilleras que recortan el desierto. Las arquitecturas se inundan en sus colores ocres, y sus tonalidades brillantes y tornasoladas, que paulatinamente se deslizan hacia carmines y azules intensos, hasta que la oscuridad

enciende a las estrellas en un firmamento de cobalto. En este instante emergen las luces de la ciudad como la epifanía de una segunda naturaleza. En los primeros minutos, sus intensidades fluctuantes apenas si pueden competir con los últimos rayos del sol. Pero, poco a poco, van prevaleciendo sobre el cielo crepuscular. La oscuridad disuelve progresivamente a las masas arquitectónicas, al tiempo que la iluminación artificial de las fachadas y ventanas, los focos cinéticos de las avenidas, y las caprichosas siluetas de los neones que recorren los bulevares transforman la ciudad en una orgía de formas y colores cambiantes. Los surtidores de aguas encendidas por mil tonalidades luminosas añaden a esta transfiguración de la ciudad nocturna un indispensable momento musical de danzas geométricas, colores abstractos, y explosiones de luz y energía.

He llegado a esta ciudad tras un largo viaje por América. He conocido la desesperación de hombres y mujeres en Perú, humilladas sus esperanzas de dignidad política y libertad. He asistido a la conciencia final de la fragmentación de megalópolis como São Paulo o Belém do Para. He atravesado paisajes de desolación en una Amazonia amenazada por la guerrilla, el narcotráfico y las empresas multinacionales que destruyen abiertamente su fauna y su flora, y exponen la vida a millares de humanos a la destrucción económica y biológica. He visitado los bosques de Chiapas, donde militares y paramilitares imponen una vez más el desplazamiento forzado de sus antiguos moradores en nombre de futuras empresas corporativas de extracción mineral y

explotación biológica. He acompañado a los hombres y mujeres sometidos al régimen de esclavitud en los campos de trabajo de Tijuana, sitiados por los muros de acero blindado norteamericanos y la corrupción criminal del ejército mexicano. Al llegar aquí me sentía fatigado, interiormente fragmentado, deprimido.

Es difícil encontrar un sentido a los brutales dilemas que atraviesan las fronteras semánticas y políticas entre el Mundo Primero y el Tercer Mundo: la creciente esclavitud camuflada, el tráfico sexual, la corrupción política, los chantajes financieros y militares, la destrucción biológica a gran escala. Es difícil

construir una existencia dotada de valor y de sentido en los bordes del fin de la historia. Las Vegas enseña, sin embargo, que si no podemos dar un sentido al mundo, ni a nuestra existencia, al menos sí podemos transformarlo en delirante espectáculo. Es la maravillosa oportunidad que ha ofrecido el concepto norteamericano de *Pop culture*: una tolerancia de los signos, el éxtasis de colores abstractos y sonrisas vacías; el entusiasmo que define las descargas de alegría en las mesas de juego; las gigantescas *performances* de ballets mecánicos; la excitación multitudinaria del consumo; sueños triviales de poder y riqueza; paraísos artificiales de la mala conciencia posthumanista. Apoteosis del espectáculo.

ESTRUCTURAS RESISTENTES: SU SABIDURÍA PARA LA CIUDAD

Julio Martínez Calzón

El autor desarrolla un argumento que relaciona los sistemas estructurales resistentes requeridos por los edificios y las infraestructuras urbanas con el pensamiento que en las distintas etapas de la modernidad ha regido los procesos urbanos.

A primera vista resulta muy difícil, desde la perspectiva de los sistemas estructurales resistentes requeridos por los edificios o complejos que se integran en las ciudades, plantear o tratar de establecer una línea de pensamiento que se correlacione en propiedad y rigor con el título y argumento del ciclo «Moderno Posmoderno. Un siglo. Construir la ciudad, pensar la Metrópoli». Y sin embargo, no sólo se puede lograr tal acercamiento y encuadre, sino que desde su papel, un tanto nuclear o interno, sustantivo en muchos aspectos de otras áreas más lábiles, y no dañado en exceso o reducido por las incidencias de la cotidianidad, la moda, etc., o al menos en muy poca medida sacado de su tarea constitutiva, resulta plenamente posible llevar a cabo un análisis muy preciso de los aspectos sociológicos, culturales, filosóficos, de desarrollo, etc.; en un palabra, urbanísticos. Y todo ello con una generalización y

amplitud que desborda, como veremos, el inicial planteamiento estricto y conciso de dicho análisis.

Porque lo que aparentemente se ofrece como una línea de pensamiento muy ceñida a lo objetivo: las técnicas y ciencias de lo numérico en relación con: el cálculo; el conocimiento de los materiales; la aportación de la maquinaria y de los procesos constructivos; etc.; en la realidad profunda de sus planteamientos básicos y creativos, los sistemas estructurales plantan sus raíces, de manera intensa, en lo más hondo del ámbito subjetivo que impulsa el desarrollo de la Gran Cultura que, obviamente, nace y se desarrolla –para bien y para mal– en la ciudad. En un principio por el hombre aislado, ciudadano, o en pequeños grupos artesanales o académicos; hoy en enormes equipos, que han distorsionado de manera cataclísmica muchas de las líneas

45

de sensibilidad que durante largos lapsos de tiempo originaron, primero, y nutrieron luego, el desarrollo y creatividad de todos los aspectos de la cultura antes mencionada, y en particular de los conceptos y análisis estructurales emergentes en el ámbito de la ciudad, que habían de impulsar sostenidamente las grandes realizaciones edificatorias de la misma.

Como primer argumento de sostén del axioma anterior, o primera regla, si se prefiere, de un lenguaje propio, debe figurar la fuerte tasa de crecimiento del número de edificios o construcciones que reclama hoy en día la necesidad de estructuras específicas; y del asimismo creciente y acelerado desarrollo de las demandas y requerimientos que se exigen a dichas estructuras, reflejo preciso y definido de la también creciente complejidad que afecta a las actividades, tanto de infraestructuras, como de organización de la ciudad de nuestro tiempo. Y este proceso se acrecienta aún más cuando las ciudades, en su natural crecimiento, tienden a establecer amplias conurbaciones de varios núcleos, aislados inicialmente, que llegan a conectarse o fundirse con otros próximos, generando un complejo entorno urbano; no todavía ciudad plena, en el sentido tradicional, pero con una trayectoria tendente a alcanzar la plena fusión y utilización combinada de sus recursos y posibilidades, de sus sinergias combinadas, podríamos decir.

Así pues, este crecimiento fulgurante de la ciudad reclama necesidades muy variadas que constituyen el ser de la neociudad de nuestro tiempo. Para tratar de atenernos al esquema del título anunciado acerca del siglo, se puede

establecer una triple lista de consideraciones, en la que, en una parte, estarían las demandas de la sociedad tradicional moderna; en otra, las más o menos precisas solicitudes del actuar postmoderno; y, en una tercera, lo que yo desearía denominar simplemente ACTUALIDAD.

Este término me suscita filosóficamente un gran reto; y está poco establecido su potencial de ambitalidad, de juicio y de análisis, ligándose muy rápidamente bien al pasado reciente o al devenir inmediato, cuando ciertamente en sí mismo determina un pensamiento activo y crítico, que puede y debe analizarse muy en pormenor para lograr su pleno entendimiento.

Estimo que esta *actualidad* ha dejado ya totalmente de lado lo posmoderno y está embarcada en un nuevo orden de regulación y explotación de los numerosos parámetros que configuran el *estar en realidad* de hoy, que diría Zubiri. La estructura profunda de raíz filosófica que conforma el hoy, el presente, no es en modo alguno el concepto posmoderno de blandura y aceptación de esquemas pseudo modernos o clásicos, sino una neta interrogación sobre el propio tejido de actitudes generado en los tres o cuatro años recientes, que podrían conformar esa *actualidad* a la que me he referido. Y esa interrogación se hace en clave de empleo de sistemas muy nuevos y diferentes que han surgido, en forma totalmente espontánea, a partir de la presencia activa de sistemas técnicos aislados, de carácter casi abstracto, pero aplicables muy directamente a procesos extremadamente concretos. Es decir, sistemas específicos que poseen en sí un potencial muy amplio de adaptación a

otros procesos más complejos y al tipo de consideraciones claramente definibles como pertenecientes a una *nueva realidad*. Este proceso autónomo que, por sus interferencias, podría esquemáticamente denominarse *neoempirismo*, aunque incluyendo muy próxima a la experiencia una gran dosis de neoconceptualismo, será el que posiblemente regule tales procesos en el inmediato devenir de esa nueva realidad.

Estas consideraciones no están hechas desde el pensamiento abstracto filosófico, sino todo lo contrario: desde el propio proceso del desarrollo de las estructuras del que pretendo hablar.

Se aprecia también un segundo punto o regla del lenguaje de las estructuras en la ciudad y, por ende, de los procesos generales a los que antes me he referido. Dicha regla sería: la impulsión, desde abajo, de los aspectos netamente técnicos que exigen para su uso un cambio claro de los medios operativos (sistemas lógicos; materiales; maquinaria; etc.).

Y como inmediato tercer término, casi corolario del anterior, podría establecerse una absoluta transformación del ritmo y ajuste preferente no a las cosas, sino a los sistemas cambiantes. Cambio total del mundo de las cosas al mundo de las relaciones, en tiempo real; posible a través de los recursos informáticos. Es decir, manejo de los sistemas complejos como entes objeto, pero no cósicos, sino dinámicos y relacionales.

Finalmente, esto se traduce, al tratar de pensar sobre la ciudad, en la necesidad —cuarto argu-

mento— de definir nuevas leyes para la misma; que han de establecerse para lograr un gran equilibrio entre los antedichos cambios procesales y las nuevas exigencias urbanísticas y edificatorias, de manera que se correlacionen en total profundidad las posibilidades abiertas por el nuevo lenguaje tecnológico y el cambiante papel de la ciudad, y lograr así un verdadero flujo operativo en el interior de los centros urbanos complejos.

En resumen, nos encontramos en este principio de siglo con un potencial inmenso de nuevas maneras de proceder en nuestros hechos, que deben llegar a estar neta y precisamente comprometidos con la consideración de la realidad como formada por unos nuevos objetos: no cósicos, sino profundamente dinámicos, cambiantes, relacionales; a través de un nuevo lenguaje, una nueva semántica, que regule esta naciente novel configuración de nuestro entorno psicofísico.

Antes de proseguir por esta senda hacia lo desconocido, convendría preguntarse, desde el punto de vista del hecho estructural y su enseñanza, dado que es lo que hoy, aquí, nos ocupa: ¿Qué era lo posible en el clasicismo previo a los setenta; es decir, en la última fase de lo que hemos titulado como movimiento moderno? La respuesta esquemática a tal cuestión podría estar basada en las siguientes líneas de actuación:

- Definición de sistemas estructurales con una gran lógica interna.
- Profundo análisis de los conceptos intrínsecos inherentes al hecho estructural; que podrían estar básicamente correlacionadas

con las categorías del espacio, la materia, la energía y la forma.

- Máximo control del esquema estructural; de manera que pudiera ser tratado mediante sistemas de ecuaciones solventados mediante técnicas de relajación o algoritmos análogos (métodos de Cross, Kani, etc.); o por la integración o solución aproximada de sistemas de un número reducido de ecuaciones diferenciales.
- Procesos constructivos muy claros y de sencilla evolutividad.
- Reglas precisas de economicidad de la materia y la energía.

En términos sencillos podría decirse que lo importante del gran quehacer de aquel entonces radicaba en dos aspectos:

- Uno, aprovechar al máximo el concepto de brazo, como distancia entre fuerzas resultantes internas.
- Otro, utilizar en la mejor manera posible la forma, para establecer esquemas de flujo de fuerzas basadas en el arco (forma lineal) o en la membrana (forma superficial); en orden a favorecer la presencia de solicitaciones «fuertes»: axiles, frente a las «débiles»: flexión. Lo cual podría ser equivalente a establecer preferentemente sistemas intraslacionales; celosías basadas en la triangulación; uso del puntal y el tirante; etcétera.

Y por el contrario, total desapego de las formas complejas: líneas quebradas; curvas aleatorias o gratuitas; sólidos pseudo poligonales; etc.; para centrarse en la recta; las curvas soñadas o perfectas: círculo, parábola, catena-

ria; el plano o las superficies también soñadas como perfectas: cúpulas esféricas o sencillas de revolución, membranas o superficies regladas; etc. Sistemas «duros» para transferencia de fuerzas y reducción de la inestabilidad: tirantes; superficies plegadas; sistemas arriostados.

En una cierta forma lo que se buscaba era reducir el coste energético interno del sistema resistente mediante el empleo racional, «sabio», de los esquemas estructurales, vinculados lógicamente, debido a dicho racionalismo, a sistemas numéricos y matemáticos accesibles y relativamente sencillos y solubles; para sólo en casos algo especiales recurrir al ensayo en modelos.

En una palabra, dominio de la estática y de las teorías de primer orden, con un elevado aprovechamiento de la materia en el aspecto resistente.

No obstante, en este ámbito riguroso de las estructuras requeridas por las construcciones de la ciudad, también se dieron excepciones que parecen abrirse al futuro que nosotros ya conocemos: *Tachira*, e incluso el *Frontón Recoletos* de Torroja; el *Estadio de Múnich* de Frei Otto y, posiblemente, la obra que, a mi entender, desmantela el período moderno, arquitectónica y estructuralmente hablando: La Ópera de Sydney (Utzon; Ove Arup).

Pero en general regía la *Norma* antes expresada y en la misma nombres como los previamente citados, y otros como: Buckminster Fuller, con sus cúpulas geodésicas y estructuras *tensigrity* autoequilibradas; Fred Severud;

Le Messurier; Tsuboi; Lev Zetlin; L. Robertson; Schleich; Amman y Whitney; y más en el pasado Hennebique; Perret; Monier; Balcom; Ribera; Dischinger; representan la línea de pensamiento ingenieril que podríamos denominar como *ortodoxa*, que recorrió en máxima medida el mundo de las estructuras modernas aplicadas a la ciudad. El «dominio» era todavía precario, pero estos ingenieros hicieron suyas estas ideas y en buena medida, siempre muy laboriosamente, lo alcanzaron. Fueron grandes hombres y, en general, cultos.

Este gran período del pensamiento racional y analítico aplicado a las grandes estructuras se cierra, sin duda, con Fazlur Kahn, que en la década de los sesenta proporcionó a SOM (Skidmore, Owens, Merrill) el más alto fundamento que las estructuras podían aportar al diseño de los edificios de gran altura y que significaron, en cierto modo, el formidable y maravilloso canto del cisne de una época trascendente en el empleo racionalizado de las estructuras en la arquitectura.

Y como cierre y colofón de todo lo anterior, me interesa señalar que, desde mi personal apreciación, la obra de Mies Van der Rohe me parece la más perfecta integración de todo lo que significan por separado la arquitectura y la ingeniería de estructuras, y me suscita la máxima reverencia en su sencillez. En verdad podría ser el símbolo o paradigma de lo que aquí ha querido expresarse dentro del ámbito del movimiento moderno.

La fase de los ochenta, a mi entender sede del posmodernismo, precedido en los setenta por el estilo denominado por algunos críticos de

arquitectura como *tardomoderno*, desaprovecha en gran medida los recursos emergentes que la técnica y los nuevos conocimientos iban produciendo, para destinarlos a un pensamiento blando, volátil, que por supuesto creó obras de interés particular, pero que, en general, condujo a subproductos estructurales, que se las vieron y desearon para ceñirse a los conceptos formales que debían sustentar.

Período de reduccionismo claro del pensamiento estructural. Compás de espera de lo que sería el desarrollo práctico, mediante los grandes y veloces ordenadores, del análisis matricial y del cálculo numérico; y el empleo de las lógicas no formales en el ámbito del análisis.

Mi particular periplo, afortunadamente para mí, no se desarrolló en estos ámbitos bastante confusos, sino que al elegir investigar acerca de una técnica nueva: las estructuras mixtas, pude eludir esa confusión, concentrándome en su conocimiento teórico riguroso y en la realización de obras totalmente vinculadas al aprovechamiento profundo de esta técnica estructural; mediante una utilización muy ajustada, que atendiera a su origen y propiedades específicas. Y para ello consideré como fundamental la aplicación de conceptos culturales clásicos, premodernos, desde luego totalmente alejados de la temática postmodernista, como lo atestiguan algunas de las obras que luego les mostraré.

Algunos casos podrían considerarse como leves incursiones en el ámbito de lo posmoderno; es decir, utilización de la ficción, el engaño, la apariencia; pero siempre como

colofón neto; que se adopta como añadido al esquema profundo conceptual subyacente, pero nunca como origen o inicio de la actividad creadora o conformadora. Y, por supuesto, las estructuras siempre muy situadas en el aspecto moderno de máxima racionalización de su conocimiento y soportes constructivos.

La fase actual, basada plenamente en el empleo de superprogramas de cálculo, representación, dibujo asistido, etc., determina sin lugar a dudas un cambio neto y sustancial del pensar estructural.

El conocimiento se mantiene sin cambios, pero los límites impuestos por la impotencia ceden ante el dominio del comportamiento de la materia y sus formas resistentes; y los esquemas estructurales al uso se ven desbordados por la pasión de las posibilidades formales y constructivas, dando lugar a un verdadero pandemónium de procesos, programas, posibilidades, etc.

Las estructuras se estilizan en sentido estructural, penetrando en territorios antes sólo bordeados, cuando mucho: el análisis no lineal, el control dinámico, los sistemas inteligentes, los materiales mutantes, los dispositivos amortiguadores, etcétera.

Hemos entrado en una etapa de «dominio», iniciándose con ella el abarcar formas, sistemas, procesos constructivos, disposiciones,

etc., impensables en los años posmodernos porque todavía no habían cristalizado los medios de ese lenguaje a que antes aludía.

Ahora, el peligro viene del «sobredominio». Instalados en un falso dominio, muchos técnicos se arrojan al vacío de la utilización sin conocimiento, basado solamente en un cierto control numérico de los fenómenos estructurales, que en modo alguno es correlativo del hecho o del verdadero comportamiento resistente, porque debe mediar el control sobre los esquemas reales de los vínculos, de las coacciones, de los procesos deformativos no perfectamente representables. Las estructuras ya no son tan fáciles de catalogar, porque encierran y engloban multitud de líneas, de posibilidades, de conceptos deformativo-resistentes. Y tampoco de enjuiciar, porque se superan las condiciones de intuición y conocimiento de los citados técnicos.

Pero no todo esto resulta negativo y creo que el tiempo, al decantarse el magma de esta erupción, permitirá arribar a una nueva playa de orden, de corrección, en suma, de cualidad; apreciando precisamente la sabiduría propia de las estructuras y su perfecta aplicación a la ciudad de este siglo que se abre ante nosotros lentamente.

A la vista de todo lo anteriormente expuesto la triple lista antes mencionada podría expresarse así:

EDIFICIOS Y ESTILOS EN EL SIGLO XX

MODERNO

≅ 60's
(*PODER*)

Edificios de altura

Resolución posibilista; procesos ajustados al esquema analítico.

Grandes edificios públicos

Prestigio de las ciudades y estados, en conformidad a un cierto control.

Edificios religiosos

Última fase de un ciclo; salvo en países del tercer mundo y emergentes o con necesidades de coacción.

Edificios culturales y docentes

Gran final de un período que centra en el conocimiento estático, cartesiano, su afán de superación.

Edificios deportivos

Impresionante culto a los grandes eventos pero aún dentro del esquema clásico del estadio o del pabellón racional, riguroso. Pocas posibilidades para uso de instalaciones de calidad por el ciudadano.

POSMODERNO

(*Manierismo moderno*)
≅ 80's
(*MANIPULACIÓN Y JUEGO*)

Manipulación y ruptura de la forma basado en la pseudoclasicidad. Banal (No se dominaba el nuevo modelo).

Pérdida de referencias y reduccionismo de los modelos, por miedo y falta de preparación de los directivos.

Tendencias hacia el escapismo y mezcla de actitudes sagradas y profanas encuadradas en sectas y pensamientos irracionales.

Pérdida de la fe en el conocimiento y la cultura; adaptaciones a lo gestual y directo; nulo rigor. Simples datos como cultura de masa.

Esquematación de los aspectos anteriores en un flujo/reflujo de rechazo/utilización de las grandes reuniones y mística de las masas. Abandono del deporte personal por el ciudadano.

ACTUAL

(*Neoconceptualismo*)
≅ 2000
(*EFFECTISMO*
ESCULTORICISTA)

Se trata de alcanzar valores de encantamiento mediante las formas abiertas, desencadenadas por el dominio del análisis y los procesos.

Elementos cada vez más emblemáticos y de un enorme derroche provocado por funcionarios poco cultos; se atisba una fase de mayor dominio y aprovechamiento de las nuevas posibilidades. Directivos de nueva formación.

Práctica transformación hacia el cambio absoluto seglar-comercial-empresarial. La empresa ≅ activa Iglesia actual.

Establecimiento de la nueva educación; en inicio basada en el empleo de la información deducida del tratamiento potente de los datos. La nueva escuela semi o totalmente electrónica. Grandes ejemplos museísticos, bibliotecas, etc., como pseudo atracciones culturales.

Clara tendencia a la manipulación económico-comercial mediatizada por la televisión. Impresionantes despliegues operativos en los grandes eventos: Olimpiadas y Campeonatos Mundiales de los deportes dominantes. Proliferación de centros de calidad para el uso deportivo ciudadano.

MODERNO

Centros comerciales

Las grandes galerías significativamente vinculadas en sus imágenes a las grandes Estaciones y centros de transporte.

Torres y monumentos

Racionalismo y cierta importancia ideológica.

Transportes

Sistemas de superficie y en lo posible subterráneo, con obras austeras y unidas a las posibilidades económicas y de financiación.

Democracia supeditada hacia un cierto.

Despotismo ilustrado

POSMODERNO

Proliferación de los centros comerciales de tipo hipermercado magnificado.

Abandono de los conceptos basados en la exposición de símbolos creadores de identidad.

Importante llamada teórica a los transportes colectivos absolutamente desoída.

Democracia desavenida, con rupturas en nuevas capas de clara exclusión social.

Descontento no constructivo

ACTUAL

Presencia de grandes centros comerciales (Malls) que reúnen el ocio, la cultura, la venta, el semideporte; de manera de crear fidelidad y atracción. Positiva y creciente incidencia de la interacción electrónica.

Impresionante despliegue de elementos monumento de carácter simbólico de lo técnico y lo empresarial.
La diversión como valor.

Potencialización de los sistemas viales en tres dimensiones y subsistemas, para resolver los crecientes requisitos de funcionamiento de la ciudad de hoy.
Insuficiencia por la presión del vehículo privado.
El trabajo en casa y la desagrupación del tiempo de descanso como métodos de desarrollo complejo.
Espectacularidad de los lugares de intercambio y uso; en la línea de socialización de los recursos pero en otra dirección que en el pasado (Metro de Moscú).

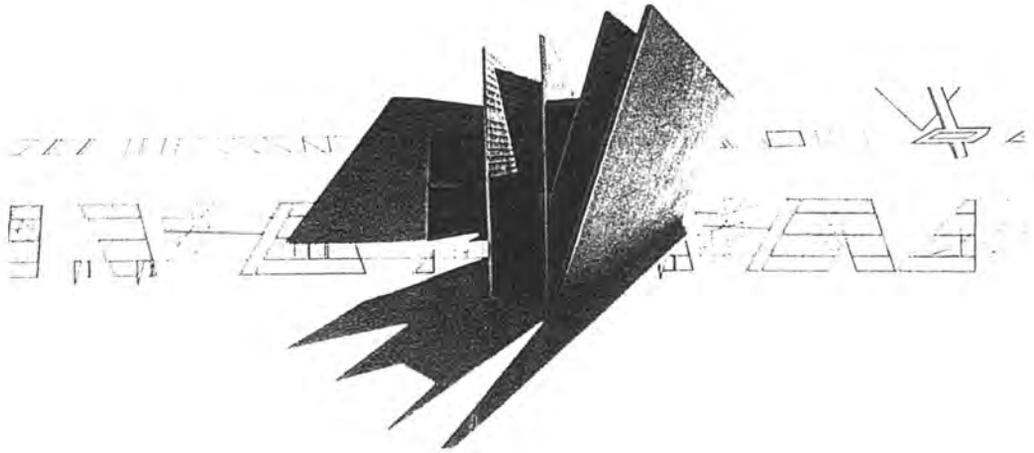
Democracia formal encadenada. Totalitarismo económico banal, con un estrato porcentualmente creciente de gran cultura y formación.

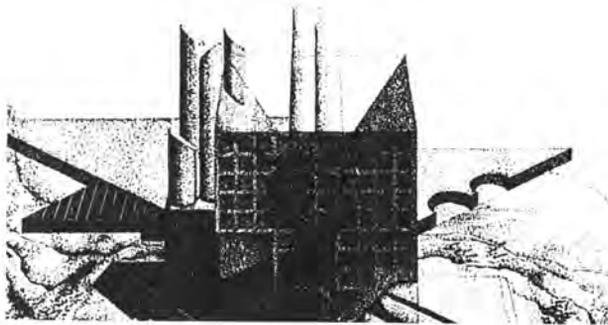
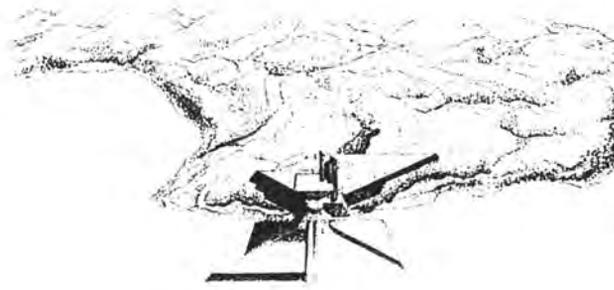
Máximo impulso exhibicionista.

Las estructuras en la ciudad de hoy muestran tan sólo su sabiduría durante el proceso constructivo. Ahí expresan en gran medida el dominio de las posibilidades resistentes de la materia y el poderoso despliegue de los medios y procesos industriales del presente. Yo confío que en breve plazo sepamos decantar la nueva belleza que los medios técnicos de computación nos brindan, a través de esa sabiduría que la materia

estructural nos ofrece y lleguemos a alcanzar un nuevo rigor basado en el control conceptual, desde dentro, de esa fantasía personalista que ahora nos desborda.

Para ello será necesario desplegar una ética diferente, ajustada con toda precisión al modo de actuar de la razón práctica profunda que, con toda seguridad, nuestro tiempo posee pero aún no hemos sabido determinar.





C. Dardi. (Sempice Lineare Complesso) 1976.

VELBEN Y LA POSMODERNIDAD

Antonio Miranda

Después de más de cien años de la publicación de la Teoría de la clase ociosa de Velben, el autor vuelve a suscitar algunos de sus principios por su oportunidad interpretativa en nuestra actualidad histórica y cultural, pero sobre todo en el campo de la arquitectura y la ciudad.

Las configuraciones sociales de hoy parecen no haber superado la prehistoria.

(Carlos Marx)

ATodas las obras valiosas del mundo artístico tienden a regalar, clandestinamente, bajo cuerda, discreta e inadvertidamente, gratis o por el mismo precio que las demás, una completa radiografía crítica de su época. Así, en ellas se cumple por fin el hecho científico por el que la forma auténtica es una e inseparable de la materia sustancial o verdad estructurada. Los ejemplos más conocidos son evidentes en el caso de ciertas novelas o pinturas de Cervantes, Proust... Goya, Picasso... Por el contrario, en el caso de las obras de ensayo o de arquitectura, cuyos mejores productos no pueden ser incluidos dentro del mundo artístico, el contenido pragmático tiende a convertirse en el objetivo final mientras que la forma cualitativa parece

ser un medio más entre otros y por ello no necesario. Aun así hay obras de arquitectura o ensayos, los cuales —pasado cierto tiempo necesario para que la crítica orgánica o pseudo-crítica se vea obligada a apreciarlos— se convierten en involuntarias obras de arte, en condensadores poéticos de belleza, precisamente por el hecho de que sus estrictos contenidos funcionales han dejado de ser perentorios y permiten ver su propio y radical fin en sí, es decir, la verdad de ese *autotelismo estructural* interno que, por paradoja, las intensifica como omnifuncionales, como pilas atómicas que emiten, para siempre, *formas verdaderas*. De tal modo se convierten también en universales, de acuerdo con el sentido en que Wittgenstein hablaba del universo como «conjunto de los hechos atómicos».

La difícil sencillez de una estructura (forma de la forma) compleja y cabal, constituye la

libertad de la obra frente al medio, por grosero que éste sea, a la vez que una llamada a la libertad (un plus de conocimiento) de los hombres. Tal es el caso del libro de ensayo: *Teoría de la clase ociosa* (1898) del norteamericano Thorstein Veblen y de buena parte de las obras de su equivalente arquitectónico Adolf Loos al que T. Adorno parece no tenerle mucha simpatía, tal vez —pensamos— por haberse atrevido a comparar el ornamento adherente, con un delito. El presente escrito no quiere ser más que una llamada de atención ante el riesgo que corremos cuando, huyendo del rígido, uniformista y racionalista y miserable positivismo burgués, se viene a perder la razón de la racionalidad, esto es, a caer y dar de bruces con la falsificación de la irracionalidad más arbitraria, esnob, necia y reaccionaria¹.

56

A mi modo de entender, tanto el preciso lenguaje del texto de Veblen como su estructura nos permiten considerarlo en su forma, y a cien años justos de su publicación, como una gran obra (ya secularmente diacrónica) de ensayo (sólo parcialmente anacrónico). En cuanto al contenido del libro —escasamente obsoleto por más que fuese escrito veinte años antes de la Revolución de Octubre— creo que podría sintetizarse, con menos palabras, y según mi libre interpretación, así:

Existen demasiados rasgos arcaicos o atávicos propios de la antigua barbarie de la humanidad que aún hoy permanecen en ella, y que se siguen cultivando dentro de la cultura moderna civilizada o urbana². El fraude y el engaño de hoy sustituyen a la captura violenta propia de la barbarie depredadora del pasado.

La lucha por la existencia implica cierta violencia para mantener y perpetuar el estatus, es decir el sistema de dominación y su consecuente servidumbre³. Ese estatus viene a coincidir con las relaciones de producción, o sea, con la estructura de una sociedad de clases muy desiguales. La violencia que consolida la sociedad de clases puede parecer, en ciertos casos, una violencia «natural» o de rostro amable basada en el mérito escalonado que se justifica en el hecho de pertenecer a una clase superior a otra u otras. Ese mérito implica buena reputación relativa frente a las clases inferiores así como respetabilidad y dignidad honorífica. La suprema depositaria de la máxima respetabilidad, dignidad y honor es la clase más alta o clase ociosa.

La clase ociosa es la clase dirigente y dominante cuya respetabilidad y honor es causa y efecto de dominio sobre las demás clases. Las hazañas y los consecuentes antiguos trofeos (conquistados por los héroes o señores en la apropiación violenta frente al «enemigo común») propios de la barbarie depredadora, se sustancian hoy en la dignidad y honorabilidad debidos a la proeza de haber llegado a ser acaudalado. La propiedad, la riqueza, la posesión de bienes son los únicos índices de valoración distinta entre quien tiene (o es) y quien no tiene (o no es). El estatus de señorío —y la consecuente subordinación simétrica— establece la distinción esencial entre el que tiene y el que no tiene. De otra manera, el ontológico o moral *ser* coincide, según una identidad algebraica, con el rapaz o financiero *tener*. La propiedad, por contraste entre clases, implica respetabilidad de tal modo que

valoración económica y valía personal se alimentan mutuamente para consolidar el estatus ordenancista y ordenador. La propiedad implica valoración y estima general, por lo que la respetabilidad descende de una clase a la siguiente como reflejo del código de estatus común para lo honorífico y para lo dinerario. El origen de la acumulación es en sí mismo honorífico ya que parece implicar simultáneamente la proeza y el trofeo. El trofeo-dinero es medida de reputación, patrón de respetabilidad, que se hace preferentemente visible en la capacidad de pago y consumo⁴.

La capacidad de pago, autoconsolidante y autorreferente para con el estatus mismo, implica la posibilidad de mantener –aquello que en la barbarie eran los esclavos– empleados, criados, lacayos y damas de compañía. Todos estos empleados pueden liberar al señor de cualquier trabajo grosero, es decir, productivo o industrial.

La primera mitad de la respetabilidad honorífica se asienta en el hecho de que la clase dominante ha de ser no sólo ociosa, sino ostensiblemente ociosa. El ocio es evidencia de riqueza y poder. El estatus alto, pues, exige una verdadera alergia hacia el trabajo manual, hacia cualquier actividad útil o productiva que pueda poner en duda, a tal respecto, el parasitismo de la falsa aristocracia financiera. Las tareas industriales son cosa de empleados que van desde los teóricos o intelectuales y artistas, jefes y directores de las grandes empresas financiadas, hasta la más humilde de las sirvientas. La verdadera clase ociosa es aquella acaudalada pero no directamente industrial ni productiva a la que hoy podríamos llamar

clase financiera internacional. La depredación por tanto se encuentra tan inseparablemente unida al parasitismo como la industria a la producción. Por ello mismo, la audaz eficiencia financiero-pecuniaria es incompatible (a causa del temperamento de garra y el carácter requeridos) con la mansa eficiencia productiva o industrial. Dentro de lo que podría llamarse división del trabajo, la clase ociosa o financiera puede, según la ideología del estatus, dedicarse –además de a las actividades devotas y de refinamiento del gusto que tanto consolidan al propio estatus– a la estrategia militar, la cetrería, las funciones de gobierno y otros deportes que puedan ser remedo de las ancestrales proezas.

La segunda mitad de la honrosa dignidad social que ha de soportar el gran propietario acumulador de riquezas, se constituye con el consumo ostensible y el derroche. Al igual que el ocio ostensible, el consumo exagerado toma su origen e índole de las pautas arcaicas de virtud social como la respetabilidad y la distinción que una naturaleza humana –siempre proclive a la ostentación– le atribuye como herencia de aquella barbarie de la que provenimos. Arcaísmo y derroche son dos aspectos de las tradiciones propias del estatus de barbarie. Pero el consumo como el ocio, no pueden ser ingenuos; han de ser, asimismo y además, improductivos, superfluos y tan costosos como se pueda, respectivamente, entre las diferentes clases. La presunción social inherente al estatus, contiene un consumo ocioso de segunda derivada: el ocio y el consumo vicario –en su medida– de los subordinados. Ejemplo: El ocio y *consumo conspicuo*

de la esposa-sierva tipo, dentro de la clase media inferior, implica y denota presunción social para el marido que puede pagarlo con el fruto de su propio trabajo industrial o productivo. El esclavo que no depende de un señor —cuya noble presunción se incrementa y fortalece con el ocio y consumo vicarios y ostensibles de los suyos— deberá trabajar innoble o productivamente para consumir lo justo para sobrevivir. En igual sentido, el gusto por las fundaciones benéficas y filantrópicas que realzan a la vez la reputación y ganancia de los fundadores vienen a constituir una más de las hazañas junto con el derroche y el consumo ostentoso.

En cuanto a los falsos argumentos o *ideologías* —término que Veblen no utiliza jamás, como si en todo momento quisiera demostrar su desconocimiento de los textos de Karl Marx— podrían resumirse así:

- a. una ideología política, insignificante o censurable desde el punto de vista de Veblen;
- b. una ideología moral —de la que Veblen (como Comte) esperaba la gran reforma económica— dentro de la que cordialmente se adscribe.

Distinguimos a continuación y en dos apartados, los dos modelos de clase supuestamente excluyentes entre sí, y a los que Veblen parece considerar como básicos.

1. El canon *alto* o parasitario propio del estatus de la barbarie, contiene, al menos, las siguientes características: necesidad de la depredación y captura de bienes ajenos; presencia de un esquema honorífico feudal; nece-

sidad del entrenamiento en la fuerza y la astucia para el fraude; carencia de escrúpulos y dotes para la marrullería; ferocidad y egoísmo para que el individuo prevalezca; gusto por el juego en todas sus formas; educación internacional en caros colegios cosmopolitas; hábitos tanto más improductivos cuanto más extenso sea el pillaje; importancia del botín en la guerra de rapiña; nobleza de la hazaña viril; inferioridad servil de lo femenino; consecuente valor del patriarcado; idoneidad industrial o sumisa de la mujer; coacción, saqueo y antagonismo de clase; gusto fino; nacionalismo o patriotismo atávico y tribal; selección natural para la preeminencia de los más fuertes por razón de herencia cuyos rasgos arcaicos conservan y fortifican la clase; apoyo a la metafísica y el oscurantismo subsiguiente; apoyo a todo lo sagrado o *jeroglífico*; prácticas patrióticas, devotas, azarosas y mágicas de gran utilidad para el necesario retraso generalizado en el desarrollo moral y espiritual de la mano de obra; miedo a un progreso científico que pueda debilitar la inercia, la *estabilidad* y el conservadurismo del *estatus establecido* e impuesto desde arriba como algo benéfico para *toda* la sociedad. En resumen: todo está bien como está.

2. El canon *bajo* o productivista de la civilización industrial en estado de barbarie contiene, al menos, las siguientes características: presencia de un esquema honorífico burgués; bondad de carácter y equidad compasiva; positivismo o desprecio por las abstracciones humanitarias; colectivismo y tendencia a lo cuantitativo; reverencia por el utilitarismo; repugnancia ante el esfuerzo fútil; instinto

hacia el trabajo eficaz para que la sociedad prevalezca; respeto hacia la mujer como productora; internacionalismo cultural y comercial; consumo estrictamente necesario, con el consiguiente tabú sobre el lujo; imposibilidad estética de lo inútil; pragmatismo indecorosamente productivista; gusto ingenuo y vulgar; apoyo a las manifestaciones profanas o *demóticas*; presencia de la selección natural por adaptación al medio; amor al ahorro y al progreso científico; laicismo y alergia hacia los animismos, los juegos de azar y las supersticiones en general. En resumen: todo debe ser cambiado con los criterios del Príncipe Salina, sin crítica radical, de modo tecnocrático es decir, sumisa, pacífica, constructiva y productivamente. Los rebeldes deben cambiar lo imprescindible para que los revolucionarios no encuentren ningún posible campo de acción.

Una posible duda puede afectar al lector de Veblen pues la declamada improductividad de la clase alta u ociosa, no es tal y aparece como meramente virtual ya que el autor, de modo implícito, reconoce que la clase dominante es, nada menos que, la productora de la ideología o seudopensamiento dominante, y fabricante, por tanto, del Arte y la Cultura que las fuerzas de la esclavitud necesitan para mantener su dominio. Por efecto de esas ideologías, artes y culturas, el canon y código del estatus de señorío, dominio y dominación (incluyendo los derechos inseparables de monogamia, herencia, patriarcado y propiedad privada de los medios de producción), se vienen a convertir en prescriptivos para las demás clases sociales. El valor de ejemplo

que ofrece el ocio y el consumo exhibicionista ante las clases inferiores no sólo no conlleva la revolución —como pensaría Trotsky— sino que, para Veblen, determina el modelo de vida social estable, aceptable, respetable y, en su caso, honorífica. El estatus de señorío y subordinación, siempre amenazado e inseguro, exige la etiqueta y el protocolo, con cuyos símbolos se refuerza. Para tal refuerzo, no se duda en abusar de la Cultura Artística: símbolos románticos, dignidades clásicas, pantomimas rituales de uniformes, séquitos, togas, birretes y otras libreas, modales y formas (artísticas y arquitectónicas) que, con la ayuda de los lacayos más directos y el impagable apoyo de los esnobs, se transmiten, como datos obligados, a la población subalterna.

Gusto plebeyo o burgués contra gusto noble o popular

Todavía hoy —en un ejemplo arquitectónico— además, las *vedettes* postmodernas edifican de modo «edificante»: sueltan la conspicua, exhibicionista y famosa deyección, y corren después justificándose con argumentos que nos hablan de ironías, de emociones y de espectáculos populares. El juicio aprobatorio inicial y consabido, sobre tales obras es un prejuicio interesado e inducido desde arriba de tal modo que, además, termine siendo apodíctico o justificado por sí mismo. Mientras tanto, y salvo excepción, la verdadera Belleza permanece inédita, aunque la barata e inmunda hermosura dulce es inducida, inculcada e inyectada por toneladas. Así, ampliando la tesis de Veblen, podíamos decir que las gentes terminan viviendo como agra-

dable aquello que el estatus financiero internacional les prescribe y facilita que lo sea. Para todo ello, la artísticidad del lacayo mediático y la pseudocrítica del esnob servil vuelve a ser de inestimable ayuda. La prescripción de clase a escala planetaria se apodera de las costumbres, la moral y las formas. Mientras tanto, y de manera sinérgica, el esnobismo o imitación astuta del papanatismo hacia la clase ociosa, lucra doblemente al novelero arribista, cuya pose oficial con frecuencia finge rebeldía.

60

En su camino hacia la clase ociosa, y con el fin de acercarse más rápidamente a ella, el intelectual orgánico del Poder sufre un intervalo de incertidumbre meritória. Es la transición logrera del esnob —sea intelectual, crítico orgánico o artista comercial— hasta anhelado estatus pecuniario superior. Para alcanzar una mayor rapidez en el ascenso o acceso, la conversión del trepador a la novedosa religión de la «originalidad» deberá manifestarse en formas de fanatismo a favor de la moda, la cual en realidad, siempre responde a viejas formas disfrazadas. Tales formas y fantasías son las mismas que el converso llega a convertir en propias como objeto modélico de abnegado y meritório proselitismo. Los obsequiosos lacayos y las damas ornamentales vienen, así, a coincidir —en su gusto por lo novedoso, es decir en su aversión por la innovación radical— con los noveleros de tipo esnob, de tal modo que más tarde será imposible distinguir a los unos de los otros. No es pues sin un cierto esfuerzo del seudo revolucionario como se consigue que un pueblo, tras ser convertido en plebe, grite al unísono: «¡Vivan las ‘caenas’!».

El autor, Veblen, cuanto más se aparta de la que dice ser su verdadera preocupación económica y productiva, para acercarse a la crítica de las formas falsarias, más convincente resulta. En rigor, nuestro hombre encarna a un tecnócrata liberal al que hoy es fácil descalificar pero que en su momento, como tantos liberales de entonces, involuntariamente tal vez, debió de tener una espléndida acción revolucionaria en su medio provinciano. En las ediciones actuales, el libro está prologado por el gran asesor económico de varios presidentes norteamericanos, Kenneth Galbraith cuyo agradecimiento al precursor —del que, bajo eufemismo, podríamos llamar un capitalismo socialdemócrata, inteligente y culto— se extiende a la totalidad del prólogo.

Podemos considerar al autor, Veblen, sin duda, como un conservador contradictorio ya que aunque, por un lado, explica que el sujeto de la enunciación, o verdadero sujeto dentro del medio económico y cultural es la clase ociosa, (las demás clases serían meros objetos de la anterior, o como mucho, capataces o sujetos del enunciado) acepta, sin embargo, el designio de los tiempos y de la economía al uso, como datos naturales y darwinianos que parecen provenir de otro mundo y no de las personas que constituyen esa clase dominante a la que, sin juzgar, desprecia. En efecto, es un rebelde evolucionista. Cree en la lucha continua —cuantitativa— por la supervivencia como único motor de la humanidad, en la adaptabilidad de los fuertes y en la selección natural a favor de los más aptos. Obviamente no alude a los saltos cualitativos revolucionarios o mutaciones.

Con una ingenuidad hoy inaceptable, Veblen cree también –como todo el mundo lo creía hasta que se supo «aquello» que sucedió en los veintiséis campos de exterminio tipo Auschwitz– que *progreso* y *progreso panhumano* eran la misma cosa. Estaba convencido de que el progreso podría elevar en conjunto la vida humana hacia su plenitud, si bien ya sabía por Stuart Mill que las invenciones modernas no estaban sirviendo, en modo alguno, para aliviar las tareas de los seres humanos. Obviamente no era ni mucho menos, tan conservador como la clase parasitaria a la que analiza y sobre la que informa, pero a la que en todo momento dice no querer juzgar. De hecho, parece tener dudas sobre si la clase ociosa es conservadora más por comodidad, cólera, instinto, indolencia y confort mental, que por *necesidad* interesada en la propia supervivencia. Como buen tecnócrata desprecia cuanto ignora, pero con notable consecuencia remata la obra con un ataque frontal a la «cultura humanista» de su tiempo y zona. Y así llegamos al nudo del asunto.

Las grandes obras humanas, y en especial las grandes obras de arte parecen tener vida propia en la medida en que llegan a ser fatalmente revolucionarias y universales con independencia de las intenciones de sus autores. Los ejemplos surgen por centenas –no más– pero son especialmente conocidos en los casos literarios de Balzac o Proust, y arquitectónicos de Cattaneo y Terragni cuyas obras fueron, son y serán siempre revolucionarias a pesar de la ideología de sus autores y, precisamente, gracias a la autonomía subjetiva de las

propias obras frente a ellos mismos y frente a su eventual destino o contenido retórico–funcional. Es precisamente la cantidad de verdad interna y el *autotelismo* de las grandes obras –como nos enseñaron los formalistas rusos, Joyce, Borges, Picasso e incluso el propio Adorno– lo que hace a la obra *auto-ética* y en consecuencia bella. Pero la belleza suele ser inseparable de la verdad y la libertad (no tanto de la bondad), y las escasas y ásperas obras que la alcanzan, son aquellas tanto más verdaderas en su artificio, cuanto más involuntariamente corrosivas de todas aquellas convenciones que, en cuanto destructor de la historia y la de geografía, tiene el capitalismo tanto en su cara imperialista liberal como en su cara de fascismo nacionalista. Cada vez es más difícil de encubrir la evidencia de que el liberalismo y el fascismo son simples y únicas manifestaciones, de un sólo y único sujeto: el sistema capitalista, el estatus financiero internacional⁵.

Por todo ello, resulta muy sorprendente que el más valioso y mejor crítico estético del siglo –Theodor W. Adorno– en su ensayo de 1968, *Ataque de Veblen a la cultura*⁶, como luego veremos, intente vapulear injustamente a Veblen, tal vez como venganza envidiosa ante un economista que sin tenerlo como oficio y sólo gracias a un limpio buen gusto *burgués*, es capaz de dar lecciones, *avant la lettre* y con más de cincuenta años de antelación, al indiscutido e indiscutible crítico y maestro de los críticos.

Pero, todo ello no debiera sorprendernos tanto. Sabemos, por lo demás (zapatos, ropas, automóviles o viviendas que usan) que aque-

llo que entendemos por belleza mínima, simple buen gusto, elegancia o resistencia a la cursilería y al *kitsch* de cisne y ciervo, no son en modo alguno atributos inherentes a los críticos orgánicos y profesores de filosofía estética. Petronio hubiera metido en el mismo grupo de relamidos a R. Venturi y a Nerón. Todo esteticismo quiere encubrir los amaneramientos y las graves limitaciones estéticas o críticas que se malocultan con poses de nihilismo, ironía y cinismo las cuales, con excesiva frecuencia, no son sino estériles coartadas para intentar ocultar, a su vez, la incapacidad profesional o crítica del esnob, del cursi o del dandy. La frivolidad *plebeya* en la seudocrítica del intelectual orgánico o conformista, esto es, el intelectual o artista puesto al servicio del estatus, es sobre todo disimulo de su odio de clase (terror a ser desenmascarado o desclasado) ante la mirada seria, insobornable y comprometida de la crítica inorgánica y *popular*, es decir panhumana, obrera y libre.

Vindicamos a nuestro Veblen porque, aunque por motivos, decía, de rentabilidad industrial, descubre y condena los signos falsarios, *pastiches* y *mélanges*⁷ propios del lujo, del despilfarro, del consumo superfluo y del ocio ostensible, y, en general, propios de la falsificación en la forma material, entre los que hoy citaríamos, entre miles: uñas largas y repintadas, trajes muy ceñidos o incómodos, ciertos deportes espectaculares y juegos de azar, imagería de las prácticas devotas, animistas o supersticiosas y edificios suntuosos de fachadas decoradas con ornatos grotescos e incongruentes almenas u otros falsos historicismos.

Todo ello no pasaría de ser más que un conjunto de secuelas atávicas, simbólicas, efectistas y espectaculares adheridas en su horror, a la predilección *kitsch* y al pésimo gusto que muestra la clase ociosa en su histérica preocupación por el prestigio social y el estatus. Pero, para nuestra desgracia, los males no terminan ahí. Ese horror, constituido por las formas falsificadas a escalas globales e industriales (ver por ejemplo la programación televisiva, la música comercial, la ingente prensa amarilla y la ubicua arquitectura artística) son los más poderosos medios despolitizadores dirigidos contra las gentes, las mayorías y los pueblos para la destrucción masiva de la inteligencia y de la crítica. Los métodos y fines de las formas de la barbarie y la depredación —en lo social tan aparentemente improductivas— se encuentran detrás de todo ello. Aun así, Veblen, más por razones de sensibilidad que por los motivos económicos que aducía, odiaba lo que en español no puede ser calificado de otro modo que como lo *megahortera*, o aquello que en acertado término de W. Mirrean podemos llamar, para la cultura de masas y la arquitectura, lo *falfasén*⁸.

Debió vislumbrar dentro de los *pastiches*, *melanges* y *revivales* aquello que, hoy ya se sabe: que los habita el germen del *Mal*, esa potencia ebria interior a los grupos humanos, a la cual —en contraste escarmentado con los románticos, los nihilistas, los anarquistas y los surrealistas— hoy, después de Auschwitz, también sabemos que no se puede dejar suelta, y con la que no se debe, ni mucho menos, jugar.

T. Mann, profetizando la Segunda Guerra Mundial, advierte que no es el «vitalismo»⁹ irracional quien necesita ser defendido por las personas progresistas, pero amantes de la paz y la libertad, ya que el vitalismo es capaz de defenderse a sí mismo con gran eficacia, y en todo momento. Es por el contrario la racionalidad de la razón, de la verdad y la libertad, la que siempre está amenazada desde el *Poder Contable Racionalista* y en riesgo, por tanto, de desaparecer.

Los subproductos más espurios de uso y consumo podrían tener para Veblen su origen en los gustos preferentemente brutales del cacique y en los preferentemente *kitsch* del hechicero sacerdotal. Porque es innecesario señalar, sugiere Veblen, la íntima analogía existente entre el oficio sacerdotal y el del lacayo. De hecho, sabemos hoy que la alta poética no es cuestión de estilos u orígenes sino de saber hacer y construir nuevas sustancias con las materias formales. Es tanto más irrelevante y despreciable la taxonomía clasificatoria por tendencias o escuelas, cuanto más se elude el problema de fondo: la crítica capaz de demostrar que una obra es valiosa o no lo es, con independencia de su estilo, fecha, escuela o autor. Como ejemplo valga —con todas las excepciones que se quiera— analizar los subproductos de la clase ociosa sacerdotal o financiera, los cuales sean renacentistas o barrocos, clásicos o románticos, del *robot* o del *bufón* (que ambos vienen a ser uno) tienden a la apariencia costosa, a la decoración adherida o póstuma, a la incongruencia respecto de las formas y materias originales, al efectismo arcaico, complicado e ineficaz que

consume tiempo y esfuerzo humano, sin aportar dignidad panhumana. La pervivencia financiada de lo *falfasén* o *megakitsch* no se basa solamente en su incapacidad para aportar dignidad humana, sino especialmente en su enorme capacidad para demolerla y degradarla¹⁰.

Pero afirmando tanta obviedad, no se «ataca a la cultura en general», como lamenta Adorno, sino que simplemente se desenmascaran las torpes maneras de la cultura bárbara y depredadora, la cual, gracias a su vulgaridad, garantiza una reputación ingenua, otorgada por la *doxa* corrompida, o sea, por la opinión pública degradada del rara vez respetable público. Las torpes maneras cristalizan en formas anticuadas o tecnovedosas, a veces ornamentales en exceso, llamativas o brillantes, las cuales connotan en gran tamaño y ostensiblemente (lo *falfasén*) derroche, exención de uso *humano* (en rigor tiene destino divino) y sobre todo exención de la necesidad de emplear la inteligencia de una construcción formal vigorosa, verdadera, clara y bella por tanto. Adorno, en este único y sorprendente caso, parece olvidar la acertada estética de Santo Tomás en cuanto a la belleza como claridad o esplendor de la verdad. Verdad poética, es decir, constructiva y funcional en una sola, compleja y unitaria forma verdadera.

Es cierto que Veblen no parece aspirar a una sociedad sin clases. Es un simple reformista, pero un reformista sensible y dolorido ante las formas de una estética falsaria y *kitsch*, esa estética degradada y degradante inseparable de una ética social egoísta, burguesa y plebeya, es decir, enfrentada a los verdaderos

valores aristocráticos: aquellos propios, por más humanos, de las mayorías populares que trabajan. Veblen es una especie de Balzac que levanta acta, informa a su pesar y no quiere juzgar. Su punto de vista es único y omnipresente, agudo y objetivo en un análisis que le lleva a descubrir y revelar las miserias de un mundo propio al que en gran medida, ama.

Hace también precisa y justamente cien años que Henry James escribió *Otra vuelta de tuerca* dentro de su teoría narrativa del punto de vista subjetivo que abre paso a una objetividad superior. En esas mismas fechas y en la Europa de los filósofos, Husserl estaba consolidando su visión subjetiva y fenomenológica aunque desprejuiciada, de la que tanta objetividad hemos recibido y a la que un Heidegger oportunista traicionó con el único fin de salvar su carrera en la orgía nazi. El hermano de James intenta en las mismas fechas montar la joven filosofía norteamericana como apóstol del pragmatismo industrial coincidiendo en muchos aspectos teóricos con el mismo Veblen. Poco antes, Oscar Wilde desde la cárcel —y desde un positivismo aprendido entre rejas— también *se limitaba a los hechos*: Las flores eran bellas, las bicicletas no.

Wilde, Morris, o Ruskin —cuando menos revoltosos, tal vez reformistas o rebeldes y, en el mejor de los casos, revolucionarios— eran incapaces por entonces, de ni siquiera atisbar la belleza de unos alicates, de una hélice, de una locomotora o de un barco de guerra. Concretamente Wilde consideraba ora delicioso, ora encantador, cualquier ambiente confortable por recargado pero rodeado de *chinnoiserie*, no muy distinto de los más tarde filmados

por la cámara ultracursi de D. Hamilton. Aquellos filomodernos no habían podido quitarse de encima la peste modernista o tardo-romántica que por entonces se confundía con la modernidad. De ahí sus contradictorios discursos, vistos desde nuestras fechas. Era perdonable; aun vivía y ejercía Doña Victoria. Además la industria, en sus producciones, adoptaba formas vergonzantes. Cargada, como estaba de complejos de inferioridad frente a las artes, construía formas industriales a semejanza de las artísticas, es decir con miserables pretensiones de belleza, llegando en los mejores o peores casos al *kitsch* del agrado fácil, a la lindeza edulcorada, y al horror *falfasén* que es el mayor enemigo de la verdadera belleza o de la bella verdad. Aquella acomplejada industria, *imitaba a la artesanía* del pasado que la clase ociosa siempre alaba y premia. Repito, la ceguera, pues, del dandy era casi perdonable.

Pero el Veblen coetáneo de los anteriores escritores era un mero economista, aunque ciudadano de un país sin complejos, y por eso ya libre de los prejuicios —monárquicos e imperiales— que confundían a aquellos tres británicos. Una vez más se cumple el evangélico aserto: «Gracias te doy Padre porque has puesto al alcance de los humildes y sencillos lo que has ocultado a los sabios y poderosos».

Mucho antes de que Muthesius y Van de Velde entraran en el ciego debate o querrela circular del Robot-Bárbaro y procusterino contra el Bufón-Salvaje y procaz, Veblen ya había intuido la posibilidad de belleza fuera de las economías artesanales que, por su bajo rendimiento, tanto le preocupaban.

Han de pasar sesenta años hasta que Adorno pierda las formas ya que, como si «hubiera sucumbido a la seducción de R. Wagner», argumentará contra Veblen, en términos populistas y sentimentales, aunque agudos, equivocándose y equivocándonos por primera y última vez¹¹.

Pero esa única vez no es perdonable, porque al menos en materia de arquitectura reaccionó como un conformista acorralado y resignado: aceptando el esteticismo propagandístico, la tapicería y el facilismo de la expresión. ¿Como puede explicarse esta debilidad en un filósofo sin fisuras? Tal vez en esas fechas T. Adorno había olvidado que en el caso, más que dudoso, de que la arquitectura alguna vez hubiera pertenecido a la familia de las artes, una vez llegada a mediados del siglo XX, ya era bastante mayor como para estar suficientemente emancipada sin por ello tener necesidad de entrar a trabajar en el burdel de la industria cultural del espectáculo cretinizador o S.B.A., o Show Business Architecture. Tal vez porque el esnob en arquitectura padece todo tipo de deformaciones y prejuicios artísticos (no se puede ser conocedor de todo) es por lo que viene a ser, respecto a la edificación, lo mismo que el dandy es respecto al vestido. El esnob es un *parvenú*, decimos nosotros, un papanatas incapaz de distinguir las cosas verdaderamente importantes de las publicitadas, novedosas, deslumbrantes o interesantes.

En su capítulo «Canones pecuniarios del gusto», Veblen descubre algo hoy ya divulgado: el gasto honorífico invertido en fastos, respetabilidades y moralinas, cuando está ali-

mentado por el carácter sagrado de la propiedad privada, influye muy negativamente en el mundo de las formas materiales o éticas. En tales casos, la arquitectura se convierte en abyecta y falsaria cultura decorativa, en inmundicia ostensiblemente costosa pero por ello, capaz de socavar una posible, sabia, austera y elegante sobriedad que pueda realzar la dignidad, y elevar la plenitud de vida del usuario. Y es que la «belleza» pecuniaria denunciada por Veblen, tiende fatalmente —como causa y efecto— a la puerilidad culpable, aunque preescolar e ingenua. Un ejemplo. La fantasía devota y figurativa, esto es, la menos imaginativa de las imágenes suele ir de la mano de la «dignidad pecuniaria» o de aquello que para nosotros es el ceremonial joyero y recio, al gusto macareno o rociero. Se trata de un verdadero muestrario de las expresiones más groseras de esas fantasías vaporosas y neuróticas, plebeyas (burguesas) y *póp* que invaden el hueco cerebro la jet-set internacional. Pero esas fantasías figurativas del posmoderno o retroseudo vienen a ser la negación misma de lo humano, es decir, la negación plebeya de lo popular.

65

La seca belleza contra la húmeda lindeza edulcorada

Las exigencias de respetabilidad dineraria deforman el sentido de los artículos de uso por el hecho de que éstos deberán ser tanto más ostensiblemente costosos cuanto mal adaptados a su función, vocación en la que coinciden con los intereses del vendedor ya que si los objetos son claramente inútiles se les podrá extraer una plusvalía proporcional al

nivel de inutilidad. Lo mucho más costoso por artesanal —con su virtuosa torpeza— multiplica su precio en función de un supuesto *mérito* que siempre parasita a una función contemplativa que se suele confundir con la belleza. Se trata de un caso particular de aquello que Marx llamaba *fetichismo de la mercancía*. Lo ostensiblemente caro (trabajo por decorado o inseparable del falso decoro) actúa, no por más inconsciente menos activamente, en nuestra apreciación menos inteligente y más primaria. En tal caso, belleza se identifica con precio, y ese hecho se convierte en causa y efecto de ideología dominante que, como es sabido, no es otra que la ideología de la clase dominante. Un buen marxista como Adorno debiera haber sabido verlo. En lenguaje español dice: «siempre confunde el necio valor y precio», constituyendo así una gloriosa y hermosa excepción dentro de la simpleza y grosería general del refranero.

La confusión entre precio, mérito, efectismo y belleza, es promulgada y propalada desde el mercado y así se extiende por todas partes llegando a ser una de las causas de los aspectos más reaccionarios de la moda, «esa máscara de la muerte», que, a su vez, todo lo invade cerrando el círculo de la jaula o red.¹² No hay en todo este proceso diferencias sensibles entre la clase ociosa y las engañadas clases inferiores.

La manera kantiana de entender la belleza no puede ser ajena a su época y condición, ya que si es cierto que Kant fue un gran filósofo, no lo es menos que también fue un filósofo rococó. Las invenciones económicas, descar-

nada y groseramente útiles de la burguesía emergente, no debieron dejar impasible al filósofo de la Ilustración, el cual, en consecuencia *insertó*, con insidia o torpeza, a la arquitectura entre las Bellas Artes, en flagrante contradicción con su famosa y necia fusión entre lo bello y lo superfluo. El daño de tan precipitada inserción ha llegado a través de Hegel hasta el mismo Adorno y su estela parece no terminar de extinguirse. El gusto del esnob —o del *parvenu* recién llegado a la clase dominante— *necesita* afirmarse con el canon del fácil efectismo brillante, del mérito virtuoso y del precio, concebidos los tres como cánones de estatus. Así la superstición no deja de rejuvenecerse y las clases seguidistas y arribistas continúan basando su reputación honorífica en un repugnante derroche formal, lujoso y criselefantino, que merecería más bien, el epíteto de proboscídeo. Ese mal gusto, arrastrado desde arriba por la reputación honorífica, es también —y de ahí su energía— empujado desde abajo, por el aplauso plebeyo, haciéndose crecientemente servil y adulador del estatus superior al que el pequeño burgués aspira. También los Hitler, Franco o Pinochet —verdaderas y supremas encarnaciones de la más baja grosería y más plebeya vulgaridad— como es sabido, llegaron al poder elevados y ascendidos desde arriba por los caballeros o *herren* del capital y por otros pastores liberales. Pero aquellos megasesinos, a la vez fueron aupados, empujados desde abajo por la canina, inculta, arribista, facciosa y temerosa chusma pequeñoburguesa.

La conexión entre valor y precio, dice Veblen, la construye el inconsciente acuciado por los

hábitos mentales del consumidor en su papel de tasador, el cual rechaza los artificios no costosos que declaran abiertamente la función a la que se deben. Por otra parte, parece existir coincidencia o fatal identidad entre los objetos «originales», ingeniosos, ostentosos o suntuarios –sobre los que se ha empleado un esfuerzo innecesario y que indican una utilidad como pretexto– y aquellos manifiestamente mal adaptados a tal utilidad, a su conservación y a su mantenimiento. Pues bien, si en algún lugar es más frecuente e inmundicia la sustitución de la difícil y sencilla belleza de la verdad por la fácil y simple beldad pecuniaria, ese lugar es aquel que suponemos que Kant entendería por arquitectura aunque, en rigor, se trata de pseudoarquitectura. El éxito público de semejante *bluff* –en tanto que clásico o romántico– se basa en que el autor ha sabido obtener con su obra la ayuda meretriz de la emoción efectista. Tal pretensión y obtención del agrado artístico, allí donde la mendicidad del aplauso y la mendicidad de la forma material coinciden, vienen a construir un solo espectáculo idiota e idiotizante.

Dice el Veblen, precursor de la mejor crítica, y por ello con gran valor y con un acierto indudable e imperdonable que, en relación con la arquitectura urbana de su época: «Es extremadamente difícil encontrar un edificio público o privado modernos que puedan aspirar a un calificativo mejor que el de relativamente inofensivos para la vista de aquel que sea capaz de separar los elementos de la belleza de los del derroche honorífico (...) la inacabable variedad de fachadas es una inacabable variedad de calamidades, las mejores

fachadas son las traseras y aquellas que no ha tocado la mano del artista».

Ante esta declaración o denuncia, tan escasamente escuchada o tenida en cuenta, podríamos pensar que ha pasado un siglo en balde y que, como escribió con sarcasmo un humorista español, «si el siglo nos ha salido mal, habrá que volver a repetirlo»¹³.

El objeto industrial, barato y común a todos, podría decir Veblen, está dentro del alcance financiero de mucha gente, y por ello no aporta ninguna distinción social al consumidor o usuario. Es por esa razón que suele ir unido a una connotación de nivel innoble o de bajeza indecorosa de la vida humana. Y sin embargo, frente a tales prejuicios, sostenemos que es de una aún inexistente, industria de elementos constructivos compatibles, de la que la arquitectura del siglo XXI puede esperar los mejores resultados. La falsa nobleza, pensamos hoy, tiende a revestirse y ornamentarse con figurativismos *historiados* y falsificados a su vez, a fin de connotar clase, gusto o estilo. El refrito *clásico* o el revival *romántico* –indistinguibles dentro del mundo estilístico modernista, *déco* o *postmodern*– en su vesania antirracional y reaccionaria, sirven por igual: ambos tienen demasiado de falsario y de arcaico, ya que viven del inmemorial postmodernismo el cual no es otra cosa que otra eternamente renovada anti-modernidad. En consecuencia, ambas carrozas pueden viajar cómodamente juntas en la misma inmundicia¹⁴.

Podría pensarse que la respuesta de Adorno, tras sesenta años de retraso era una «lanzada a

moro muerto», pero acabamos de ver que no es así, que los problemas de fondo no están superados y que otros, a ellos adscritos, nos asedian. El hecho de identificar respetabilidad con decoro es algo aceptable por la lógica y el diccionario; en cambio, identificar decoro con decoración u ornamento tiende a ser, cuando menos, del todo ridículo. La piel oculta los huesos, el flujo sanguíneo y la digestión, y nos evita la epifanía del simple y crudo metabolismo. Por ello, y aunque nos resulte ingenuo, parece sensato atribuirle valor de apariencia y *decoro*. Inferir de ello —como hace Adorno— un exclusivo valor decorativo u ornamental es preescolar, predarwinista e insano. En rigor la piel —como la más exigente de las fachadas— ejecuta muy diversas funciones orgánicas, propias de la capa más periférica del cuerpo; y, como toda gran forma, es por encima de todo multifunción y materialidad implacable e impecable.

68

Las falsas verdades de adorno

Aceptando, en términos generales, las objeciones sociopolíticas de Adorno, vayan ahora algunas objeciones frente a su tan equivocado texto de ataque a Veblen.

La primera enmienda correctiva exige declarar que no es cierto que la Nueva Objetividad sea contemporánea del texto de Veblen. Llegaría demasiados años más tarde para constituir, paralela con el Expresionismo, el otro pie sobre el que camina el Movimiento Moderno, que avanza al igual que tantos otros fenómenos, sobre conceptos opuestos (no contradictorios) y complementarios (no excluyentes) como lo son nuestros pies.

El nazionalsocialismo, tan ostentosamente figurativista como espectacular y simbólico, nunca aceptó, en la práctica, la Nueva Objetividad, la cual, a pesar de su conservadora tensión socialdemócrata, fue incluida por aquel régimen zafio, en el conjunto de todas las vanguardias y tachada, en consecuencia, de «arte degenerado». El destino de los mejores de sus arquitectos —exiliados— habla por sí mismo.

El propio Duce, antes de que el fascismo italiano mostrase su verdadero rostro, utilizó la arquitectura moderna como antifaz y medio de propaganda. Una vez en guerra la arquitectura fascista, al igual que en Alemania, se limitó al bodrio decorativista, y a la bazofia retro-seudo propia de aquella estética *kitsch* inherente al gusto de suboficiales sanguinarios, mercaderes y arribistas¹⁵.

Esa misma dulce basura arquitectónica es la *norma* absoluta en la arquitectura modernista (que no moderna) o, más precisamente, antimoderna y pintoresca¹⁶, presente en *todos* los campos de concentración. La *Columbushaus* que cita Adorno debió ser un buen edificio aprovechado por el Régimen (tal y como se hizo con otros anteriores y de buena calidad en la siniestra calle Príncipe Alberto) que fue ocupado por la Gestapo en Berlín. El ejemplo aislado, y traído a la fuerza, se reduce pues a simple anécdota o a mala fe¹⁷.

Por otra parte, y de gran trascendencia ha sido el arsenal que con tales errores, Adorno ha entregado involuntariamente a sus enemigos del *postmodern*, ese nuevo fascismo que el filósofo no hubo de padecer hasta los extre-

mos actuales. El truco posmodernista de cantar por ejemplo al pastichista Lutyens como ejemplo de arquitectura democrática —sus obras estaban al servicio de la realeza británica pero también de la casa de Alba— frente al Movimiento Moderno acusado de autoritarismo semifascista, ha sido el pretexto más abyecto utilizado por el postmodernismo para intentar cohonestarse (ver Venturi, Stern, Sust, etc.).

Es posible entender que Veblen en algún párrafo abominara de aquella cultura, en general figurativa, que le era próxima. Nadie debe por ello negarle la razón. Hemos de suponer que Veblen se refería tanto al inmundo palladiano civil como al infecto gótico de las iglesias norteamericanas, ambos a la vez, expresión pura de propaganda y de exhibición de poder, botín y beneficio. Una cultura que produce semejantes eclecticismo-historicismos, si es que puede llamarse cultura, merece también nuestro repudio.

La dignidad humana —a la que Adorno en su escrito reduce superficialmente al hecho de buscar y consumir ornamento ostentoso para poder escapar a la *esclavitud de los fines* y superar así la mera utilidad— debiera ser buscada, más bien, en la posibilidad para *todos* los seres humanos de usar una capacidad crítica sobre la calidad de lo que usamos y vemos. Porque si para obtener dignidad humana se nos dice que hemos de aceptar una estética indigna, oprobiosa y deprimente, responderemos que no se puede construir dignidad con la substancia misma de lo indigno, con la médula de lo ominoso. La estricta función utilitaria que tanto preocupa a la crítica

de Adorno —sin duda aquejado en aquellos días por un fuerte catarro de marxismo vulgar— debe ser superada de modo que la forma niegue primero y trascienda después el mero utilitarismo burgués o castrense. Aunque con alguna reserva aceptamos su objeción. Ahora bien, la estricta función puede ser «superada» al menos de dos modos¹⁸.

1. De un modo simple, triste, complicado metafórico y miserable pero fácil: el ornamento *kitsch*, o sea, esa operación que se reduce, en el mejor de los casos, a maquillajes, pornosignificados o símbolos literales y alegóricos.

2. De un modo complejo y sencillo también puede y debiera superarse el utilitarismo estricto; ello puede hacerse con la negación, la crítica y la dialéctica esencial que descubre la mejor geometría para renovar la materia. Esa geometría sabia conduce a la difícil y sencilla complejidad, a la calidad poética de lo *que le es* propio a la obra, por medio de la más auténtica y certera estructura interior. Esa estructura gracias a su más profunda y auténtica *lógica*, genera formas que permanecen libres y limpias de «significado» y que por ello son, a su vez, capaces de multiplicar los *sentidos* y las *verdades* de tal obra que obtendrá —sin pretenderlo— unas nuevas, múltiples y alegres funciones exteriores previamente insospechadas.

La plenitud de la vida digna se encuentra antes y preferentemente en la posibilidad de resolver las necesidades dentro de una *dignidad de las formas*, que en la falsa libertad liberal de elegir «libremente» en un mercado

alienante que básicamente produce espectáculo banal de basura divertida y agradable. No nos degrada la función teleológica utilitaria o la producción seriada que nos unifica en el consumo, sino la infame calidad gregaria de unos productos elaborados en el marco de un mercado alienante por estar sometido a la dictadura desalmada del capital. Es cierto que para poder soportar la realidad de una existencia productiva dentro de ese marco, todos necesitamos importantes dosis de evasión, droga, superficialidad, facilismo, fantasía, ruido, basura estética, sentimentalismo y arte inmundo (televisión, toros, fútbol, prensa, procesión, falla o feria) so pena de tratamiento psiquiátrico. Tal vez necesitemos agrado fácil, lindeza edulcorada, gusto plebeyo que nos relaje y distienda. Todas esas formas estupefacientes que usamos, deben ser, además, polimorfos y múltiples para evitar el abuso que sobre unas pocas, pueda resultarnos excesivo y letal. Pero todas esas supuestas necesidades, al igual que tantas otras de tipo fisiológico, no representan precisamente (por sagradas que sean) lo más elevado de esa dignidad humana con cuyo pretexto, la opinión pública, con T. Adorno a la cabeza pretende justificar lo injustificable¹⁹.

La realidad universalmente compartida, por ejemplo, de esas necesidades de lujo ordinario, de espectáculo despreciable, o de ostentación plebeya, no nos autoriza a desconfiar del ser humano hasta llegar al punto de justificarlas o, peor aún, hacerlas pasar por obras de arte cuando son simple insulto contra la inteligencia y, en consecuencia, contra nuestra dignidad. Menos aún, con el pretexto de la «dignidad humana», se puede justificar la privación a la sociedad de altas dosis de belleza y de una calidad, aceptando y aplaudiendo la falsificación sentimental de gran tamaño: lo *falfasén*. Lo *falfasén*, o *megakitsch*, hemos dicho, es un concepto cuantitativo: califica lo efectista, lo relamido, lo superficial, lo aterciopelado y lo falso del gusto plebeyo inducido desde arriba, pero no cuando se limita al «inofensivo» *kitsch* de bagatela y *bibelot*, sino cuando aparece en cantidades o dosis peligrosas para la población como es el caso de la prensa amarilla, la telebasura o la arquitectura artística; esta última además, con el agravante de su gran escala y su construcción con materiales permanentes.

La opinión que dice argumentar utilizando el citado populismo demagógico de la «dignidad», debiera ser capaz de distinguir la diferencia existente entre alegrarse la vida con un buen vino tinto y hacerlo con alcohol metílico y con pegamento de contacto. A tal respecto cualquier confusión es indecente.

«Es común a la producción capitalista —dice Marx— que no sea el hombre el que se sirva de las condiciones de trabajo, sino al revés, que éstas se sirvan del hombre». No está el mercado al servicio del consumidor sino que, por el contrario, el mercado global construye su consumidor ideal a base de cretinización masiva. No hay mejor ejemplo que las imposiciones que nos aplica la mercadotecnia —y no el «gusto de las gentes»— en cuanto a la programación que padecemos en la televisión.

Para el capital o sujeto del Poder, las horas de máxima audiencia deben exhibir productos

Para el capital o sujeto del Poder, las horas de máxima audiencia deben exhibir productos

televisivos del más bajo gusto plebeyo o acrítico que embrutezca al consumidor, el cual, a su vez consume, más y más basura, a su vez, más y más publicitada cuanto mayor sea la audiencia o más infame la calidad del producto televisivo. El creciente acriticismo inducido en el consumidor aumenta las ventas porque la publicidad más cara ocupa los espacios de máxima audiencia, esto es, aquellos programas que más idiotizan al consumidor, precisamente cuando en su individualismo suicida, el consumidor se une a las mayores muchedumbres de televidentes. De tal modo, el sistema se autoalimenta –según un ciclo en extremo vicioso y dañino– por diversas bocas, de manera tan eficaz que, salvo con una costosísima e improbable huelga internacional de telespectadores. La arquitectura de la ciudad ni siquiera la huelga de parpados caídos nos permite.

Grave es que, con la miserable excusa de que «lo pide la audiencia» un volumen tan inmenso de arte excrementicio salga diariamente al mercado; es peor aún que una minoría corrupta de artistas y creativos se lucre con ello; y peor aún que sea consumido por y contra tanta gente. Aun así, mucho más degradante para la dignidad humana nos parece el hecho de que una gran parte de la población (todos nosotros en algún caso) consuma el bodrio fácil, con la ingenua conciencia de que está tomando un producto «artístico» de primera calidad²⁰.

La verdadera dignidad humana reside en saber y poder distinguir la *inmensa diferencia de calidad* que hay entre productos a primera vista parecidos como por ejemplo la canción

Crazy de Patsy Cline y la misma en boca de Julio Iglesias; o bien, entre las películas *La dama de Shanghai* y *La condesa descalza*. Hemos puesto en segundo lugar ambas obras equivalentes a la degradante estación medieval de ferrocarril que T. Adorno defiende. El que no distingue calidades, confunde, degrada y se degrada.

No creo que la cultura, en su acepción normal, sea para nadie un despilfarro. Es, más bien, el abuso espectacular y *falfasén* que se hace de los productos culturales de diversión –con el fin de convertir en masa grosera, plebeya y servil a los pueblos amantes de la libertad– el que podemos juzgar de despilfarro doblado: como opio del pueblo y como falsificación de aquello que la cultura debiera ser. Así pues, nos encontramos ante un despilfarro universal, para casi todos (99% de la producción cultural para el 99% de la población del planeta), aunque ese despilfarro sea sólo sumamente rentable para menos del 1% de la población del mundo: la mafia financiera de los paraísos fiscales. Para nosotros no hay cultura alguna sin la médula de la crítica. Este tipo de cultura parece no interesar a Adorno en su ataque a Veblen. El arte fascista, viene a decir Benjamin, no se hace solamente *para* las masas, sino *por* las masas. Por eso ha de ser necesariamente victorioso, espectacular y monumental, por eso la técnica ha de ser artísticamente sustraída por la propaganda de entre las fuerzas de producción cultural, por eso la ideología artística fascista –llena de *racionalismo* y *utilitarismo* pequeño-burgués– ataca en su esencia a la *utilidad*, a la *racionalidad* y a la funcionalidad. Es por

ello que la estrecha unidad existente entre *multifunción y belleza* es golpeada continuamente por la ideología artística del fascismo. A fin de cuentas el fascismo, al igual que su hermano aparentemente enemistado —el ultraliberalismo— nace para defender los privilegios de una ínfima clase financiera tan dañina y parasitaria como analfabeta. No encuentro mejor razón para entender el asunto (propaganda en el caso fascista y publicidad en el caso liberal) que la aportada por André Gide cuando define las nuevas arquitecturas historicistas en general, y romano-monumentales, en particular, como *periodismo amarillo arquitectónico*²¹.

72

En nombre de lo que entiende por dignidad humana, T. Adorno, viene a hacer una apología del pastiche. Usa el ejemplo infame de la típica estación ferroviaria cuyo aspecto exterior, en forma y materia, es el de un castillo medieval con sus almenas. «La máscara almenada, dice, es la verdadera verdad de la estación... sólo el autoritarismo por medio del terror consigue arrancar esas máscaras populares». Una vez más se confunde lo popular con lo zafio y plebeyo. Deberíamos recordar aquí que bajo el mismo contexto y concepto populista se gestó el discurso contra las vanguardias del «arte degenerado» donde puede leerse la frase: «exigimos el tipo de arte que gusta a las gentes sencillas», enunciada por el maestro de confusión Goebbels²².

Las «gentes sencillas» que la demagogia (también del marxismo vulgar) suele contraponer al esnobismo liberal pequeñoburgués constituyen, junto con él, un solo mismo falso sujeto dentro del conjunto de una sociedad

inculta, acobardada y gregarizada en aras de un individualismo suicida. El sentido de tal fusión lo señala el propio Veblen: «La institución dominante al imponer un sistema de respetabilidad pecuniaria y al privar a las clases inferiores de todo lo que sea posible privarlas, actúa en el sentido de conservar en la masa de la población los rasgos arcaicos pecuniarios y conservadores. Así las clases inferiores asimilan formas y registros que en principio corresponden (y benefician, decimos nosotros) únicamente a las superiores».

La defensa del lujo almenado y de la falsa apariencia, como fuente de felicidad para todas las personas, que hace Adorno al considerar el arte necio y agradable, o la arquitectura falsaria, como parte de lo que él entiende por cultura y dignidad humana, dice poco en su favor. No queremos pensar que en plena guerra fría tal vez hubiera que hacer méritos ante los previsibles vencedores. Frente al estalinismo todo era lícito. Además, y por si acaso, el repliegue de la vanguardia arquitectónica después de la Segunda Gran Guerra, debía ser espoleado, acentuado, por más que fuese, precisamente, a partir de 1968 cuando la clase dominante decidió rebajar en parte sus ya menos eficaces hábitos de ostentación. Fue por entonces cuando, engendrada por el imperialismo y la policía cultural del gendarme universal U.S.A. por un lado, y el belcantismo mafioso de Las Vegas, por otro, con la inestimable ayuda de un grupo de arquitectos tocólogos (Jenks, Venturi, Rossi y otros muchos) vendría al mundo el engendro pop-postmodern que se extendería, con gran éxito de masas y crítica, por Europa a través de Sicilia, claro está.

Para terminar, adelanto una sospecha en cuanto a los cambios habidos hasta hoy, desde hace justamente cien años en la formación de la ideología, o realidad falseada, o doxa plebeya (es decir, burguesa) u opinión pública manipulada, que de todas esas formas podría llamarse. Las indudables conquistas sociales que a lo largo del siglo se han alcanzado no pueden echarse en saco roto; el poder de los medios de comunicación social (en especial, la televisión y la ciudad) es un dato de importancia creciente a favor y contra los pueblos. El paso de la barbarie primitiva a la barbarie evolucionada viene dado por el salto que hay entre el sometimiento por la fuerza y el sometimiento por seducción ideológica. Hoy los folletones audiovisuales y los fisgones programas de chismorreo y cotilleo, sustituyen con éxito ventajoso a las armas del ejército policiaco. Aunque la clase dominante no es absolutamente omnímoda y todopoderosa, nos vemos obligados a digerir de modo cotidiano y en grandes cantidades, filosofía débil o pensamiento dirigido o apolítico o acrítico, todo ello sobre el vehículo de las formas sentimentales Disney o Posmodernas, que en su mayor parte coinciden con los intereses del Poder Único, Orden Global Dominante o Desorden Financiero Mundial que, también, de todas esas formas podemos decirlo.

Aquello que, sin matices, muchos llaman *cultura* genera, en más del noventa y cinco por ciento de los casos, productos-basura para nuestro uso, disfrute, degradación, acriticismo y despolitización.

Las formas falsas o de arte comercial con las que se construye el espectáculo cultural

(arquitectura, cine, música, televisión, literatura, prensa) no coinciden exactamente con las falsificaciones denunciadas por Veblen. A la cursilería, superficialidad, efectismo, facilismo, cotilleo, ostentación y mal gusto propios de la clase ociosa, se unen hoy la ramponería de cuartel, el exabrupto soez, el lenguaje de taberna, la arrogancia enfática y chulesca, la salacidad más viscosa y otras «creaciones» propias del lumpenproletariado. Todas estas expresiones, sin alcanzar la rancia miseria de las anteriores, vienen a complementarlas con su «frescura democrática», en sus fines de alienación colectiva.

¿No estaremos, como todo grupo gregario, siendo arrastrados por pastores y empujados por perros hasta lo más profundo del estatus? ¿No es cierto que ambas clases de bárbaros depredadores —financieros, fabricantes de armas, oficiales de alta graduación, grandes ladrones, con sus lacayos y damas por un lado, y los delincuentes, mafiosos, rufianes o gansters de baja extracción por otro— están interesados en conservar su común estatus parasitario al costo que sea?

Esta conclusión, tal vez por acuerdo involuntario (?) entre ambas minorías parasitarias parece estar en el origen de tan inmensa producción de basura mediática o arquitectónica. La esperanza de supervivencia, la esperanza de vida para la inteligencia y la dignidad, será inseparable de la ayuda que podamos ofrecer al contrapoder: a esa parte inteligente y minoritaria del rebaño; a ese grupo siempre necesario y con frecuencia insuficiente, a esa aristocracia del espíritu capaz de enfrentarse al *Poder* y de decir *no*; a esas periféricas ovejas negras dis-

puestas a luchar; a esos pocos individuos que, porque son trabajadores, tienen el *poder* de la inteligencia, han perdido el miedo y, en consecuencia, gozan de notable libertad mental para constituir una verdadera resistencia.

Será una futura y nueva filosofía higiénica y neointustrial la que desde nuestro fin de siglo venga a vislumbrar unas nuevas formas de futuro que salgan, por doble negación, del círculo vicioso paradigmático (Robot-Bufón), (Racionalismo-Irracionalidad), (Clásico-Romántico), (Veblen-Adorno), (Abstracto-Figurativo), etc.

Volviendo al conflicto Veblen-Adorno, las neogóticas estaciones de tren de aquel entonces han venido acompañadas desde hace un siglo por toda clase de edificios seudo, de formato retro, en realidad pura lencería o champán prostibularios disfrazados de Historia Pasada o de Tecnología Futura. Esas edificaciones que tanto proliferan, sin perder el carácter mediático, y a diferencia de otros productos efímeros, permanecen, nos acompañan y humillan para siempre. Esos engendros —y no la decaída Nueva Objetividad— son los que en rigor, destruyen mayor cantidad de neuronas y dignidad humana en especial de las gentes más modestas y desapercibidas²³.

Con palabras tomadas de otro anterior trabajo, termino como le gustaría a Veblen: con hechos; y con un recuerdo para Auschwitz como le gustaría a Adorno.

Si nos atenemos a la *estructura económica*, es hoy indudable para cualquier historiador que el conjunto de hechos más vergonzosos y

ominosos realizados por miembros de la Humanidad desde su origen, «aquello» que los seres humanos *hicimos* contra los Derechos Humanos, entre 1933 y 1945 en Auschwitz, Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau, Mauthausen, Treblinka, Plötzensee... y tantos otros lugares de exterminio, no hubiera sido posible sin la anarquía económica inherente al capitalismo, y sin el apoyo entusiasta que el Gran Capital, financiero en el caso suizo, e industrial en el caso alemán (Sr. Vogler, Sr. Thyssen, Sr. Hugenberg, Sr. Krupp) dieron y prestaron para mantener activa a la —en frase de Brecht— Bestia de Eterna Preñez.

Si nos referimos al inmenso poder de la *superestructura ideológica* o superestructura seudocultural —en las diversas formas oscurantistas que al servicio de las fuerzas de la esclavitud se ofrecen— la conclusión no es muy diferente. Es indudable para mí, que sin el miedo provocado por la incultura, sin la prepotencia del exitoso desclasado, sin el seudopacifismo liberal de los aliados, sin el chiste zafio de cuartel, sin el vitalismo filosófico del esnob ambiguo y relativista, sin el facilismo estético del brillo y la purpurina de la imaginería de bazar, sin la vacuidad grandilocuencia de los artistas comerciales, sin el efectismo de los espectáculos de masas, sin los populismos versallescos disfrazados de modernidad, sin la cursilería de la parte más ignorante de la burguesía, sin el odio a la cultura propio de la prensa sensacionalista, sin el estrépito de las marchas wagnerianas y de los vales del emperador y, sobre todo, sin la ostentosa confitería edificatoria que tantos «Hitler» tuvieron que tragar como arte,

desde niños..., en resumen, y para decirlo de una vez y con menos palabras: sin el efecto cretinizador de la *falsificación formal* inherente a la cultura del Capital y endulzada con la pereza acrítica, «aquello» no hubiera sucedido jamás.

Quizá la frase de más éxito en toda la carrera de Adorno fue aquella tan acertada y paté-

tica: «Después de conocer lo ocurrido en Auschwitz, escribir un poema parece pura barbarie».

Ésta es nuestra aportación complementaria: Antes o después de conocer lo ocurrido en Auschwitz, escribir un mal poema —*un pseudo-poema*— es pura barbarie acrecentada, otra ayuda para que Auschwitz pueda retornar.

NOTAS

¹ Estructura como Forma de la forma es un modo simple de decir. Me refiero a la ley común a las diferentes formas de esa ley devenidas.

² Ha sido repetido con el mejor criterio que los EE.UU. han conseguido algo sorprendente: llegar desde la barbarie colonial hasta la decadencia Déco sin pasar por la civilización. Algo tan cierto como que en el 99% de su territorio la civitas civilizada y civil —a excepción de algunos puntos como Nueva York, Chicago, San Francisco, Nueva Orleans...— permanece inédita.

³ Suele entenderse el término *estatus* como: «orden», posición dentro del orden, estructura general de ese orden... sistema de actuación de esa estructura.

⁴ Los datos de la O.N.U. para 1998 indican la creciente desigualdad de renta en la humanidad con cifras como las siguientes: El 20% de la población mundial acapara más del 80% del consumo mundial. A modo si se quiere anecdótico, tales datos señalan que las 250 personas más ricas del mundo poseen tanto o más que la mitad de la humanidad; o de otro modo: las tres personas más ricas del mundo detentan una renta superior a la renta conjunta de los 48 países más pobres.

⁵ La prueba de contraste sólo se revela en los casos límite. El asalto, desde su nacimiento, contra la Segunda República Española, a tenor de los hechos calcados, fue utilizado y copiado más tarde como modelo por Henry Kissinger y la C.I.A. desde el Departamento de Estado EE.UU. para derribar al legítimo Gobierno Constitucional de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende. En ambos casos el objetivo conseguido fue el mismo: sustituir la libertad hacia el socialismo por la dictadura del terror de Franco o Pinochet al servicio del capital. En ambos casos, propios de un manual para el Golpe de Estado, la identidad de fines, la sinergia, la coincidencia y complementareidad entre las fuerzas fascistas (Ejércitos y otras) y las ultraliberales (Banqueros y otras) son evidentes y clamorosas.

⁶ Ariel lo publicó en un librito: *Crítica cultural y sociedad*. 1969.

⁷ Ver ese título en Marcel Proust.

⁸ Para W. Mirregran —que, al parecer, inventa el anagrama sintético entre *falso*, *fácil* y *sentimental*— equivale a *superkitsch* o vulgaridad masiva. Sensiblera y efectista falsificación formal de la máxima importancia cuantitativa en la conformación ideológica o demolición de las conciencias, como es el caso de la arquitectura, la ciudad, la prensa o la televisión.

⁹ En sus diferentes idealismos: Nietzsche, Spengler, Jaspers, Ortega, Bergson

¹⁰ Ver programas de televisión basados en el cotilleo o comadreo sobre la entrepierña de los parásitos afamados.

¹¹ Entre comillas una ironía de W. Benjamin.

¹² Entre comillas definición de G. Apollinaire. Galiani consideraba la moda una enfermedad de la mente.

¹³ El Roto.

¹⁴ La proyección del proyecto retroseudo, postmodern o falsasén, puede ser considerada como *deyección* del intencionado autor.

¹⁵ Hitler llegó dentro del ejército a cabo; el Duce alcanzó a ser sargento. En ambos casos, una nostalgia de la actividad propia del listero o capataz —esa actividad tan servil por arriba como despiadada por abajo— viene a imprimir carácter en las vidas públicas y privadas de ambos matarifes.

¹⁶ «Turronera» podría llamarse.

¹⁷ Véanse las cientos de fotos concluyentes del libro colectivo *La Deportación* de las editoriales de Barcelona, Editores S.A. y Ultramar S.A.

¹⁸ Por increíble que parezca, también Bertolt Brecht, años antes, a pesar de ser —en todo lo demás— un sagaz crítico del estalinismo, y de haber luchado como nadie simultáneamente contra el capitalismo y contra el marxismo vulgar, al llegar a la estética arquitectónica se muestra grosera-

mente obrerista reivindicando la decoración burguesa como algo selecto que debe instalarse también y especialmente en las viviendas proletarias. En su *Me-Ti, Libro de los Cambios*, el cuento *¿Qué es bello?* – en el que se ve asomar la demagogia– no deja lugar a dudas: las formas de la pura utilidad son «feas», los obreros tienen todos los derechos, también el de mantener su gusto deformado por los medios de producción y por la ideología burguesa, el fraude formal –cuando se pone al servicio de las clases trabajadoras– deja de ser un fraude. Nadie es perfecto; ni siquiera la extrema e indudable calidad y altura de los trabajos de Brecht carece de algún excepcional punto oscuro. Una vez más debe lamentarse la brutal soledad en que se encuentra la crítica de arquitectura frente a la peste posmodernista. Ni siquiera aquellos pocos que se supondría debieran esta ayudándola, lo hacen. Más bien –como en este caso y sin pretenderlo–, se ponen del lado de su mayor enemigo.

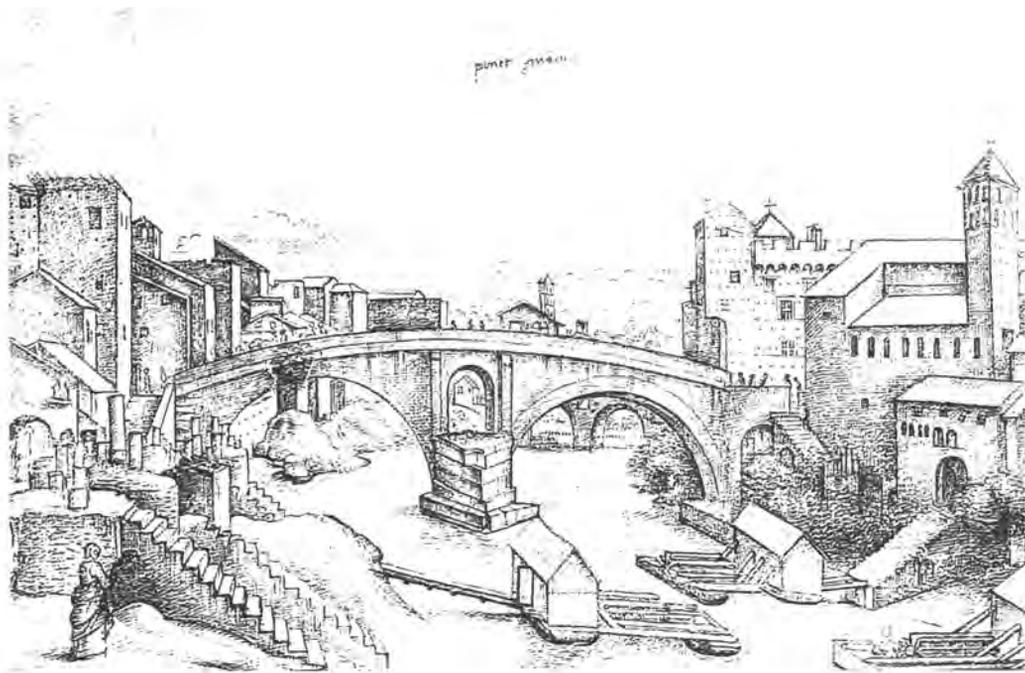
¹⁹ Para valorar el poder ideológico o falsario del lenguaje basta examinar un par de tropos de uso común. En España cuando se habla de *el respetable* o de *la benemérita* todos sabemos que el ponente se está refiriendo respectivamente al Público o a la Guardia Civil.

²⁰ El término excrementicio para englobar tanta porcelana brillante, tanta prensa del cotilleo sea amarilla o deportiva, tanta novelucha de *best seller*, tanto programa sensiblero de T.V., tanto cine meramente comercial, tanta arquitectura figurativa y postmoderna, etc. ha sido tomado por su precisión de Jesús Ibáñez. Ver *Del algoritmo al sujeto*.

²¹ De Walter Benjamin recomendando leer al respecto *Cartas desde París: el nuevo enemigo de André Gide*.

²² Ministro de propaganda nazi.

²³ Ver las últimas estaciones aéreas como el aeropuerto de Sevilla.



Codex Escorialensis, vista panorámica.

LA CIUDAD COMO ENTE HISTÓRICO*

Fernando Chueca Goitia

Frente al concepto de la ciudad como obra de arte, acuñado por la modernidad, el autor reivindica la comprensión de la ciudad como hecho histórico a través del tiempo. Consecuentemente bajo esa percepción ha de ser concebido el proyecto arquitectónico.

Empezaremos por hacer un Elogio de las viejas ciudades que llamamos *históricas* y que pueblan el viejo y parte del nuevo mundo. En primer lugar la ciudad no sólo es historia sino que es un verdadero archivo de la historia. En ella se condensa el proceso histórico y por eso alterarla, desconocerla y transformarla torpemente entrañaría una gran responsabilidad, pues no sólo alteraremos una obra de arte sino un documento histórico de máximo valor.

77

Tomemos un ejemplo: la ciudad medieval se nos aparece a todos como una ciudad amurallada. Esto podrá parecer un hecho físico accidental, pero la realidad profunda es que se trata de un hecho condicionante del más largo alcance. En la Edad Media aparece la ciudad como una organización comunal. Precisamente, una de tantas causas que influyeron en el nacimiento de las comunidades fue la necesidad de organizar un sistema de contribuciones voluntarias para atender a las obras apremiantes de construcción y conservación de las murallas. Max Weber ha estudiado la repercusión de las murallas o, en un sentido más amplio, de la ciudad entendida como fortaleza y guarnición en la regulación administrativa de la propiedad inmobiliaria netamente burguesa. La condición jurídica de la casa y de la tierra que poseían los burgueses estaba determinada por la obligación de vigilar y defender la fortaleza. La ciudad no sólo defendía a sus propios habitantes, sino que generalmente era lugar de refugio para gentes y ganados del campo circunvecino. Por eso era frecuente que las cercas tuvieran mucha mayor extensión que la necesaria para encerrar la superficie edificada. Estas zonas vacías solían servir para albergar en ellas los ganados y otros pertrechos cuando la guerra asolaba la comarca o la inseguridad lo aconsejaba. En cambio, numerosos señores y concejos prohibieron repetidamente que las pro-

* Conferencia inaugural de la Escuela de Arquitectura del Politécnico de Alcalá de Henares. 1999-2000. ■

piebades inmuebles del interior de la cerca pasasen a manos de iglesias, ordenes monásticas o gentes exentas de tributación, para no disminuir los ingresos concejiles ni los derechos reales. Disposiciones en este sentido se encuentran en multitud de fueros españoles. En una palabra: como decía Max Weber, la propiedad inmobiliaria burguesa tenía una especial regulación, que es lo que caracteriza a la comuna medieval.

Enrique IV de Castilla concedió el año 1465 unas determinadas franquicias a los moradores de Madrid, bien fueran moros, cristianos o judíos, pero obligándoles a no salir de sus muros, «non salgan a bevir ni morar fuera de los arrabales», y a que si lo hicieren, pecharan cada uno con dos mil marávedises para el repaso de los muros y cerca de la dicha villa. Los madrileños tenían obligación de velar y guardar el Alcázar, y como parece ser que muchos se zafaban de hacerlo, los pocos que lo cumplían se quejaron al rey en 1473, diciendo que la carga era muy fatigosa y que si seguían así las cosas la villa se despoblaría.

78 La necesidad de estas murallas, que caracterizaban a la ciudad medieval, fue en muchos casos el origen de las finanzas municipales. Lo que comenzó por ser una contribución voluntaria, adquirió pronto carácter obligatorio, extendiéndose no sólo a la fortificación sino a otras obras comunes, como el mantenimiento de las vías públicas. Aquel que no se sometía a esta contribución era expulsado de la ciudad y perdía sus derechos. La ciudad por consiguiente, acabó por adquirir una personalidad legal que estaba por encima de sus miembros. Era una comuna con personalidad jurídica propia e independiente. Esta personalidad jurídica otorga a la ciudad un clima de franquicia y de privilegio, de libertad, en medio del mundo rural circundante, mucho más sometido. Dice un proverbio alemán que el aire de las ciudades es libre y hace libre a los hombres: *Die Stadtluft macht frei*. Desde entonces, siempre ha conservado la ciudad ese clima libre e independiente que es uno de los alicientes que han atraído al hombre hacia ellas. Hoy no es porque exista un estatuto jurídico diferente para el burgués y el campesino, sino por otras causas que tienen que ver con la variedad, los recursos, las posibilidades. Si en la ciudad de hoy no existe una deferencia de estatus jurídicos sí existe de estatus social.

Estas y otras circunstancias, sobre todo de origen económico, dieron lugar a que Henri Pirenne definiera la ciudad medieval como «una comuna comercial e industrial que habitaba dentro de un recinto fortificado, gozando de una ley, una administración y una jurisprudencia excepcionales que hacían de ella una personalidad colectiva privilegiada».

Hoy en día no quedan murallas, y esto parece ya historia pasada; pero la realidad es otra, pues la existencia de aquellas pretéritas defensas gravita sobre las ciudades de hoy no sólo por lo que respecta a una estructura física todavía vigente, sino por el papel que desempeñaron en la constitución de la comunidad municipal, que a grandes rasgos ha prevalecido y prevalece en nuestros días. La ciudad, como la realidad histórica, no es nunca independiente de las etapas por las que pasó en su evolución: es actualización de ellas y su proyección hacia el porvenir.

Sin embargo, en la misma Edad Media, las ciudades que gozaban de un estatuto especial para los burgueses eran una minoría, reducida casi exclusivamente al Occidente cristiano. Es decir, el Ayuntamiento urbano, tal y como lo conocemos, era desconocido en Asia, en el Próximo Oriente y en el mundo islámico. Muchas ciudades orientales eran una fortaleza y tenían mercado como las occidentales, pero carecían de un estatuto jurídico propio. Son, pues, categorías de ciudad completamente diferentes que no pueden abrazarse en una definición común.

Pasemos de la Edad Media al llamado mundo moderno, en el que los mejores espíritus trataron de fundar su especulación en el criterio de evidencia. Esta evidencia no la tiene el hombre por medio de los sentidos, sino por medio de su razón. Todo lo que no es racional viene a ser sospechoso. Las ciudades antiguas, como producto de la historia, no podían ponerse como ejemplo de construcciones racionales. Los hombres de entonces no vieron en ellas más que desconcierto y caos. Ésta es la postura de Descartes:

Así aquellas antiguas ciudades que al principio sólo fueron villorrios y se convirtieron, por la sucesión de los tiempos, en grandes ciudades, están por lo común tal mal compuestas, que al ver sus calles curvas y desiguales se diría que la casualidad, más que la voluntad de los hombres usando de su razón, es la que las ha dispuesto de esta manera.

Todavía en el siglo xvii la historia no tiene que ver nada con la razón, incluso se opone a ella; lo que la razón hace –por ejemplo, una ciudad constituida con arreglo a un plan unitario–, es lo contrario de lo que la historia va acumulando en su curso y que parece obra del azar.

79

Trataron, pues, los hombres de los siglos xvii y xviii de racionalizar la ciudad, de pensarla *more geométrico*, por considerar que todo lo anterior no era sino obra del azar. Negando, pues, la razón histórica, le daban la razón a la historia, añadiendo un nuevo ingrediente al ser histórico de la ciudad. La historia de la ciudad se enriquecía con un nuevo capítulo, y cada una de aquellas ciudades –claro está, no lo fueron todas– que quedó afectada por el impacto del racionalismo, siguió viviendo su propia vida histórica, matizada de una u otra manera según las complejas circunstancias en que se produjo el hecho y según el alcance del mismo.

El racionalismo dio nacimiento a la ciudad como obra de arte, como arti-facto. Con anterioridad las ciudades habían sido bellas por su crecimiento natural y orgánico, como es bello un árbol. Nada en su desenvolvimiento había sido ordenado por la voluntad de los hombres usando de su razón, pero eran hijas de la voluntad histórica usando de la razón vital. Ahora bien: ¿hubiera, en cambio, dejado la ciudad de ser hija de la historia si no hubiera recogido en su evolución las más concepciones del mundo, lo que los alemanes llaman *Weltanschauung*? Al fin y al cabo, el que la historia se haga en la ciudad obliga a que la ciudad se haga en la historia.

Las primeras huellas del racionalismo en el cuerpo físico de la ciudad fueron tímidas, y a veces un poco toscas. En relación con los edificios importantes, se construyeron plazas pensadas con simetría y adecuación artísticas; otras veces, estas plazas regulares constituían por sí solas entidades completas, como sucedió con nuestras típicas plazas mayores del tiempo de los Austrias. Cuando las circunstancias lo permitían, se trazaban ciudades de plano regular, como las de nuestra colonización americana. Entonces el sistema seguido fue el de la cuadrícula, muy geométrico y muy cartesiano, pero falto en general de sutileza artística. La cuadrícula había sido utilizada por los griegos también cuando el racionalismo, o si se quiere el idealismo, presidía su pensamiento. Lo fue también por los romanos, llevados de su sentido práctico.

Con la llegada del mundo barroco la ciudad sufrió una mayor y trascendental transformación. Para ello, sobre la base inicial del racionalismo cartesiano, que había sentado ya la necesidad de la ciudad, como arti-facto, como faena de la voluntad humana iluminada por la razón, tuvieron que producirse dos hechos, uno de carácter estético y otro de carácter político-económico. El primero fue el desarrollo de la perspectiva, del perspectivismo, como concepción del espacio artístico, y el segundo el auge del poder absoluto del príncipe unido a la economía consumidora de la corte.

80

Ambas características se dan de una manera extremada en las llamadas *Residenzsädte* o ciudades principescas. Si no hubiera existido el poder onmímido y convergente del príncipe, si no hubiera existido una corte consumidora capaz de hacer prosperar el lujo, el nuevo estilo perpectivista, que no está fundado en ninguna necesidad funcional ni utilitaria, sino en el puro deleite, que en ocasiones llega al orgulloso placer de forzar a la naturaleza, no hubiera podido materializarse como lo hizo. Igualmente, si el arte no hubiera alcanzado con el uso de la perspectiva las cimas que alcanzó en el barroco, el poder de los príncipes y el lujo de las cortes no habrían logrado la expresión esplendorosa que tuvieron en su tiempo y que hoy prevalece como recuerdo de su grandeza.

El siglo XIX provocó en la ciudad alteraciones de un orden muy diferente que las que trajo el período barroco. La revolución industrial, basada en los postulados del utilitarismo y en la política del *laissez faire*, llevó al convencimiento de que lo más importante era aumentar la riqueza de los individuos y de las naciones por todos los medios posibles. Con criterio, todos los valores humanos, sociales, estéticos, se supeditaron al despotismo de la producción y esto tuvo consecuencias materiales, no muy agradables, por cierto, en la forma y desarrollo de las ciudades.

En efecto, la ciudad se ha ido formando y conformando paulatinamente al correr de la historia. Sucede un gran acontecimiento político y el rostro de una ciudad tomará nuevas arrugas, dijo Spengler o bien: los gestos de la ciudad representan casi la historia psíquica de la cultura. Una vez que la ciudad se ha implantado en el terreno propicio, implantación o fundación que en la antigüedad tenía un carácter litúrgico y equivalía a transformar el nuevo solar en *terra patrum*,

patria, la naturaleza humana va trazando las líneas de la nueva estructura, en un proceso vital en el que se halla implicado un cúmulo de costumbres, tradiciones, sentimientos, actitudes, característicos de una determinada colectividad. Pero es más: estas estructuras que han ido conformándose a través de este proceso acaban por constituir ellas mismas una segunda naturaleza; es decir, estas estructuras reobran a su vez sobre habitantes, que se encuentran con una exterior realidad con la que ya tendrán que contar.

En una palabra, siempre que tratemos de buscar el ser último, la realidad radical de una ciudad, nos encontraremos, por un lado, con una organización física, con unas instituciones, con una serie de calles, edificios, luces, tranvías, teléfonos, tribunales, hospitales, escuelas, universidades, etc., pero también, por otro, con un conjunto de costumbres, de tradiciones y sentimientos que definen algo que muchos, entre ellos Spengler, han denominado el *alma de la ciudad*. No podemos decir que esa realidad radical corresponde sólo a uno de estos órdenes, al físico o al moral, sino a algo que los resume y acoge conjuntamente. Puesto que los contenidos de esta organización física y moral de la ciudad se están, como hemos dicho, modelando y modificando uno a otro por su mutua interacción, este fenómeno tiene que producirse dentro de un ámbito que no puede ser otro que el de la vida de la propia ciudad, que en este caso no es sino la historia. Lo mismo que la filosofía orteguiana ha definido al hombre como una realidad vital, trasladado este concepto al área más vasta de lo colectivo en la que se mueve la ciudad, definiríamos ésta como una realidad histórica; es decir, para nosotros, esa última instancia no es otra ni puede ser otra que la historia. La ciudad, en última y radical instancia, es un ser histórico.

81

A nuestro juicio, una vez sentado esto, todos los diversos, inquietantes y muchas veces contradictorios aspectos de la ciudad, imposibles a primera vista de reducir a unidad, se aclaran y conjugan en jerárquica ordenación. Pero esto exige que reanudemos la cuestión bajo un enfoque diferente.

A la ciudad, en cierto modo como a la persona humana, le acontece que siempre es la misma y nunca es lo mismo. Londres, París, Sevilla o Moscú habrán variado y seguirán variando considerablemente a través del tiempo, pero en ningún momento estas alteraciones han podido llevarlas a tal pérdida de su propia mismidad que una haya podido confundirse con otra, no digo ya en un período simultáneo, sino en períodos distantes de su evolución. Cuando una ciudad ha perdido su propia mismidad, cuando en un cierto estado se ha desvanecido toda referencia a su pasado, es que esta ciudad ha muerto y ha dado paso a otra diferente.

Se nos dirá, y es cierto, que las ciudades, por el hecho de su invariable emplazamiento, de su fuerte ligamen a la tierra, están en la imposibilidad de intercambiarse, de perder su individualidad, y que aunque una ciudad desapareciera por completo, arrasada hasta no quedar ni las cenizas de sus hogares, la que se construyera en el propio lugar tendría siempre que ver con ella. Pero esto no excluye nuestra tesis, ya que al decir que la ciudad, en cuanto tal, tiene personali-

dad y se mantiene a través de la historia, no hacemos distingos sobre la naturaleza de las causas de dicha mismidad conviniendo en que una de ellas –aunque no la única– es, evidentemente, su emplazamiento físico, su ligamen a la tierra. Tampoco es extraño a la persona humana y a la consistencia individual de su ser biológico.

El hecho de que una ciudad hunda sus raíces en la tierra madre y se implante en ella de una determinada manera, diferencia y diferenciará siempre a la ciudad de la máquina, del instrumento, e impedirá que pueda producirse en serie. A querer, puede fabricarse la casa en serie, la casa prefabricada, pero cuando muchas de estas casas tengan que implantarse en el suelo, formando un conjunto será obligado hacerlo de manera única, intransferible.

Posiblemente, la singular implantación de la ciudad sobre la tierra, geología y paisaje, nos descubriría indiferencias radicales con otros asentamientos de tipo industrial o técnico. Al referirnos a la ciudad hemos dicho implantación, y no por capricho, sino por considerar que este término expresa mejor que otro la relación entre naturaleza y ciudad. implantar significa fundar, establecer, instituir, empezar a poner en práctica algo nuevo. La ciudad no se sitúa sobre el terreno sin más; se funda sobre la tierra propicia que han señalado los dioses. Cuando los romanos fundaban una ciudad, cavaban un pequeño foso, llamado *mundus*, y en él los jefes de las tribus que iban a constituir esta nueva ciudad iban depositando un puñado de tierra del suelo sagrado donde yacían sus mayores. Desde este momento la nueva ciudad era también *terra patrum*, patria.

82

La tierra donde la ciudad se implanta es siempre patria. Tito Livio de Roma: «No hay ninguna plaza en esta ciudad que no está impregnada de religión y que no está ocupada por alguna divinidad... los dioses la habitan». En mayor o menor grado, toda ciudad participa de este carácter sagrado y es un santuario, si no de la religión, po lo menos de la historia. De esta forma, el suelo convertido en patria tiene que tener una especial significación. La ciudad se implanta en él, se arraiga como el vegetal. Una factoría, en cambio, más que implantarse lo que hace es imponerse sobre la tierra, utilizarla en su provecho, violentarla si es preciso. Es un acto de imposición en lugar de implantación, posturas a todas luces antitéticas. Si la ciudad conforma la naturaleza, la industria generalmente la deforma; es la diferencia de verla como patria o como instrumento.

Nunca he creído que una ciudad digna de este nombre sea algo total y absolutamente opuesto al campo, en abierta hostilidad al medio natural. Muchos, sin embargo, han considerado que es así y han definido la ciudad en forma negativa, como lo que no es el campo, lo cual me parece erróneo, primero porque tal definición, falta de notas positivas, es notoriamente incompleta, y, segundo, porque la ciudad es, a su modo, también campo, aunque sea campo conformado, campo hecho patria. Ortega parece recaer en la postura negativista cuando dice: «La ciudad es un ensayo de

secesión que nace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él sólo porciones selectas y acotadas». Sin embargo, en la definición orteguiana existe una contradicción latente. El hombre pretende vivir fuera y *frente* al cosmos, es decir, acusa a Ortega el carácter de la ciudad como opuesto al campo. Pero —he aquí la contradicción— lo que hace para conseguirlo es retirar, secesionar porciones selectas de ese cosmos en el que al final sigue viviendo. Nosotros diríamos, salvando la contradicción, que el hombre separa y conforma esas porciones para vivir, no frente al cosmos, sino en una nueva relación con él, en relación de patria.

En efecto, las ciudades han acotado significativos trozos de este planeta, pero en ellos la naturaleza, conformada y potenciada, ha seguido existiendo como basamento físico y espiritual de la obra humana. En esos espacios acotados han quedado, por ejemplo, los ríos, deidades míticas y venas vitales, y aunque hayan sido, en su curso por la ciudad, canalizados o constreñidos a otras exigencias urbanas, no por eso el Sena, el Arno o el Danubio dejan de ser lo que son. La ciudad se implanta, pues, en el cosmos, no se impone.

A estas consideraciones sobre la implantación de las ciudades en la naturaleza habíamos llegado al afirmar la individualidad de aquéllas, su no desmentida mismidad a través de la historia. Es, pues, ocasión de que volvamos al punto de partida. Esta individualidad, este ser único de una ciudad con respecto a otras, tiene claras raíces materiales, no sólo originadas por el sitio, por el emplazamiento (aunque pueden existir semejanzas, no pueden darse dos emplazamientos idénticos), sino por la propia estructura de la ciudad que, a la larga, se va convirtiendo en otra segunda naturaleza. La ciudad misma se resiste a perecer, es una de las más imperecederas reacciones humanas. De aquí su valor singular como testimonio histórico. Los urbanistas han estudiado lo que han denominado *ley de pervivencia del plano*. El análisis de la evolución temporal de las ciudades ha conducido a la constatación de que si bien la edificación se transforma y se sustituye al correr de los años, el plano generalmente permanece o sufre muy contadas rectificaciones. Córdoba, Toledo o Granada conservan barrios donde el trazado musulmán se mantiene incolúme. El plano de Madrid que dibujó Texeira en 1651 es, en grandes líneas, con variaciones insignificantes, el plano actual del casco de la ciudad. Las ciudades, como los ofidios, cambian de piel, pero su ser permanece inalterado.

Pero hay más: no sólo son raíces materiales las que aseguran la permanencia de las ciudades como entes individuales. Existen otras de índole espiritual; existe el alma de la ciudad. Ésta es la tesis de Spengler a que nos referíamos en un principio.

Si las ciudades más ligadas a la historia son historia ellas mismas, esto nos explicará mucho de su realidad. Vamos a abordar un punto concreto a la luz de esta evidencia nuestra de que la ciudad es, en última instancia, historia. En éste el de la ciudad como obra de arte. ¿Es o no es la ciudad una obra de arte? Ya hemos visto cómo durante los siglos XVII y XVIII se intenta raciona-

lizar la ciudad, convertirla en artefacto, en algo racionalmente pensado y dispuesto por la voluntad humana. Bajo esta pretensión, y sólo bajo ella, puede considerarse la ciudad como una verdadera obra de arte, ya que no puede considerarse creación artística sino aquella que proviene de la voluntad humana claramente definida. La obra de arte no se entiende sin el artista.

Pero esto, esta pretensión de convertir la ciudad en obra de arte, no alcanza más que a determinadas fases del acontecer humano. La ciudad en su integridad es muy pocas veces obra de una voluntad previamente establecida, y cuando esta voluntad llega a imponer un determinado sello, lo hace generalmente de una manera fragmentaria y episódica. Apenas cuando han empezado a materializarse estructuras que reflejaban los ideales de unos hombres o de una sociedad, estos hombres y esta ciudad eran ya cosa pasada y sus ideales se habían ido con ellos, sustituidos por otros nuevos. Existe casi siempre un *defasage* entre los ideales de cualquier género (religiosos, sociales, políticos, etc.) y su expresión artística. En una palabra: la ciudad es siempre *antigua*. Esto ya lo vio sagazmente Julián Marías, que considera a la ciudad, por ser artística, expresiva de un estilo, de una estructura de un alma, pero haciendo una salvedad, que es la que sobre todo nos interesa: «Pero hay que agregar una nota importante: la ciudad, que tarda en hacerse —por eso no es caprichosa— dura mucho tiempo. Excepto en su fase de fundación, cuando todavía no es ciudad, es siempre antigua. Normalmente el individuo vive en una ciudad que no han hecho sus coetáneos, sino sus antepasados; es cierto que la transforma y modifica, sobre todo la usa a su manera, descubriendo en ello su vocación peculiar; pero por lo pronto es una realidad, recibida, heredada, histórica. (Este último subrayado es mío). Es decir, ni más ni menos que la sociedad misma. Por eso es difícil de entender; por eso es profunda, radicalmente reveladora».

84

En una palabra, la forma de una ciudad permanece cuando la sustancia social que le dio vida ha desaparecido. Por eso, formalmente, la ciudad es también historia en sí misma. La ciudad en que vivimos tiene siempre un carácter de *reliquia*. La ciudad más profana es en alguna medida el lugar sagrado donde se da culto a los antepasados. Pero desde el punto de vista artístico, este constante suceder que es la ciudad misma no permite que se produzca con el debido sosiego la maduración de la obra plástica. *La ciudad siempre* ha sido y será, por índole de su esencia, artísticamente fragmentaria, tumultuosa e inacabada. No encontramos en ella esa forma definitiva y redonda que ansía el sentimiento estético. Por eso toda ciudad es, estéticamente hablando, una frustración. El hombre que ha conseguido realizaciones tan perfectas en el campo de la belleza, no ha conseguido crear la ciudad bella, a pesar de tantos y tan ingentes esfuerzos. Esto lo percibe cualquier espíritu sensible, cualquier temperamento estético que viaje y recorra las ciudades del globo. Unas más y otras menos, todas dejan en su ánimo, al final, una penosa insatisfacción.

Esta insatisfacción se produce porque si bien se trata de un fenómeno artístico, éste se halla supeditado a pulsación histórica. Es un fenómeno artístico en cuanto que es expresión en cada

momento de una realidad social. Pero el constante cambio de ésta, bien sea por evolución o salto, no permite que se produzca el equilibrio requerido en toda creación estética. Las estructuras urbanas, y conste que al hablar de estructuras nos referimos tanto a las externas como a las internas, son constantemente intervenidas, zarandeadas casi, por la pulsación histórica, detrás de la cual van arrastradas con más o menos *decalage*. En síntesis, podría decirse, que la ciudad participa del espíritu artístico, sin llegar a ser, sin embargo, una obra de arte. Si lo fuera en un sentido plenario, dejaría, de ser lo que radicalmente es: historia. «Cuando contemplamos algo desde un punto de vista estético —ha dicho Simmel—, deseamos que las fuerzas opuestas de la realidad lleguen a un equilibrio cualquiera, que se haga un armisticio entre lo alto y lo bajo. Pero contra este deseo de una forma permanente se rebela el proceso moral del alma, con su incesante subir y bajar, con la continua prolongación de sus límites, con la inagotabilidad de las fuerzas contrarias que en él juegan».

Más cerca está la ciudad del proceso moral que del proceso artístico. Su extremada dependencia del hombre, como dijimos en un principio, de su inquietud, que no admite reposo, le impiden permanecer en las sosegadas riberas donde florece el arte.

En una ciudad podrán existir edificios que sean obras de arte magníficas; acaso barrios completos, que hayan logrado la permanencia y estabilidad de una ciudad estilística completa; pero la ciudad en su conjunto, expresión de la inestabilidad y fluencia del alma colectiva, nunca alcanzará rango de obra de arte. En los contados casos que esto no sucede es porque se trata de ciudades muertas, preservadas artificialmente. Las ciudades alcanzan su condición de obras de arte sólo cuando mueren. Les pasa lo que a las personas de vida agitada, martirizadas por el sufrimiento, cuyos rasgos se embellecen con la serenidad de la muerte.

85

Cuando la ciencia histórica ha ido renovando sus conceptos, cuando sus métodos se han ido perfeccionando y su campo se ha ido ensanchando y profundizando, se ha despertado paralelamente una nueva percepción de la ciudad como hecho histórico, porque si se trata por esencia de un organismo histórico, es también un documento, un depósito, el más formidable, de lo que el acontecer humano va dejando sobre ella en lenta y continua sedimentación. De las ciudades se veía hasta hace poco los monumentos señeros y venerables, las cumbres de la orografía urbana, las catedrales, los palacios, los monumentos conmemorativos. Esto correspondía perfectamente con una idea de la historia como contienda y faena de unas grandes personalidades dominantes, que decidían entre sí el destino humano. Pero ya la mentalidad actual no se satisface con visión tan simplista, y al tratar de discernir las características de una civilización, no podemos confinar nuestra atención al estudio de los poderosos. Debemos conocer la situación, sus formas de vida y sus creencias, la índole de las instituciones creadas por la sociedad, el desarrollo de la cultura y el sentido de la misma, es decir, el panorama completo de la vida y no las cimas que sobresalen.

Al estado llano de la historia corresponden en la ciudad las casas vulgares, que se apiñan unas a otras en formas expresivas, lo mismo que los monumentos singulares representan las personalidades dirigentes. Separar, por consiguiente, el palacio de las casas burguesas o de las populares, es como remover una frase de su contexto.

El llevar al estudio de las estructuras materiales que componen la faz o rostro de la ciudad un criterio puramente artístico, es lo que condujo a esta artificial escisión que destacó los edificios monumentales, o a lo sumo los barrios antiguos más caracterizados, de la gran masa de edificación de acompañamiento, que quedó en la sombra, olvidada, como algo inerte que carecía de expresión. Falta de expresión artística, tal vez, pero en ningún caso de expresión histórica. El enfocar, en cambio, el estudio de la ciudad desde su esencia histórica, operación que puede ser mucho más fecunda en resultados, nos evitará amputaciones injustificadas y una integral percepción del fenómeno urbano, cada vez más acuciante a la vista del desarrollo que va tomando en nuestros días el urbanismo.

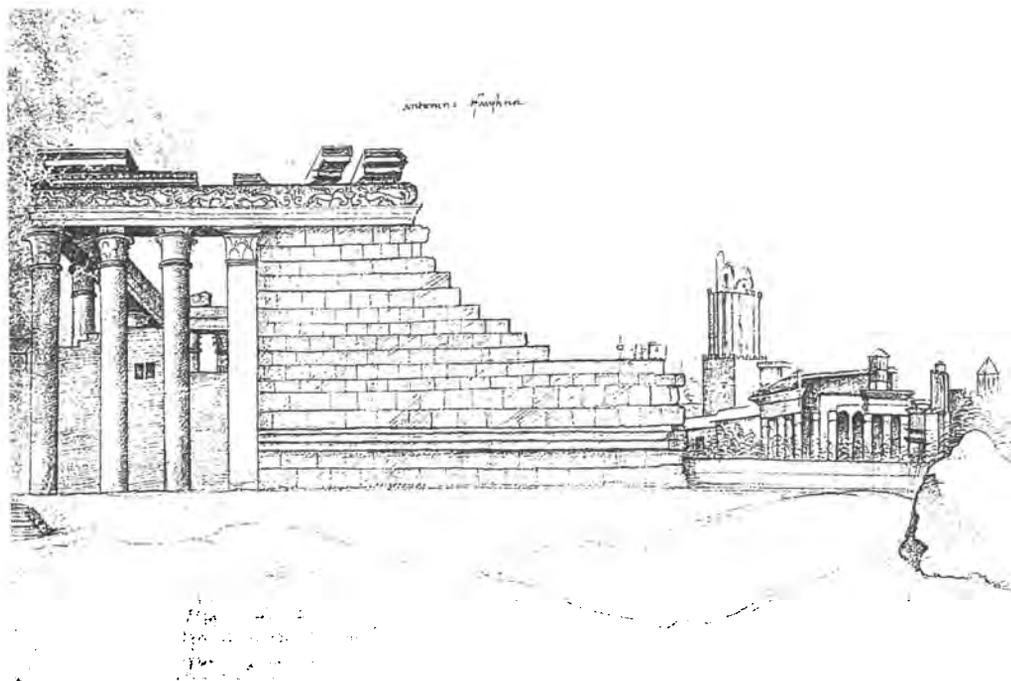
86

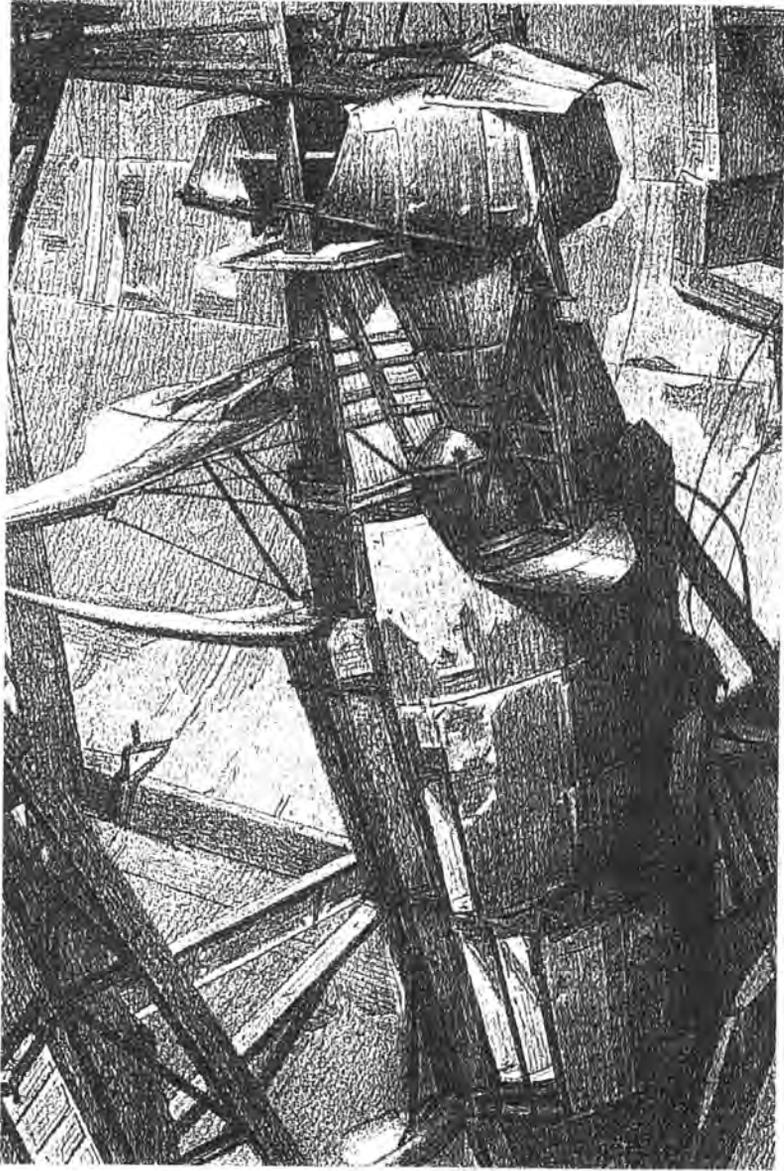
Partiendo de la base firme de la realidad histórica de la ciudad, nada de lo que a ella se refiere, aun lo más insignificante, deja de ser revelador; todo constituye parte de una totalidad imposible de disociar. Lo que artísticamente puede resultar mudo, históricamente será, acaso, elocuentísimo. No hay que olvidar que la ciudad es por sí misma un formidable archivo de recuerdos. En la urbe se condensan, no sólo en el espacio, sino, en el tiempo, los hechos y las vidas humanas más significativas. Este grado de condensación preserva su recuerdo, de la misma manera que un archivo, al reunir papeles que provienen de muy diversos orígenes, asegura su conservación. Es indudable que si todos aquellos acontecimientos y aquellas vidas no hubieran sucedido en la ciudad, no hubieran tenido su referencia a ella, su memoria habríase desvanecido mucho más fácilmente. Es la condensación de su propia salvaguardia.

Si deambulamos por París, podemos hallar el lugar donde Enrique IV fue asesinado; la elegante plaza donde vivía Richelieu, en un ambiente del París de los Mosqueteros; el pasamanos donde se posaba la mano de Voltaire; el ala del Louvre donde se reunió la Convención. Podemos seguir el itinerario de Bonaparte, casi niño, desde la diligencia que lo trajo a París hasta la Escuela Militar; el pequeño laboratorio donde empezaron a trabajar los esposos Curie, etc.

Una plaza de Madrid evoca todavía la sombra de Cisneros; en la calle Mayor, aunque transformada, cada adoquín levanta el eco de las pisadas de Lope, de Tirso, de Calderón, de Villamediana; en la Casa de Panadería; Goya, a los diecisiete años, sufrió los primeros reveses académicos; privado de ambiente, pero conservado como reliquia, un arco de ladrillo es el mudo testigo de hazañas patrióticas; al pasar por determinada calle céntrica parece sonar el estampido de los arcabuces criminales; en tal palacio, hace pocos años dejaba este mundo una emperatriz... Eso son las ciudades; escenario de la historia, la grande, la pequeña, la local, la nacional,

la universal; los hombres vienen de muy diversas partes, de aldeas, de villorrios distantes; los acontecimientos se fraguan en el difuso mundo, pero siempre la ciudad es punto de convergencia, lugar de la acción, donde todos los procesos se comprimen, se esquematizan y aceleran; horno de combustión social. Queda luego el recuerdo, y la ciudad se convierte en archivo. Y con esto la ciudad adquiere su plenitud a través del tiempo.





Lebbeus Woods. Underground Berlin.

F O R O A B I E R T O

PORQUE ES NUESTRO EXILIO. NO EL REINO

José Ángel Valente

Escribo desde un naufragio,
desde un signo o una sombra,
discontinuo vacío
que de pronto se llena de amenazante luz
Pero escribo también desde la vida,
desde su grito poderoso,
desde la historia,
no desde su verdad acribillada,
desde la faz del hombre,
no desde sus palabras derruidas,
desde el desierto,
pues de allí ha de nacer el clamor nuevo,
desde la muchedumbre que padece
hambre y persecución y encontrar, su reino,
porque nadie podría arrebatarlo...
Escribo, hermano mío, de un tiempo venidero,
sobre cuánto estamos a punto de no ser,
sobre la fe sombría que nos lleva.
Escribo sobre el tiempo presente.

89



Ilustración compuesta con temas de la prensa diaria en torno al 11 de Septiembre de 2001 (Astrágalo)

LA NOCHE AMERICANA

Los acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001 motivan el autor a especular en torno a profundos cambios en la estructura del pensamiento y de la expresión que atestiguan el advenimiento de una nueva era civilizatoria.

El 11 de Septiembre de 2001 puede que alcance a convertirse en una fecha bisagra en la *longue durée* histórica, hecho que suele ocasionarnos no poca turbación porque resulta que en este caso hemos sido testigos sensibles (dentro del formato de sensibilidad mediáticamente estimulada: el *modelo de sensibilidad CNN*) durante este 2001, ahora bien entendida, puerta del siglo XXI, tiempo diferente que se desliga quizá sangrientamente, del largo decenio transicional que había arrancado, curiosamente manso, con la caída del muro en aquel lejanísimo 1989.

91

Ese caer (se) de muros y de torres, tan opuesto al erigir del medioevo, de un tiempo largo signado por esa voluntad de construcción, se cierne así, como metáfora arquitectónica de un definitivo desdén por las cosas y las casas, triunfo abstracto del valor que circula o que fluye —pero que ya no se arraiga o adhiere a lo matérico, ni siquiera a lo matérico sensible o estéticamente querible—, pero que paradójicamente cierra un milenio que vuelve a la incertidumbre de aquel medievalismo, de marcas, guerras tribales o señoriales, religiones encarnadas y literatura de cordel, que iba por los primeros mercados dominicales con señas míticas de desolación, picaresca y entronizamiento fatal de un orden del mundo a caballo de las teogonías y las violencias.

La apacible y *culturosa* arquitectura, la señal de progreso social de la urbanidad, pierden su dilatado escenario de trascendente simbología de futuro (y de retención de lo histórico como

medida de evolución civilizatoria) para ser un fragmento más de la infinita urdimbre de materia y energía que conforma la riqueza del mundo y las claves de su disputa salvaje.

Lo que se erigía como alegoría de una terrenalidad que accedía a celebrar la trascendencia, hoy se abate como referencia invertida a la incorrección política de la inmutabilidad de un mundo imaginado como inmanente al margen de las miserias de lo real: todo, empero, formando teórica parte de una *medievalidad larga*, transida de luchas por representar y apropiarse de dioses de legitimación frente al fracaso moderno de la contractualidad social.

El toro lustroso y el ejecutivo polvoriento

La ostentación artística ha sido expresión de la mala conciencia empresarial, esos sujetos que no tienen tiempo para nada que no sea *money*, aunque desde luego, algo de arte conviene manejar puesto que es una de las *new commodities*, junto a *discount bounds* y otras bellezas.

92 Lo cierto que en el distrito financiero manhattaniano –ese destruido por el ataque terrorista– junto al flujo de adrenalina y divisas había dos obras de arte que ahora curiosamente, han compartido parte del sombrío cartel de fotos y testimonios de la devastación: un lustroso y boteriano toro, semejante al emblemático *porcellino* florentino –ese símbolo del *mercado-mercado* de aquella ciudad iniciática del ulterior frenesí capitalista –que, tras tanto ser tocado en religiosa invocación, supongo, al éxito en alguna transacción, se ve brillante aún en la nube polvorienta del barrio, y en otro lugar, la réplica del *broker* descansando, sentando con su *attachée*, después de una ardua jornada de especulación. La segunda y realista composición –algo reminiscente del sedente Pessoa que espera en la puerta del *A Brasileira* lisboeta– está llena de polvo y ceniza, su bronce se patina por los restos de la explosión y nadie lo toca (ni lo lustra) quizá en respeto simbiótico por un abatimiento que obviamente ya es más que una mala jornada de alzas y bajas.

El toro emblematiza la *objetividad* omnipresente de un mercado cuya prepotencia nadie puede osar discutir; el ejecutivo pedestre alude a la *subjetividad* de una carne y sangre –trocada en bronce– que no se puede escindir del dolor y la destrucción, de la episódica saga de los suicidas desesperados que se arrojaban al vacío desde el piso ochenta de las torres consumidas por el fuego explosivo de tanques llenos de fuel reventados diestramente sobre los edificios gemelos.

2 × 2: dos budas y dos torres, dos historias dobles

Entre enero y septiembre de este 2001 dos historias se entretrejen como contracaras de destrucciones más o menos programadas. Los dos budas de Bamiyán no eran gemelos ni recientes: las dos esculturas de 55 y 38 metros de altura habían sido talladas en los contrafuertes montañosos afganos hace 2.000 años, como reflejo de una fe que entró en pérdida cuando mucho después

de aquellas fechas, el Islam llegó a las montañas asiáticas hacia el siglo XI. Cuando el *mullah* Mohamed Omar —el actual contrincante oficial de Bush, jefe talibán— ordenó destruirlos, sólo trataba de completar atisbos ordenancistas que en 1998 ya habían propinado unos tiros de mortero en la ingle del buda pequeño.

La orden del *mullah* en todo caso, era coherente con otras decisiones, como la prohibición de fotografiar seres vivos o el enmudecimiento decretado de la televisión (¿Omar será un gurú capaz de salvarnos de la fatal destrucción cerebral que ésta nos garantiza?) y de la música, tanto como la prescripción obligatoria del uso de la barba mahometana para todos los hombres y el impedimento a las mujeres de la occidentalizada pretensión de estudiar y trabajar. Fuera de cierta genérica sabiduría implícita en la legalidad coránica, Omar también decidió castigar los delitos con amputaciones y ejecuciones públicas. Otro *mullah* influyente, Abdul Motainim, clamó acerca de la necesidad de *eliminar falsos dioses*.

La respuesta occidental, a cargo de Philip de Montebello, el neoyorquino gerente del Metropolitan Museum no fue menos salvaje, aun en su pretensión de salvataje: ofreció comprar los budas para redimirlos de su destino de polvo, reanudando el sempiterno criterio economicista de esa voracidad de emporio que cuajó Nueva York de fragmentos de historia desgajada de sus sitios como *The Cloisters*. Si Montebello hubiera tenido éxito y tiempo y hubiera emplazado el par de budas, por ejemplo, en el *downtown* artístizado de la *financical city*, quizá los proyectiles Boeing hubieran completado la destrucción simbólica a dos puntas, el pre-islamismo hinduista y el pos-islamismo globalizado.

93

La historia que Eric Darton cuenta¹ de las *Twin Towers* no es menos turbulenta y hasta tenebrosa: consecuencia del afán desarrollador del *Low Manhattan*, emprendida desde 1958 por Nelson Rockefeller, gobernador de Nueva York que llegó a ese cargo para concretar o rescatar los negocios inmobiliarios familiares (Columbia University, Rockefeller Center), fue el cenit de la corrupta gestión de Austin Tobin —un Robert Moses posmoderno— que urdió la forma para saltar todas las regulaciones, emprendiendo como *broker* de la Port Authority of New York and New Jersey, la multiplicación de los panes con el megaconjunto que mereció, en su concurso, proyectos de Gropius, Johnson, Pei o Kahn, antes de escogerse el experimento de Yamasaki, curioso engendro de *international style* clasicizado con su rémora goticista en el basamento, especie de *johnsonismo enano*, y que supo engendrar la ominosa percepción de su dificultad de encuadramiento para el peatón flaneurístico, además de su carga trágica anunciada, visto aquel antecedente del Pruitt Igoe Complex, el fantasmal conjunto de Satn Louis, dejado de la mano de Dios que con su demolición higienista ponía hito al inicio de la posmodernidad juguetona, al decir de Jencks, que ya nos pondrá pronto algún rótulo a la etapa pos-*Twin Towers*.

Inseguridad / aislamiento comunicado

El problema es el día después al 11, siempre y cuando no prospere la prodigiosa capacidad de olvido y acostumbramiento de nuestra humanidad poshistórica, proferido este último y fatalista adjetivo en el gehleniano sentido de *anestesia del tiempo*, que nos viene dado en una historicidad comprimida en la velocidad de las noticias y en la contigüidad virtual de la globalización sin lugar.

La integración, necesaria al objetivo poshistórico devenido del imperativo de la lubricación mercantil –según la cual deberían tender a anularse las fricciones que obstruyen el movimiento de lo mercantilizable (o sea: todo)– ahora se viste de incertidumbre. La necesidad de familiarizar el mundo y hacerlo fluir, entra así en duda e inseguridad: el Otro es objeto de sospecha, no de conquista e intercambio. El Otro puede resistirse con violencia a la inoculación de las sustancias globales.

94 Entonces sobreviene una contradicción que parece fatal para el futuro de lo público e ideal para la comunicación virtual: toda fricción es insegura y por lo tanto deberá inventarse un estatus de aislamiento comunicado, en el cual la circulación de vectores de enfermedad, como el ántrax, opera por fuera de su especificidad biosanitaria, como una alegoría de aquello que debe resolverse con control y tecnología: queremos mantener la hipercirculación del flujo cósmico del mundo, pero a la vez, debemos precavernos del artero comportamiento del Otro salvaje. La solución, fantacientífica, es el aislamiento comunicado, una nueva manifestación del panóptico *Big Brother*, ahora pasado de la mecánica óptica a la electrónica digital, de las redes jerárquicas a los rizomas homogéneos.

Por otra parte, ocurre la realización de lo confinado a la fantasía, es decir, el cine, que había servido para escenificar y conjurar las catástrofes: *El paisaje y las imágenes de las torres derrumbándose* –dirá S. Zizek²– *no hicieron sino recordarnos a nosotros, corrompidos por Hollywood, las escenas mas pavorosas del cine catástrofe*. De allí, la sensación pulsional que se engendra, corporiza una fantasía que, anticipándose, casi opera como provocación del acontecimiento (invirtiendo el mecanismo religioso del ritual que gasta poco –un sacrificio puntual– para conjurar mucho), fortaleciendo de paso, al cine (y habría que agregar a la televisión publicitaria de simulación de una realidad perfecta e imposible), como espejo proyectivo de lo social, en un sentido que confirma a Engels y a Gramsci.

Un psicoanalista argentino, Germán García³, flexiona infinitamente a Lacan para hacer hipótesis como que (si el inconsciente es el discurso del Otro), el discurso devastador del fundamentalismo islámico es el inconsciente del neocapitalismo, y viceversa.

No sólo es fundamentalista el islamismo (por ejemplo, según el análisis de Rodinson⁴), sino más aún, aquello que ominosa y anticipadamente Harold Bloom⁵ llamó *The american religion*,

situando USA como el *locus* o *nation* del *pos-cristianismo*: uno que propondría a la religión estadounidense como quintaesencia de bíblica, frente a la imperfección en tal sentido, del cristianismo y el judaísmo: el *productivismo protestantista* —que en USA encarnan los mormones, la ciencia cristiana, los testigos de Jehová, los pentecostales y los adventistas— se imbuye de un gnosticismo singularmente pos-ético (o pos-bíblico).

Ahora bien, y de allí, la siniestra simbiosis lacaniana entre estas religiones de USA/Islam, dice Rodinson: *Hubo otro impulso importante que contribuyó al conocimiento del mundo musulmán* (y no, la intención restauradora del primer judeo-cristianismo, que podría atribuírsele al proyecto de Mahoma, en el sentido de recuperar la fe de Abraham): *se trata de la motivación económica, de la búsqueda de provecho comercial*. Campo este, en que los musulmanes también tenían desde el siglo de las cruzadas, importantes intereses.

Los dos momentos pos-judeocristianos de religiosidad más reciente —el islamismo y the *american religion*— coinciden en un doble modelo de inflexibilidad ética respecto de las cuestiones que hacen a la riqueza del mundo, siendo las vertientes, muy distintas por otra parte, que han acuñado el paradójico concepto de *capital moral*.

El aceite CNN

Hace bastante tiempo —McLuhan y Wolfe mediante— que aprendimos que nada real existe sin discursividad: o que todo lo real adviene a ello en su decibilidad, en una consagración póstuma y frívola de Wittgenstein. Una decibilidad por otra parte, ya no materia de pensamiento (y pensador) sino de comunicación (y empresa mediática). La construcción de la verdad deja de ser una empresa ética y se trueca en manipulación verosímil, o sea, en una estética (retórica), en lo que bien puede verse como una victoria final de un posmodernismo aparentemente exangüe, pero no muerto.

La guerra del golfo no existió, como dijo memorablemente Baudrillard, y la sangre, vísceras o corporalidad fracturada de las 6.000 víctimas de Septiembre debió entenderse como pura estadística, así como la tecno-mediática actual batalla de Afganistán es un compendio de pantallas verdosas titilantes (ataque norteamericano) y fotos de archivo de pueblos semidestruidos (defensa afgana). Todo eso mezclado con alguna admonición amenazante del tándem vaquero Bush-Rumsfeld, la ocultación urgente del vicepresidente Cheney o la diatriba ético-histórica de Bin Laden (que usa su dedo índice como un kalahsnikov) recibida vía Qatar. A la sazón, CNN decidió autolimitar su emisión de los partes de guerra binladianos debido a su posible contaminación informática.

El otro nivel insidioso de información (o como se llame eso que la suplanta en esta época) consiste en descripciones detalladas de equipos de guerra, diversas clases de caza-bombarderos o

bombas que se sumergen en la profundidad rocosa antes de estallar. De esa materia, informáticamente mínima, viven centenares de analistas, pensadores y periodistas que deben hacer su trabajo de comunicación cada día. Entretanto, de los hechos no se sabe casi nada: cuántos afganos mueren en cada bombardeo, cuántos norteamericanos a su vez, por descuidos o impericias, erosionan la teoría Powell de la cero ¿bajas propias?

La reconstrucción de una imposible simetría en esta guerra muestra una retaguardia histórica: la propia sociedad norteamericana asediada por epidemias de ántrax o avisos de inminentes colapsos de *golden gates*, en una instancia en la que la ya larga modernidad armada por la prensa ahora cotiza a precio de oro su magra mercadería, con resultados tales como la lapidación de periodistas a la caza de ese botín comunicacional o los vaivenes cotidianos de muchos analistas que deben analizar no se sabe qué.

Desconfiar de calles y aviones

96

Un efecto ciertamente paradójico de la citada homeopatización de la información –supuestamente consecuente de la búsqueda de reequilibrios entre los contendientes: no se puede ser transparente frente al embozado– es la agudización de las paranoias, casi en todo el mundo, valga el comentario, como módica confirmación del ecumenismo global: está preocupada la city londinense o la curia romana tanto como cualquier edificio de medio centenar de pisos con oficinas non-sanctas en cualquier lugar del mundo, desde Tokio a San Pablo.

El relativamente natural temor a la última tecnología –que había reclutado no pocos adherentes respecto del uso de los aviones, habida cuenta de fracasos muy publicitados como la tragedia del Concorde– ahora adquiere otro carácter, incluida una inusitada militarización del transporte, con guardias armados arriba de cada nave y controles sofisticados en tierra, más la ominosa posibilidad de acabar una falla de comunicaciones vaya a saber en qué catastrophe, con el agravante de la democratización del material plástico en la cubertería de abordaje, para agravio de quienes pagan doble por la *first class*. Una generalizada desconfianza creciente al uso de aeronaves, echa literalmente por tierra uno de los renglones singularmente expansivos de la economía globalizada, ahora que se había establecido una nueva ecuación de costos e incremento geométrico de los pasajeros voladores.

La calle –o lo público– termina por cerrar el ciclo exitoso del siglo XIX, aquél de la promocionada *flanerie* de Baudelaire, Poe y Benjamin, según una serie de acontecimientos político-culturales, que los últimos sucesos terroristas no hacen sino agravar: como la irrefrenable tendencia a lo pseudo-público de los *malls* y otros artefactos del hiperconsumo y el funcionamiento de los mecanismos persuasores de la publicidad o la disminución del factor de homogeneización social que lo público había pacientemente construido desde las ciudades-estado renacentistas, avasallado ahora

por los tribalismos tipo *yonkies* y otras sectas urbanas o por la hostilidad de los trabajosamente conquistados espacios de la identidad étnica. Los episodios de Septiembre, que alguien refirió como deliberadamente de hora-pico (en el sentido que se programó destruir edificios y personas), reafirman la inseguridad de los espacios centrales, sobre todo si éstos tienen además, alguna carga simbólica de poder, económico, político o religioso-cultural.

La concentración y el uso de espacios de orden público caracterizados por lo multitudinario comienza a ser recelable y la respuesta psicológica tiene a la invalidación de la seguridad etno-histórica de lo gregario. Por la vía de la acumulación de eventos terroristas, la aislación del ex-ciudadano, despojado psicológicamente de lo público urbano, desemboca por otro acceso a la nueva patria de la comunicación mediática y el consumo teledirigido.

¿Somos todos americanos?

La senadora Barbara Lee (única que se abstuvo en la mega-votación congresal de EE.UU. acerca del exterminio de Afganistán) como la ensayista Susan Sontag –inveterada militante de la paz – no pueden andar tranquilas por su país y ciudades. Han osado emitir alguna modesta discordancia frente al homogéneo estallido de americanidad, de himno y bandera por doquier y una suerte de *fatwa* –entre académica, política y económica– les amenaza por disidentes: otra victoria del modelo intolerante, que no sólo retoma la tradición de McCarthy sino que se reviste de *civilizations clash*, o lo que es lo mismo, una justificación al estilo de las guerras santas. Habrá que preguntarse como seguirá la larga y digna supervivencia académica de personajes *tolerados* como Said o Chomsky o quienes les sucedan, en esta nueva contingencia.

97

Si retomamos el enfrentamiento arriba citado (en alusión a las propuestas de Bloom y Rodinson) entre fundamentalismos poscristianos y proyectos de rendimiento, es claro que esta confrontación usa el primer binomio –la competencia por hegemonizar el poscristianismo de parte de los fundamentalismos penta-sectario de USA y del Islam– para otorgar espesor ético al segundo (la disputa por la última reserva de recursos naturales). En tal sentido, cabría replantear la pregunta (¿somos todos americanos?) e incluso, invertirla (¿somos todos islámicos?), ahora a la luz de aquellos proyectos económico-religiosos.

Salvo por una módica referencia, diríase más bien, de empatía técnica, de Bin Laden respecto del Che Guevara, no hay nada que se precie de progresista en el discurso de La Base: su furia antinorteamericana parece tener que ver, antes bien, con la voluntad de confrontar la sociedad instaurada entre los *lobbies* petroleros de EE.UU. (ahora, no casualmente, entronizados en el poder político) y la monarquía gobernante de Saudiarabia. De allí que si bien, sobre todo en Europa y en América Latina, las simpatías pro-norteamericanas no podían progresar (sobre todo porque se disiente fundamentalmente del chauvinismo que aglutina la alianza entre capital

y religión, que valga la ecuación, dio curso al combustible ahora denominado *capital moral*, tan usado en la retórica bushiana), tampoco ayuda la propuesta de Bin Laden en cuanto al avizoramiento de una reconstrucción de mejores equilibrios del poder mundial.

El mundo como desolación

Ahora viene a saberse que el Corán⁶ –al igual que mucha literatura cristiana, como la de san Agustín– le da gran importancia a la muerte y a un más allá que aparentemente vale más que el acá de la terrenalidad pura: *la vida de acá no es más que falaz y breve deleite* (3:11). Unas pocas *aleyas* –versículos– coránicos hablan elocuentemente al respecto: *toda alma probará el gusto de la muerte; entonces seréis devueltos a nosotros* reza 29:57 y algo más incomprensible, por la complacencia que expresaría, aquella que dice *cada uno gustará la muerte* (3:185). Pero hay una que suena casi como premonitoria de los sucesos de Septiembre: *donde quiera que os encontréis, la muerte os alcanzará, aun si estáis en torres elevadas* (4:78).

98 La redención sacrificial del remozado uso de acápites coránicos que parecen arrancados de la plena Edad Media no hace más que revalidar esa sensación de fracaso de modernidad democrática que viene a consagrar el sistema de nociones que juegan en la conformación de nuestro mundo contemporáneo: los fundamentalismos teo-capitalistas, la desaparición de las confrontaciones simétricas (o de las guerras inter-estatales), la manipulación paranoizante de la información (que ayuda a relajar los vínculos de comunidad y remite al aislacionismo aceitado por los discursos tipo CNN), la renovada perspectiva de una absurda (dada la anterior figura de asimetría) escalada armamentística de sofisticación creciente así como de eficacia cada vez más incierta o la multiplicación de los fenómenos terroristas más o menos funcionales a algunos aspectos de la enumeración precedente.

De allí que resulten problemáticas cuestiones que, como la inseguridad del espacio público o la pérdida de la privacidad de los ciudadanos en nombre de una seguridad virtual que no logra despertar confianza, amenazan con hacer retroceder la inhospitalidad de la primera modernidad –denunciada por Heidegger– a la desolación del presente, con su recaída milenarista en el fin de los tiempos, apenas matizada por la ingestión de información que, para acabar de montar la chatura de lo cotidiano, tampoco es variada, alternativa y ni siquiera persuasiva.

Fatalidad USA: la supresión de la diferencia y el chantaje económico

Se puede mantener alguna distancia crítica frente a la renovada centrifugación ideológica que las trágicas circunstancias de Septiembre le aportaron al tambaleante monolitismo del discurso ¿globalizante? Justamente, la principal duda que algunos intelectuales esgrimieron fue en su hora, la

presunción acerca de beneficiados y damnificados en esta operación, por fuera de las cifras estadísticas (terroristas + víctimas de los atentados) quienes, es obvio, pagaron altos precios.

Ganan desde luego, los que hasta hace pocos meses, parecían estar jaqueados por las movilizaciones globalifóbicas, al recrudecer las peores políticas del *pensamiento único*: alineamiento armado detrás del supergendarme que logró votar su impresionante aumento de presupuesto bélico, fortalecimiento del manejo comercial estratégico articulado a las defensas productivas de USA y aliados principales y ruptura del proceso aperturista preconizado por los acuerdos GATT, rediseño restrictivo del proceso de control de las migraciones demográficas ligadas al fracaso económico y la inviabilidad socio-biológica de grandes áreas del planeta, pérdida de relevancia de factores progresistas de la política global (como la biodiversidad o los acuerdos para el control del cambio climático), ralentización de las variables de desarrollo de las economías emergentes, etc.

Se puede así, hablar de una fatalidad USA, algo quizá no querido del todo por este país y gobierno, pero tenazmente consecuente de una despiadada expoliación del mundo que ahora exige alineamiento con su *cowboy war* mediante complementarias extorsiones económicas, además relegitimadas bajo el insólito fundamento del esfuerzo de guerra.

La cultura expansiva de los años de USA instaurando la *mcdonaldización* del mundo bien pudo asimilarse con toda una arquitectura que, por una parte, usufructuó la conversión de los bienes y servicios culturales en una rama más de la *new economics* (podría llamarse a esto, el *efecto Guggenheim*) y más en general, desde una cierta perspectiva histórica, a lo que supo llamarse posmodernidad: que si bien, pudo erigirse como tal en torno de la tarea teórica de intelectuales europeos exhaustos (Lyotard, Derrida o Vattimo), se arroparía en los (ahora) exultantes ochenta y noventa, en la estética de Las Vegas y Miami, en la praxis de *The Jerde partnership* –el grupo responsable del *Hotel New York-New York*, esa réplica 1:5 que hoy adquiere un renovado valor de reliquia–, en la movida neoyorquina de Warhol, Matta-Clark, Johnson, Wines y el *Site group*, Eisenman y la prédica ilustrado-populista del IAUS y el advenedizo Koolhaas del *Delirious New York*, en los *lobbies* neo-déco de Morris Lapidus en Miami y por último, en la revolución Disney.

La cultura como espectáculo que entonces se prohijó, consideró funcional (a la lógica del capitalismo tardío, como lo analizó Jameson) la exaltación de la simulación, el tránsito a la fantasmagoría virtual y una primera tarea de demolición teórica de lo monumental arcaico, incluso a partir de la fusión de estética arquitectónica y retórica publicitaria que había recomendado el matrimonio Venturi. Sólo pocas voces caústicas –como Lisa Peattie, Susan Sontag o Jane Jacobs– hablaban de la turbulencia de los mestizajes que en en Londres, París o Nueva York, semejaban los huevos de serpiente del nuevo milenio.

Los sucesos de Septiembre –*la noche americana*, de polvorienta y oscura guerra de retaguardia– seguramente incuban otra flexión en el devenir histórico de la arquitectura que pretende obstinarse en dar cuerpo a urbanidades: lo que viene, como nueva y cruda fatalidad, parece ir en contra de la democracia iluminista y de la libertad de un sujeto que se socializa en la vida urbana y encuentra morada en las arquitecturas estables y perdurables. **R.F.**

NOTAS

¹ En su libro *Divided we stand*, Nueva York, 1999.

² La referencia a Zizek –artículo periodístico en la revista *El amante del cine*, 115, B. Aires, octubre 2001– la hace G. García en su artículo citado en la siguiente nota, del cual hemos extraído esta y otras referencias.

³ G. García, *Desde una ventana antes del derrumbe*, ensayo en el periódico, página 12, 1-10-01, B. Aires.

⁴ M. Rodinson, *La fascinación de L'Islam*, Editorial Maspero, París, 1980.

⁵ H. Bloom, *The american religion. The emergence of the post-christian nation*, Editorial Simon&Schuster, Nueva York, 1992.

⁶ A. De Vita, «Morir por Allah», artículo en la revista *Le Monde Diplomatique* 28, Buenos Aires, octubre 2001, pág. 12-3, del cual extractamos las citas coránicas que siguen en el texto.

NEW YORK, NEW YORK

Gabriela Alemán

A propósito del ataque terrorista de la torres gemelas de Nueva York, la autora observa las consecuencias con una mirada literaria, no exenta de crítica sobre las formas de tratamiento y transmisión de los hechos por los massmedia así como su aprovechamiento y manipulación para reajustes de los intereses económicos.

Fue a las diez de la noche del 11 de septiembre, al intentar realizar las tareas mecánicas de todos los días, las tareas que rutinariamente terminan el día: apagar la luz, cerrar las ventanas, bajar las persianas, entrar a la cama, cerrar los ojos y escuchar el silencio, que cumplirlas se volvió imposible, porque esta vez, por una vez, nada era igual. No se podía terminar el día como siempre porque el día había sido extraordinario. Apagar la luz significaba dejar entrar la noche y la noche, en *Downtown Manhattan*, estaba tomada. Un haz de luz espectral iluminaba lo que ya no existía, tiñendo de una fosforescencia celeste el vacío. Y porque no estaba, porque algo sin sustancia, algo tan efímero como luz cruzando toneladas de polvo y humo, el círculo formado quedaba más claramente marcado. No se podían cerrar las ventanas porque el olor que invadía la ciudad y entraba en cada rincón de la casa, no era etéreo sino pesado. Pesado como caucho quemado, como cables y cortocircuitos y diésel y hierro y oro quemado. Insoportable. Como carne quemada. No se podían bajar las persianas porque hacerlo sería intentar descansar y olvidar. Y eso era imposible. No se podía buscar la cama y cerrar los ojos porque los párpados no eran más párpados sino pantallas. Pantallas que repetían lo visto y lo imaginado. La segunda explosión lanzada al aire como una bola de fuego, cuerpos cayendo, torres desmoronándose, humo y polvo y destrucción y vértigo. No se podía escuchar el silencio porque escucharlo era imposible. Porque los vecinos, en un desesperado intento por sentirse inmunes a lo que ocurría afuera, aullaban y jadeaban y gritaban y se amaban con rabia. Y porque del otro lado, del lado que miraba al East River, el perro del otro vecino, gemía y rasgaba la puerta de metal desesperadamente. Toda la noche, hasta el amanecer, durante tres días, antes de callar.

101

La mañana que siguió a la mañana que terminó a las 10:15 a.m. del 11 de septiembre, fue la mañana de un tiempo paralelo. De algo que no podía ocurrir. Ningún carro circulando por la ciudad. Las calles desiertas, livianas, veraniegas. Cientos, miles de personas bajando por las grandes avenidas. Bajando por las calles de Manhattan. Cruzando el Brooklyn, el George Washington, el Verazano, el Triborough Bridge para regresar a sus casas. Para dejar atrás lo que ya se había convertido en un blanco y había dejado de ser el centro del mundo, el lugar más cotizado de bienes raíces del planeta. Y la gente que vivía allí y que aún no había salido de sus casas o se encontraba en camino al trabajo o se detuvo en la calle a mirar qué ocurría, se sentía desde esa mañana menos habitantes de Manhattan que carnada. La gente congregada en las esquinas, hablando con extraños, susurrando a aparatos que daban tono muerto porque las líneas estaban saturadas, porque todos querían saber dónde estaba su familia, sus amigos. Y como no podían, hablaban con la gente que tenían al lado. Como una curación, las palabras como un bálsamo, para sacarse las imágenes del cuerpo, para compartir, para entender. Para, sin saberlo, intentar dormir de noche.

102

El tiempo envuelto y postergado y detenido en la televisión. La televisión convertida en tótem, en conexión, en sabiduría. El secreto finalmente revelándose en la torpeza de los comentaristas, en las noticias contradictorias, en los informes repetitivos e inútiles luego de diez horas, quince horas, setenta y ocho horas de programación continua: la máquina tonta mentía. Lo que había ocurrido era real: el impacto de los dos aviones había sido real, la explosión, la gente escapando, bajando ordenadamente por las gradas, sin saber qué había ocurrido en su mayoría, la gente saltando en llamas, los bomberos subiendo las escaleras momentos antes de que el edificio se desplomara, el humo negro cubriendo la punta de Manhattan cuando se derrumbaban, la noche en el día, la gente sosteniéndose, ayudándose, corriendo, escondiéndose, descreyendo. Los comerciantes regalando zapatos de caucho para que las mujeres, las mujeres con tacones que huían, pudieran caminar más rápido; los tenderos repartiendo agua embotellada para que la gente, la gente que escapaba, pudiera quitarse la pasta de concreto y humo que los cubría mientras la televisión repetía frenéticamente las mismas imágenes una y otra vez y otra vez y otra vez. Las palabras secas e insuficientes. La continua referencia al cine. Al espectáculo. Lo real convirtiéndose en espectáculo. Lo real indiferenciado de lo irreal, la falsedad entrando con fuerza para impedir distinguir. Como si la repetición traería una revelación. Y se revelaría el misterio que nadie cuestionaba en las pantallas. Ni a las dos horas, ni a las setenta y dos, ni a las ochenta y cuatro. ¿Por qué?

El vacío en las miradas de los que deambulaban por las calles. El ritmo de la ciudad alterado. La ciudad alterada. Gente buscándose, congregándose, abrazándose, llenando los restaurantes, comiendo carne cruda en los *bistros*, bebiendo y hablando y confortándose. Al día siguiente. Desconcertada, furiosa, expectante. En los días que siguieron. Las calles cortadas, bandas de protección alrededor del *Empire State Building*, amenazas de bombas en las estaciones de tren,

los túneles cerrados, los puentes a medio abrir. Los rumores creciendo: deportaciones masivas a los indocumentados, desaparición de los que disientan con la política, con la amenaza de guerra, rescates milagrosos de gente que había navegado el derrumbe de las torres como una ola y había bajado a tierra ilesa, despidos inmediatos, taxistas de medio oriente perdiendo sus recorridos por temor, por miedo al color de su piel, con temor de sí mismos, igualados en los medios al mal. Los cientos, miles de refugiados, exiliados, inmigrantes extranjeros que componen Nueva York sitiados nuevamente por sus memorias, por las huellas nuevas de lo que vendría, marcados por el presentimiento del nuevo presente.

Si el alcalde quería normalidad, por lo menos consiguió su simulacro. En los días que siguieron a la mañana del 11 de Septiembre las avenidas se volvieron a llenar, los carros regresaron a congestionar las calles y bocacalles y entradas a los túneles, los metros volvieron a desbordarse a las cinco de la tarde y ocho de la mañana. Los museos abrieron, *Broadway* siguió con los espectáculos, los restaurantes y almacenes continuaron como a diario. Aunque lentamente, con el pasar de los días, las vitrinas de NY se transformaron; como luego lo hicieron las ventanas y puertas y entradas y carros y la ropa de la gente. Lentamente la ciudad entera pareció cubrirse de rojo, blanco y azul. Lentamente tener una bandera o una cinta atada al pecho con esos colores, se volvió circunspecto. O se estaba con o se estaba contra. Lentamente se fue viendo que el simulacro era pernicioso. Un fraude. Que los mensajes se contradecían. Nada era normal: todo resistía a esa imposición. NY estaba afectado, interrumpido, vulnerable. El enorme hueco en el cielo era la evidencia más clara. La gente que viajaba a Manhattan cada mañana no se quedaba como antes, no entraba a los restaurantes, ni a los bares y devolvía las entradas al teatro o las perdía. Cada mañana, cuando entraba al subterráneo se sumergía en pánico, pensando en el siguiente ataque, en los túneles derrumbándose, en las bacterias que flotaban en el aire y que inevitablemente respirarían. Muriendo. Como ya imaginaban habían muerto todos los que aún seguían desaparecidos. En la jerga oficial, en la esperanza de la ciudad. Millones de personas en pánico. Entrando y saliendo a diario de Manhattan. Millones de personas que leían los diarios y veían los noticieros que decían que todo, o casi todo, había vuelto a lo que fue antes de los «acontecimientos». Creyéndolo para poder seguir. Para ignorar lo obvio: los despidos, los sitios vacíos, las ventas reducidas, las calles cortadas, las rebajas en los almacenes, la sobriedad en la ropa. En la ciudad de los excesos.

El ritmo de NY se puede medir por el movimiento de su gente. Por como pisan cientos de miles de pies sobre las aceras de Manhattan. Una masa ondulante y acompasada que refleja el estado de ánimo de la ciudad. Una masa que traga a los individuos: que los regurgita neoyorquinos: apurados, mal humorados, cínicos y cosmopolitas. El compás se sacudió en esa hora y media del 11 de Septiembre y entre el tiempo que tomó el primer respiro, sostenido, y la exhalación final su *tempo* quedó tocado. La masa desapareció y se convirtió en comunidad. Interesada por una vez en los vecinos que nunca había conocido, en las personas que veía a diario en el tren,

en preguntar, preocuparse, llamar, bajar la guardia. En sentir y con el paso de los días, esta vez, nuevamente, como masa. Que ya no corría, que ya no veía la necesidad de hacerlo. El ritmo de esa masa se vio interrumpida porque parte de ella no pisaba la acera, ni tenía la mirada perdida, ni caminaba hablando constantemente por celular, para sentirse unida a algo. Porque parte de ella estaba fijada a las paredes y muros y teléfonos públicos de la ciudad. Congeladas sus sonrisas, sus rostros detenidos para siempre en esa sola, única expresión, revelando sus marcas, sus señas y direcciones. Contando dónde habían estado, interrogando a quién los hubiera visto por última vez. Pidiendo ayuda. Imaginen lo que sienten cientos de miles de personas en pánico cuando leen *Please, help us* en cada esquina de la ciudad, al bajar de la estación de metro, al entrar a sus oficinas. Al sentir los ojos de esas miles de personas siguiéndolas, mirándolas reír, volver a la normalidad. Se sienten traidoras, sienten que tienen que leer cada cartel para ver si pueden reconocer a alguien, llamar a alguien con algún tipo de información. Pasan frente al Hospital de Bellevue, donde las fotografías se apilan como un largo muro de lamentos, y disminuyen la velocidad de su paso, para acompañar el dolor. Llamados como un imán a compartir. Y con la lluvia que sigue a los días veraniegos sienten la esperanza disolverse, no porque las operaciones de rescate aún no han encontrado a alguien, sino porque el agua ha corrido la tinta y las fotos ahora son borrosas y algunas se han caído y a otras se las ha tragado el viento. Porque esas fotos eran talismanes, eran el portal de otra realidad. La que devolvería las cosas a la normalidad, mientras los rostros siguieran allí. Mientras alguien pudiera reconocerlos y encontrar dónde se encontraban.

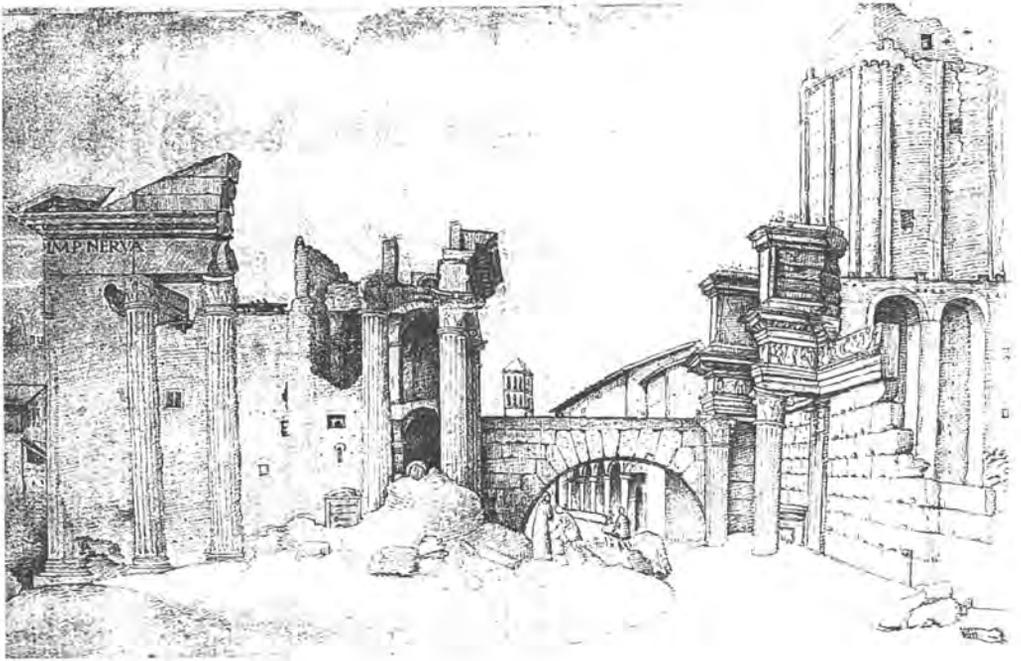
104

Nada era normal. Cuando *Wall Street* se reabrió era una zona de guerra, no sólo había policías sino que la guardia nacional, con rifles, controlaba el paso al sur de la isla, en esa ciudad sitiada. Nada era normal. Porque cuando el *Financial District* se evacuó y todo se cubrió de polvo y cientos de toneladas de concreto y vigas de hierro y astillas de vidrio cayeron millas a la redonda, antes de que se desconectara el gas por temor a que el fuego hiciera volar al resto del sector y se verificara que los diques contendrían al Hudson y al East River y que no se hundiría el sitio físico de la capital financiera del mundo, construida enteramente sobre tierra rellena, antes de todo eso, cuando sólo se pensaba sacar a la gente de ahí, nadie se preocupó por sacar a los prisioneros de la cárcel de alta seguridad cercana a *City Hall*, a cuatro cuadras del *World Trade Center*, ni nadie evacuó a los detenidos en espera de sus juicios de las cortes de Manhattan a pocas manzanas al oeste de las torres —que encerrados y sin ventanas, ni luz, solo podrían estar imaginando en su celda el fin del mundo, por lo menos del suyo. Nada era normal. Porque los policías de NY se habían convertido en héroes, los mismos que poco antes habían sido condenados por su brutalidad, puestos en duda por el asesinato de jóvenes hispanos y negros, y que ahora eran homenajeados. Nada era normal. Porque en esos primeros días, en los que las fuerzas de seguridad del estado y un alto porcentaje de los estados vecinos, se concentraba en labores de rescate, el crimen descendió un treinta por ciento. Nada era normal. Por-

que en el sótano de una de las torres las reservas en oro de un banco que tenían sus oficinas en el WTC tuvieron que cambiar de estado y sólo se podría especular sobre la alquimia que habrá operado en ellas esta transformación de líquido a sólido con los gases y el diésel y los gritos y estallidos ocurridos en los pisos superiores. O si se encontraban intactas. Como los vidrios de los almacenes del *Winter Garden*, a un paso del caos. Nada era normal. Porque se podía encontrar una mesa sin reserva en el *Russian Tea Room* y entradas para la Opera y todos los espectáculos de Broadway que habían estado agotados hace meses. Nada era normal. Porque los gustos habían cambiado. Porque a todo lo que le faltara raíces, fuera minimalista y resonara a vacío se le huía. Los bares de barrio, ruidosos y desordenados, eran el sitio para reunirse. Nada era normal. Porque a cuatro cuadras a la redonda de las Naciones Unidas las calles estaban clausuradas al tráfico y camiones llenos de arena impedían el tránsito. Arena que ayudarían caso de una explosión. Nada era normal. Y nada lo sería desde la calle 42 hasta la 46 hasta noviembre, luego de la Asamblea General, cuando se decía, decía el rumor, que las cosas volverían a la normalidad. Nada era normal. Porque el once, cuando no se podía hacer nada, la ciudad, parecía que entera, salió a donar sangre. O todo era normal. Cuando algunas semanas después se volvió a pedirla porque más del sesenta por ciento de la donada se encontraba contaminada.

NY, donde todo desaparecía. Hasta los poemas y fotografías que cubrían las verjas de Union Square. Donde los amigos, vecinos y familiares de los desaparecidos llevaban a cabo vigili-
105
as diarias, donde la gente podía ir a dejar flores y prender velas. Porque un día alguien decidió, sin consultar a esos familiares, amigos y vecinos, que esos materiales debían archivar-
se. Alguien decidió que la memoria depende de huellas, de la visibilidad de imágenes y que el futuro necesitaría recordar. Poner a circular ese cuerpo de memorias que desaparecerían con el paso de los días. Y el Smithsonian recolectó la memoria de los neoyorquinos para guardarla intacta, bajo cristal, para que nadie la olvidara. En el porvenir. Creó otro hueco en el presente para que el futuro guardara su registro.

Bajo la superficie de NY ahora queda otro lugar. Con resonancias sólo para algunos. Palimpsestos de otras listas negras, de desaparecidos y onces de Septiembre. NY y sus capas y estratos de vacío. NY que ha dejado de ser el lugar más cercano al cielo. NY que ya no puede brindar con champán desde el piso 109 a las estrellas.



Codex Escurualensis. Fragmento del foro de Nerva (folio 57 v).

BREVE RESEÑA SOBRE EL «CODEX ESCURIALENSIS»

Margarita Fernández Gómez

El *Codex Escorialensis* es un conjunto de dibujos hechos a finales del siglo XV por un artista italiano, que hoy se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. El hecho de que se encuentre en España se debe al interés de Felipe II en adquirir libros para su recién creada Biblioteca de El Escorial y aunque no fue la primera biblioteca en ser comprada, si fue una de las más apetecidas la del embajador Diego Hurtado de Mendoza, entre cuyos fondos se encontraba lo que hoy conocemos como *Codex Escorialensis* y en siglo XVI como «libros de dibujos o antigüedades»

En la edición que ahora se presenta, junto con el facsímil, se acompaña un Estudio que tiene dos partes. El nudo de la primera parte, su meollo, es el apartado que estudia la relación del *Codex* con la arquitectura española el Renacimiento temprano, que es como señalar el valor que tuvo el *Codex Escorialensis* como fuente inspiradora de argumentos en clave clásica, de las que tan escasos andábamos en España.

Otro aspecto que se contempla en esta primera parte es el de la autoría. Y otro apartado más se dedica al soporte físico del libro.

Sobre el primer aspecto, es sabido gracias a Lampérez, Turno y Gómez Moreno, por citar las bases, los fundamentos, que la arquitectura española del Renacimiento temprano tuvo a los Mendoza como mecenas entusiastas. Sin necesidad de remontarnos al humanismo del Marqués de Santillana, a quien estos días se rinde homenaje en su feudo, se establece un hilo conductor que partiendo de su hijo Pedro González de Mendoza, cardinal y consejero de los Reyes Católicos (mecenas del Colegio de la Santa Cruz de Valladolid), y pasando por sus nietos, Medinaceli (responsable del palacio de Cogolludo), Tendina (patrono del Convento de San Antonio de Mondéjar) y Antonio Mendoza (impulsor del palacio Mendoza en Guadalajara), concluye en el marqués de Zenete nieto también y responsable del palacio de La Calahorra en Granada.

No sería justo ni por el *Codex* ni por la historia, que concluyera esta relación familiar, sin mencionar a otro Mendoza de la siguiente generación, biznieto pues, que ya ha sido nombrado al principio como el último particular en cuyas manos estuvo el *Codex* antes de entrar en 1576 en El Escorial: nos referi-

mos a Diego Hurtado de Mendoza, hijo de Tendilla.

Del Cardenal sabemos que nunca estuvo en Italia, donde no fue ni siquiera a que se le impusieran el capelo cardenalicio. Pero no ocurrió lo mismo con Tendilla, ni con Diego Hurtado, ni con Zenete. Del primero baste recordar su embajada de paz y el estoque bendito que se conserva hoy en el Museo Lázaro Galdiano; Diego, su hijo, pasó gran parte de su vida como embajador en Italia; y de Zenete consta al menos un viaje hecho entre noviembre de 1502 y abril de 1503. Por una serie de circunstancias que se explican en el Estudio, suponemos que fue Zenete quien trajo a España el *Codex Escorialensis*.

108

Como paso previo a esta primera parte, se consideró conveniente revisar los argumentos que insistían en una autor anónimo. Fruto de la revisión parece haber fundamento para considerar plausible que el autor de los dibujos pudiera ser Domenico Ghirlandaio.

La primera parte concluye con el estudio del soporte físico del *Codex Escorialensis*: es papel verjurado, de formato, posiblemente, de pliego doblado y luego cortado, de clase ordinaria; con filigranas de 35 hojas, de siete formas diferentes todas ellas habituales en Italia entre finales del xv y principios del xvi; con notas escritas en italiano, toscano exactamente, del siglo xv. La segunda parte la constituye la explicación de cada dibujo. *El libro de dibujos o antigüedades* hoy conocido como *Codex Escorialensis 28-II-12*, está formado por 79 hojas (más las de guarda y respeto); lo que hace un total de 158 páginas de las cuales 139 tienen dibujos.

Reúne las características propias de un cuaderno de viaje, que como hoy la fotografía y en el siglo xviii el grabado, busca informar y recordar. El *Codex Escorialensis* está hecho para mostrar lo más singular de la ciudad que era centro de la cultura clásica: Roma. Porque el cuaderno salvo alguna excepción contiene dibujos de piezas, edificios, escenas urbanas y detalles, que sólo se encontraban en Roma.

Este cuaderno de viaje parece tener el propósito de recopilar aquello que era una primicia; que consideró interesante; que podía serle de utilidad; o que era muy importante.

Como primicia está, los dibujos tomados en condiciones infrahumanas de la Domus Aurea, entonces recién descubierta y aunque muy deteriorada por las intervenciones posteriores a Nerón, era obligada visita por el atractivo de los aún visibles y singulares frescos de sus bóvedas y muros.

Entre lo que debió considerar interesante están los sarcófagos, candelabros, paneles ornamentados, restos arqueológicos, que le hicieron recorrer toda Roma de norte a sur, de este a oeste, sin dejar nada por remover: hay constancia de su paso por el Trastévere, Capitolio, Vaticano, Quirinale; vía Appia, Santa Constanza; Santa Agnese fuori le mura...

Como aspectos que pudieran ser de utilidad están los muchos detalles de repertorio clásico para poner a disposición de su taller. Información de primera mano de capiteles, cornisas, ornamentos de pilastras...

De las piezas muy importantes dibujadas, destacamos el Apolo, luego en el Belvedere;

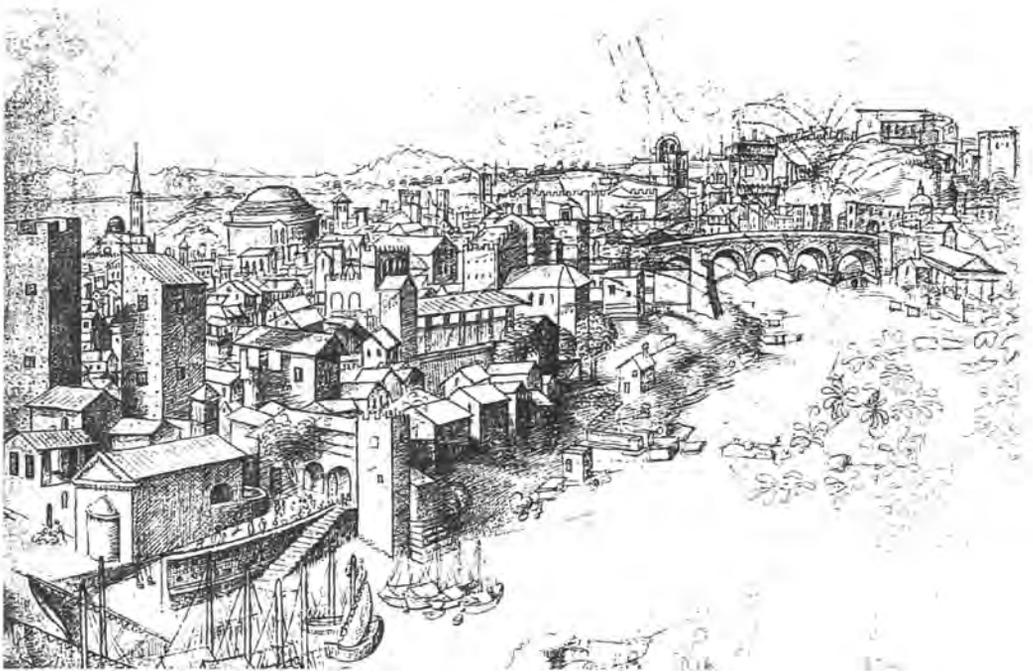
el Hercules Piccolomini, luego Borghese; el Marforio, uno de los colosales dioses río; otro dios río, el Nilo; el Marco Aurelio.

Y están también las vedute, los dibujos de edificios o de escenas, que es donde mejor se evidencia la preparación perspectiva de nuestro artista. Destacamos dos dibujos por este interés perspectivo. Uno es el dibujo del folio 7, interior de la basílica de Santa Constanza, cuya dificultad en dibujar un espacio de 12 metros de diámetro y 15 metros de altura, no disuadió a nuestro artista. Otro es el dibujo del folio 30, interior del Panteón, del que se conocen varias réplicas, prueba de lo que interesó en su momento. Polémico, como se explica en el Estudio, su valor indica en su enfoque científico y en su rigor y fidelidad del natural.

El *Codex Escorialensis*, a más de ofrecer un rico repertorio romano, nos informa de lo que interesaba a un artista a finales del siglo xv; de cómo eran edificios y donde estaban piezas o edificios que han desaparecido; y con sus puntuales anotaciones nos indica la afición anticuaria que ya despuntaba, los nombres de coleccionistas, los lugares en que se encontraron piezas, los nombres con que eran conocidas...

Con este estudio el *Codex Escorialensis* será mejor conocido, pero nunca perderá su carácter de obra abierta, como diría Umberto Eco, susceptible de lecturas múltiples. Con esta edición no se pretende poner punto final a nada sino abrir la puerta a futuras investigaciones.

■ *Codex Escorialensis* 28-II-12 *Libro de dibujos o antigüedades*. Estudio Introductorio de Margarita Fernández Gómez. Murcia, Editora Regional. 2000. ■



Codex Escurialensis. Vista del monte Aventino (folio 56 v).

ARCHIVOS DE LA MEMORIA

El Escorial no es sólo, como de él se afirma de manera general, una *maravilla* —la «octava» en la jerarquía de las grandes construcciones mitológicas del mundo antiguo—, sino que, de manera más precisa, el edificio filipino es, también, un «contenedor» de maravillas; una «cámara» de rarezas culturales y, en realidad un «depósito» prácticamente inextinguible de antigüedad y antigüedades.

El Escorial es, entonces, el nombre mismo que recibe una colección infinita y la cifra de la memoria material de un mundo, si bien ido, hoy sabemos, también, que vivificable y exhibible, con un potencial muy alto de actualización y presencia. Lentamente, los registros objetuales de El Escorial salen a la luz en sofisticadas operaciones de «visibilidad» y exhibición, que muestran al exterior lo que la opacidad de tan contundentes muros ha ocultado durante siglos de cierto secreto, y aun podría también decirse que de misterio e impenetrabilidad, en consonancia con el aura hermética que R. Taylor y otros han venido atribuyendo a tan singular «lugar de la memoria».

Nuestro tiempo recurre a menudo a la cámara de maravillas escurialense para de ella extraer lo depositado o, también para allí mismo, proceder a clonar sus bienes, a reproducir para las masas sus más secretos tesoros. A menudo son

los cuadros y los objetos propiamente de arte, los que emprenden los caminos de las exposiciones y las muestras museísticas que los reclaman reiteradamente (pues El Escorial es una cápsula temporal que contiene en sus límites el *genoma* de la cultura renacentista occidental); más raramente, estas operaciones de extravención y muestra de los tesoros escurialenses se realiza sobre libros, incunables, colecciones de papeles o, como es el caso, sobre los cuadernos de dibujos, de trazos y de diseños o «rasguños» a los que se les ha dotado de una estructura en la forma de un *codex*, pues no faltan en ellos tampoco las preciosas anotaciones manuscritas. Sobre uno de esos códices, concretamente sobre el *Codex escurialensis* 28-II-12 —a él nos referimos—, se ha realizado una operación modélica, que convierte lo que era un *unicum* de muy difícil consulta en un «objeto», ahora rescatado en una sofisticada operación de «réplica» para una pluralidad infinita de miradas, bajo cuyo alcance tales figuras que vienen del pasado finalmente se han puesto.

El *codex* redivivo

¿Cómo editar un *codex*? Y, sobre todo, ¿cómo hacerlo sin que pierda sus cualidades formales, sin traicionar en él la disposición estética de su *figura*. Ésta es una pregunta a la que un conjunto variado de instituciones, un editor car-

gado de experiencia y de saberes –José López Albadalejo– y una experta historiadora del arte –Margarita Fernández Gómez– han dado una respuesta arriesgada pero contundente: sólo con las mayores garantías; únicamente a través del máximo rigor conceptual y estético; exclusivamente contando con los medios más adecuados. De esta decisión que apunta hacia la *obra bien hecha* en todas sus dimensiones, sale, no ya un facsímil de una belleza y perfección técnica inigualable (o a la altura misma de otras grandes producciones de este género en España), sino también un estudio ejemplar, que revela el profundo *background* cultural en que asientan su arquitectura alígera estos dibujos, los cuales despliegan el poder inaugural del Renacimiento en la definición nueva de las ciudades, los objetos y los cuerpos, bañados por entonces por una luz «no usada», y captados bajo las leyes de una perspectiva inédita.

En efecto, dibujos de ciudades, apuntes de panoplias objetuales, inventarios de trazas de cuerpos... o, mejor, como escribe el ilustrado Antonio Ponz, que refiere el encuentro con el *codex* a fines del XVIII a modo de «revelación» de lo que es un álbum valioso, y, en realidad, un auténtico diccionario estético, al tiempo que un prontuario y una guía turística o cuaderno de viaje por la clasicidad italiana, todo ello en el justo quicio de la apertura renacentista, y como tal, encuentra en él: «Plantas de edificios, batimentos marítimos, grutescos, trofeos, frisos, aras, urnas, estatuas, arcos, columnas y *vedute* romanas».

Las trazas y los apuntes tomados, probablemente al acaso por un maestro italiano (a quien después de un arduo proceso indagatorio pode-

mos, con la autora del estudio, dar un nombre: *Domenico Ghirlandaio*), cobran en esta edición-réplica, y en el trabajo mismo de su exhumación y puesta al día, el valor de un emblema, mientras constituyen, en realidad, una *cifra* de un mundo. El trabajo de la memoria y la constitución de una tal garantía de archivación y guarda nos aseguran que merced a ello el pasado no está totalmente desvanecido y que, lejos de encontrarnos en nuestro momento crepuscular y recapitulatorio enfrentados al derri-diano «mal del archivo», a veces estamos avocados a un reencuentro y a unas bodas renovadas con la antigüedad perdida.

La fascinante reconstrucción del mundo cultural de estos dibujos (que cierta tradición ha reputado como de menor calidad respecto a la de algunos otros ejemplos de ese mismo tiempo, como los cuadernos de dibujos de Sangallo o Francisco de Holanda), revela, no sólo los propios orígenes que el género de los cuadernos de viaje ostentan, sino el curioso diálogo o cruce de miradas que en su interior se desafían, particularmente entre las artes mayores de la pintura y la arquitectura, sumergidas ambas en el momento renacentista en una confrontación de rango, mientras se ven sostenidas por artistas empeñados en una «política de la reputación» (de sus saberes), la cual pasa por una defensa acendrada de sus estatutos como pintores y/o arquitectos.

La caja de sorpresas de este estudio –estructurado por Margarita Fernández de un modo polifónico y atento a descubrir las más imperceptibles inflexiones de interés–, es virtualmente inagotable, y supone, cuando menos para los arquitectos (representados como

patrones y coeditores de la empresa a través del órgano o Consejo General de la Arquitectura Técnica de España), una fuente para las grandes cuestiones a que se encuentra abierto un oficio (una praxis, un saber) que, pese a lo que parezca, tiene tras de sí tanto pasado como futuro.

A través del instrumento de trabajo y reflexión que es el *cuaderno de viaje*, se pone en pie la historia misma de unas prácticas que han llegado a nuestros días exhaustas, pero todavía activas y frecuentadas por los grandes maestros de la arquitectura. La filosofía de la *vedute*, pongo por ejemplo, es un caso extremadamente singular de reconstrucción de este gran modo representacional y *sinóptico*, con el que en el Clasicismo se pretendía representar el núcleo semántico de la urbe y sus nuevos procesos de monumentalización exhibitoria. Pero el trabajo realizado por Margarita Fernández en esta operación de arqueología del conocimiento se asienta en una pluralidad de ejes de lectura y de explotación del mero material visual que termina interrelacionando a éste con todo el *espacio* mismo (digamos con expresión de época, con el *dintorno*) del momento renovatorio y clasicista europeo y español. Y así, esos dibujos o trazas en el papel inestable cobra una dimensión de *modelo* y repertorio de sugerencias y de lugares (*loci*) para el propio programa constructivo material de la cultura renacentista española.

Escoltado el volumen de estudio anexo a la edición que comentamos por dos exploraciones de matiz filológico y positivista, ahora cabe decir también de él que en el interior se despliega con fuerza una lectura de corte *iconoló-*

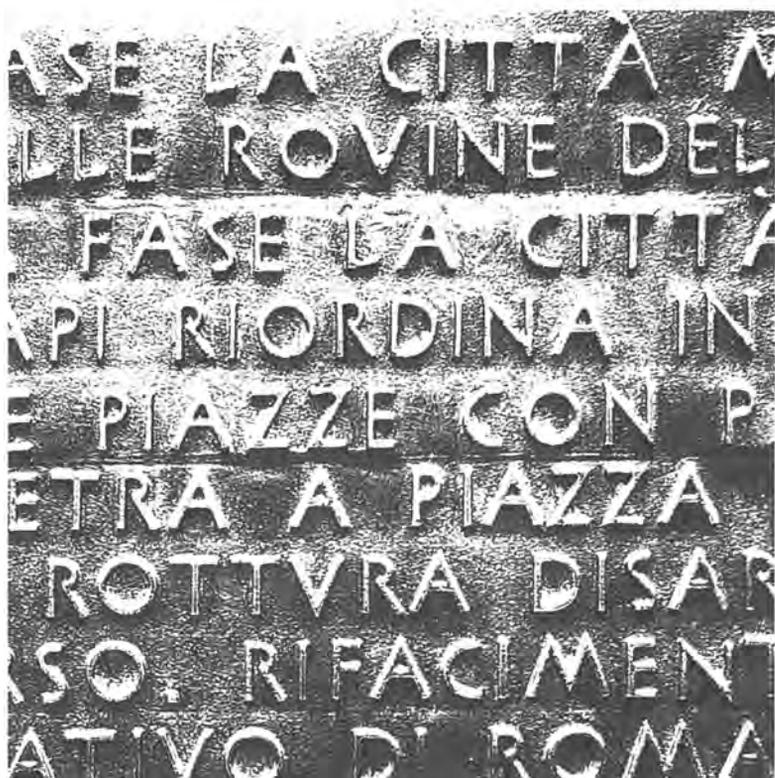
gico (como no podía ser menos en quien de entrada se declara discípula del desaparecido Santiago Sebastián). Y, diríamos más, aquí también se realiza con autoridad una lectura de la *filosofía de la composición estética* (de los recursos de la *inventio*), para la cual el *codex* es el «silabario» a partir del cual se reconstruye parte de una gramática perdida u olvidada. En esta zona los vocabularios puestos en pie por el dibujante del viejo *codex* muestran su versatilidad espiriforme, como patrones que fueron o llegaron a ser para la operación renovatoria de la arquitectura institucional española en la transición entre los Reyes Católicos y la decidida etapa imperial carolina.

No se trata, finalmente, de adquirir de todo ello una evidencia, digamos, limitadamente textual, abstracta, conceptual, sino que, en todo momento, el lector agradecido de este volumen geminado e impecable tiene ante sus ojos los rastros gráficos (la mostración *ad oculos*) de todo lo que el discurso científico paulatinamente revela.

Así, de los dibujos a los textos, de éstos a las evidencias que procuran también las fotografías y los planos, se cumple un recorrido ideal: aquel que pone de relieve al archivo de la tradición como un auténtico tapiz de significantes (y «jardín de senderos bifurcados») y a la mirada crítica como la guía segura en medio del olvido y la oscuridad en que se va viendo sumergido todo el pasado.

FR. D. L. F.

■ *Codex Escorialensis 28-II-12 Libro de dibujos o anti-güedades*. Estudio Introductorio de Margarita Fernández Gómez. Murcia, Editora Regional, 2000. ■



La piel de Roma. (Vía del corso).

LA PIEL DE ROMA

José Laborda

Podríamos convenir en que la fotografía es la interrupción artificial del tiempo. Todo se detiene un instante en ella para conseguir captar gestos y matices que seguramente jamás serán ya los mismos. ¿No lo serán? Sin duda eso ocurre cuando se trata de la interrupción instantánea de lo orgánico, lo mudable; pero no pasa lo mismo cuando lo que se capta es lo mineral, lo inerte. En Roma, sin embargo, lo mineral y lo orgánico se confunden con frecuencia; los matices de su arquitectura casi nunca son del todo inertes, tienen vida, y la fotografía consigue interrumpir al mismo tiempo la materia y el aliento. Naturalmente hay que acercarse para conseguir captar la vida que queda diluida tal vez cuando la ciudad se mira de lejos. Es el detalle de las cosas lo que demuestra su palpito, la cercanía, la piel que manifiesta texturas aparentemente en reposo, aunque impensables en su efecto si en ellas no hubiese intervenido el tiempo, la acumulación de la incertidumbre orgánica de la vida.

Sin duda ésa es una forma de captar la realidad, dejar de lado por un momento el escenario de la arquitectura que dibuja el paisaje urbano y detenernos en las cercanías constantes y cambiantes que producen sorpresa cuando la atención se nutre del pasar pausado. Nada hay tan sencillo como ver la ciudad a

pocos centímetros, desde nuestra distancia de caminantes. La ciudad nos muestra entonces su envoltorio real, abstracto y nítido al mismo tiempo, tan diferente de esas otras imágenes lejanas que perciben perfiles y perspectivas y convierten la arquitectura en un conjunto mineral inevitable. Tal vez no estemos demasiado acostumbrados a esa forma de ver, precisamente por cercana y evidente; pero el efecto puede llegar a convertirse en uno de los resultados más plásticos que podamos soñar. Tan sólo hemos de elegir entre semejanzas, captar el latido de los muros y los suelos, envoltorio común y cercano de la ciudad.

115

Los arquitectos podemos contarnos entre los caminantes que miramos de cerca, habituados tal vez al efecto escénico de la arquitectura que puede verse de lejos. Damos por supuesto el conjunto y nos detenemos en el detalle, sin que eso sea nada más que una forma del mirar, una costumbre. En el caso de Roma, la costumbre de ver se convierte para nosotros en una opción mixta entre arquitectónica y táctil, semejante acaso a la de los arquitectos pensionados españoles que en el Setecientos miraban y dibujaban cuanto veían. Nuestro tiempo cuenta con otras técnicas para ver; son ésas las que deben utilizarse, no tendría sentido ahora dibujar peor lo que otros ya hicieron minuciosa y detenidamente en el pasado.

Sí podemos, en cambio, captar el instante, el color, la textura, elegir entre cuanto encontramos insinuante y encerrarlo en nuestra cámara para que luego la luz nos permita contemplarlo de nuevo.

Tomé estas fotografías durante dos primaveras, mis estancias en la Academia de España en Roma: la última del siglo xx y la primera del xxi. Son fotografías sin efectos, casi sin preparar, naturales y directas como corresponde a la espontaneidad del modelo. Hubiera sido incoherente disponer artificios para captar lo evidente; la piel de la ciudad se distingue precisamente por su palpito, lejos de esas otras posturas manipuladas que a veces confunden la imagen de la arquitectura con la de la moda. Compuse también algunos textos, surgidos de las sugerencias que la ciudad rebosa y que no necesitan sino ser escuchadas para ser transcritas. Me pareció que podrían servir de susurro cercano a la fluencia abstracta y rebosante de la imagen plástica de la ciudad. Nada semejante a este acopio se había hecho antes, imágenes y textos participan de la sorpresa pese a ser Roma una ciudad extensamente difundida y vista. Tal vez una manera diferente de verla y describirla.

Roma ha cambiado poco en estos meses, aunque sí lo suficiente como para que el componente orgánico de su piel denote diferencias. Ya ven, Roma, pese a su apariencia escénica constante —eterna, tal vez— modifica continuamente su epidermis con pequeños actos de vida que diluyen los colores, superponen roces, modifican humedades y reemplazan los brotes verdes de sus paredes y suelos. Ésa es la piel de Roma, cercana, plástica, abstracta,

semejante en calidad a esa otra presencia arquitectónica que permanece inalterada. Se trata de la identidad próxima de Roma, un reflejo inequívoco que no puede ser confundido con el de ninguna otra ciudad. La secuencia de las imágenes resulta así tan reveladora como la de esas otras vistas lejanas; no cabe duda en ellas, es Roma.

Roma rebosa textura, rebosa expresión exterior, rebosa color. Además de la forma, además de la manifestación plástica, del espacio construido que todo lo envuelve, Roma expresa en su epidermis la sabiduría del uso, la yuxtaposición de efectos minerales que el tiempo y el talento han reunido para mostrar la apariencia de las cosas. Es la piel lo que ahora nos interesa, no el espacio, ni la capacidad portante del material; es el sentido de la vista, el desarrollo del tacto en el encuentro con el detalle, con las rozaduras que toda arquitectura debe contener para ser realmente arquitectura.

Y es que la textura constituye la expresión plana más inmediata de las artes, la que quienes ordenaron el espacio decidieron se convirtiera en contacto, contacto visual y táctil, acabado superficial de las cosas. Texturas planas matizadas por las rugosidades del tiempo y el uso, por el color, por la tenue agresión del medio en que fueron depositadas.

Todo ello hace de Roma un compendio magnífico de posibilidades plásticas. Se aprecia el paso del tiempo en el desgaste, en los depósitos de partículas que incluyen su propio color en el color de la textura; también en la humedad que oscurece los tonos, los tornasola, la humedad que produce en ellos

señales irregulares del proceso de su camino hacia afuera, siempre buscando evaporarse. Las humedades de Roma se manifiestan continuamente en sus muros, consiguen que la homogénea planitud del principio se convierta en una indecible paleta de matices, imposible de conseguir sin la intervención del azar. No se puede igualar a mano el proceso natural de la erosión de los pigmentos de Roma. Roma no sería la misma sin humedad, no cabe pensar siquiera cómo podría ser una Roma limpia y seca. Tal vez sería como un niño de pocos meses perfecto, todavía sin haber tenido la ocasión de vivir, sin las arrugas que el tiempo y la costumbre de ver y ser visto produce en la madurez.

De Roma apreciamos su madurez ante todo, la leve caída de sus párpados, de su piel antes turgente. Eso es lo que nos gusta de Roma, su tenue decadencia, sus huellas de haber vivido, de haber visto y sido vista desde todos los ángulos posibles sin perder por ello nada de su esencia; al contrario, consiguiendo matices imposibles de encontrar en la juventud. En Roma hay piedra, hay estuco, hay pintura, hay labores multiformes en sus muros. También hay ladrillo con toda su capacidad de expresar su función constructiva, mostrar la perfección de sus fábricas vistas, los daños que el tiempo ha producido en los morteros de agarre, los espacios sin piel que dejan a la vista otras fábricas más toscas que nunca fueron construidas para verse pero se ven ahora, pugnando por denotar su apariencia entre los huecos del estuco o el revoco perdido, piel sobre piel hasta encontrar el soporte último.

Lo mismo ocurre con la pintura, esos tonos ocres, siempre los mismos y siempre distintos, que contribuyen a que Roma —Italia toda— tenga un color inconfundible, cálido, perfectamente combinado con la gama de verdes y tierras que el paisaje contiene. La pintura, lo sobrepuesto al revoco, constituye la apariencia más abundante de Roma, repleta de variantes cromáticos. Es el color de la arcilla licuada, extendido sobre esa otra arcilla endurecida que forma los muros. Siempre lo mismo, siempre el material al alcance de la mano combinado de tal manera que la armonía lo penetre todo, que la arquitectura participe del paisaje primigenio en su función de cobijar y en su color, para ser vista por ojos acostumbrados a mirar el paisaje sin sobresaltos. Colores yuxtapuestos una generación tras otra con la misma intención de formar paisaje.

117

¿Por qué habría de variarse el tono? La creatividad no reside en la ruptura, en experimentar ahora lo desechado antes por la sabiduría de la costumbre. La creatividad estriba en que lo reciente mejore o al menos iguale lo que ya estuvo bien hecho; lo contrario sería petulancia, deseo de protagonizar el presente mediante gestos impropios sobre un pasado que no nos pertenece. Por eso la pintura de Roma, el color de Roma mantiene su cadencia cálida, ocre, arcillosa, combinada sabiamente con los colores del ladrillo, resaltada cuando conviene mediante los tonos mates del blanco poroso del travertino. Combina muy bien eso, también el travertino forma parte del color de Roma, el travertino como expresión material de la solvencia, del poder, del deseo de perdurar.

Hay en Roma mucho deseo de perdurar, que inevitablemente se manifiesta en la arquitectura. La arquitectura —como ya sabemos— ha ayudado siempre a mantener la memoria de quienes desearon perdurar. Y lo ha hecho construyendo espacios *inútiles*, inútiles para casi todos, para las gentes que ahora los contemplan extasiados. ¿Qué ha quedado de los espacios destinados al cobijo de las docenas de generaciones que precedieron a esas gentes? Nada, o casi nada. Tan sólo perdura la arquitectura del poder, no la de la gente. En ello estriba la *inutilidad* de la arquitectura, pero eso nos aparta de nuestra intención de evaluar la textura, no es éste el momento de tratar sobre la inmanencia de la arquitectura, tan sólo nos ocupamos de su planitud, de los matices contenidos en esos retazos en dos dimensiones que constituyen la textura.

118

Revocos, pintura, travertino, ladrillo. También hay madera en la textura de Roma, y hierro, aunque eso resulte un poco menos perceptible; hay que buscarlo con mayor atención pero se encuentra y participa también del mismo aroma embebido en el paisaje: la textura de la madera en los troncos de los árboles, en las puertas, en las esbeltas persianas de láminas horizontales, en algunos pavimentos. El hierro está en las planchas enmohecidas, y el bronce en las lápidas, todo ello forma parte también del color, de la piel de Roma; son como toques oscuros insertados en el ambiente de los colores cálidos de la arcilla y en los verdes naturales de la primavera romana. Son también arquitectura esencial, arquitectura que ve y desea ser vista, complemento ineludible del esfuerzo del hombre por dominar los materiales a su alcance.

Otra cosa son los mármoles, los mármoles son el cenit de lo superficial, el más acabado ingenio para manipular la naturaleza en provecho de la perpetuidad. Los mármoles pulimentados casi nunca se encuentran expuestos al exterior, perderían su capacidad lisa de sugerir grandeza a través de su expresión cromática natural. En los mármoles casi no hay textura, ni imperfecciones, ni apenas deterioro. Los mármoles se conservan dentro de los espacios ordenados por la arquitectura. Sin embargo, también Roma se identifica a través de sus mármoles. Los hay de todos los colores, con todas las combinaciones químicas posibles, los encontramos en sitios donde fueron colocados para ser vistos y tocados por quienes ya penetraron en la arquitectura. Porque una cosa es la textura exterior, la que cualquiera puede ver y tocar, la textura destinada a sobrevivir al clima, a entremezclarse con él hasta hacer suyos sus matices y otra muy diferente es la textura interior, la reservada a los elegidos que poseyeron, desearon mostrar y permitieron a otros participar de la arquitectura que desearon perdurable para sí.

También los mármoles forman parte de Roma, acompañan al testimonio natural de la textura. Nos interesan menos los mármoles, con ser sin duda manifestaciones superficiales excelsas. Parece como si la vida no hubiese transcurrido sobre ellos por no poder o por no querer. Están siempre como estuvieron, como si los niños de meses que antes decía, sanos y perfectos, hubiesen decidido no envejecer; no tienen arrugas, ni experiencia. No se alteran lo más mínimo cuando alguien los toca, ni se estremecen como ocurre en cambio con los estucos,

apenas transmiten otra cosa que frialdad. Tampoco la humedad los afecta, ni aparecen en ellos las inevitables y espléndidas señales del deterioro, no son porosos y su falta de permeabilidad los aleja de contener vida. Pero la vida, como saben, es permeable, como los muros de arcilla empapados en agua que permiten apreciar su ser interior. ¿Cuál es el interior de los mármoles? Sin duda es lo mismo que su apariencia superficial, lo mismo unos milímetros dentro, lo mismo palmos después, no hay en ellos sino dureza y color, pero no hay vida, tan sólo capacidad mineral cromática.

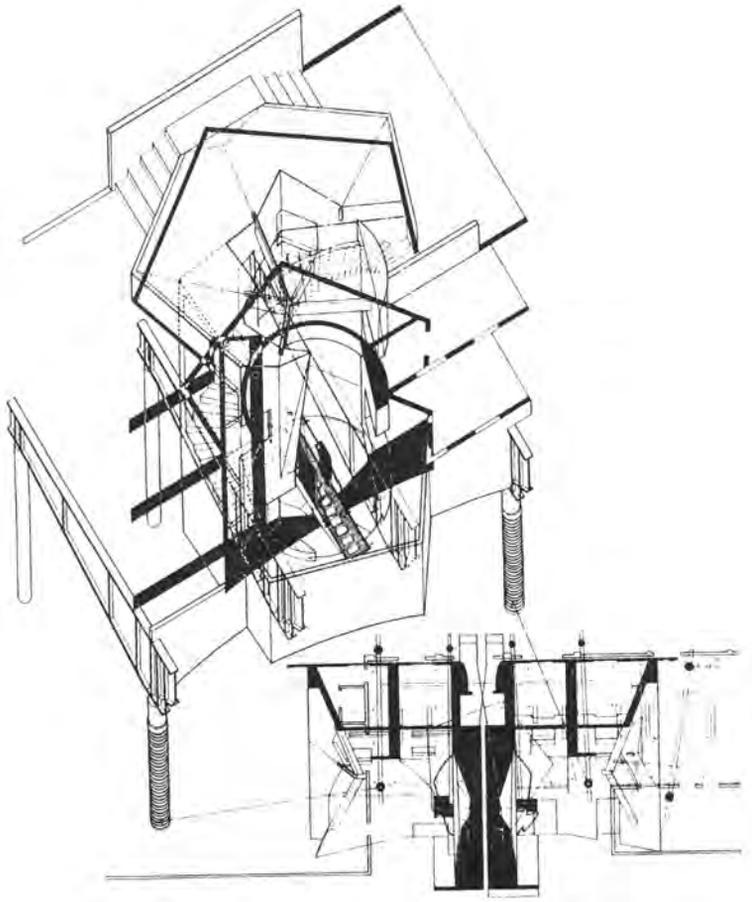
Así son los mármoles verticales, inútiles, como la arquitectura del poder, aunque inmerecidamente hermosos. Otra cosa son los mármoles horizontales, esos sí que son textura, están colocados donde deben, para ser pisados, para que su dureza resulte útil, para aceptar rozaduras, erosiones, roturas, para manifestar su desgaste. Hay magníficas texturas en la Roma horizontal, esa Roma levemente ondulante que no encuentra necesaria la planitud para ser hermosa. Son los mármoles exteriores lo que interesa ahora, los mármoles horizontales sobre los que llueve y la gente pasa y las cosas se depositan, ésa es la utilidad de los mármoles y en ella reside su belleza añadida.

No todos los mármoles sirven para eso, tan sólo los más fuertes, los que desempeñan un servicio semejante al de los muros aunque no deban resistir como ellos las cargas de la arquitectura, sino las de la gente. Es una hermosa función la resistir el peso de la gente; tal vez quienes decidieron que sus tumbas dentro de las iglesias estuvieran depositadas en la

superficie horizontal del suelo sabían eso. Fueron poderosos, pero también prudentes y pensaron que lo mejor para ellos era que las gentes pisaran sobre sus tumbas hasta hacer irreconocibles sus nombres, su memoria. Desearon que sus mármoles sin vida fuesen desgastados por el leve paso de la vida sobre ellos. Esas son las texturas que nos interesan, las que denotan vida.

Tal vez este breve compendio de las texturas de Roma nos reconcilie con la arquitectura sobreabundante de la ciudad, con su inmoderado deseo de conseguir posteridad. Se trata de la Roma pequeña, sin grandiosidad aparente, la Roma de las superficies matizadas. Pero, ¿sería Roma la misma sin esos matices que la vida proporciona? Seguramente no, encontraríamos una grandeza sobrecogedora, sin resquicios humanos, sin motivo, un paisaje estéril donde lo imperfecto no tendría cabida. Pero la belleza, como saben, está sobre todo en la proporción de las cosas, no en la perfección. Hay tanta belleza al menos en esos retazos inconexos que componen la grandeza como en la propia expresión de esa grandeza. Una belleza distinta, humana, fabricada por el hombre y para el hombre, una belleza en la que el azar interviene y penetra por sus poros para que el acuerdo con el entorno contribuya al reconocimiento de la identidad frágil y perdurable de la gente. Es la Roma perdurable la que se manifiesta en su piel, la Roma humana, la que consigue convertir lo mineral en orgánico a fuerza de desear vivir.

■ JOSÉ LABORDA, *La piel de Roma*, Fundación Samca, Zaragoza, 2001. ■



Eric Owen Moss, P & D Guest House, California.

EL PROBLEMA DEL ARCA

Fernando Solana Olivares

Tajantemente lacónico, brillantemente lacónico, Eduardo Subirats concluye, en los excursos o textos complementarios que integran esta nueva edición de su conocido ensayo, *La cultura como espectáculo*, que ahora se llama *Culturas virtuales*, quizá para desmarcarse un poco de Guy Debord y su libro esencial *La sociedad del espectáculo*, pero esto es un excurso, es decir, una digresión. Sucintamente, pues, Subirats escribe que la transformación planetaria de la política como espectáculo supone la destrucción de la sociedad civil y «plantea una necesaria revisión del concepto de democracia real frente a los graves dilemas de nuestro fin de siglo».

Para llegar a este punto, uno de los ejes conceptuales y filosóficos de la posmodernidad: la revisión del concepto de democracia ante su precariedad y disfuncionalidad actuales, Subirats ha producido un veloz y concentrado aparato de reflexión sobre la espectacular transformación del capitalismo tardío, del tardocapitalismo, como lo llama él, que incluye el análisis de la transformación de la cultura tardomoderna en un simulacro, la disolución de los valores ideales de las filosofías racionalistas europeas, la degradación de las estructuras de interés común como formas políticas que garanticen niveles aceptables de

mundanidad, el vaciamiento moral, la despersonalización y el empobrecimiento de la experiencia humana en las concentraciones y hacinamientos urbanos de la época, la virtualidad electrónica ontológicamente existente, en fin, un veloz, concentrado y amargo aparato de reflexión, cuya lectura sólo puede llevar a una operación de doble vía: aceptar que la época es atroz, y comenzar con esa aceptación un movimiento, cuando menos intelectual, que tarde o temprano, mucho o poco, permita transformar la dura y catastrófica intemperie a la que llamamos actualidad.

121

La condensada amargura del ensayo de Subirats es inicial e indispensable. Es decir: no hay crítica de la cultura si no se realiza al margen de las pautas meramente emocionales, inútiles para cualquier racionalidad, del optimismo o el pesimismo. Y Subirats es miembro de un linaje intelectual mucho más amplio de lo que él mismo menciona, cuya tarea consiste en poner en curso la consigna del situacionista Vaneigem: «reconstruir la vida, rebatir el mundo», sin falsas complacencias o concesiones al pensamiento políticamente correcto o a las innumerables formas del engaño sobre la naturaleza y las consecuencias de lo real.

Pykros, agua amarga, llama la alquimia al proceso donde la conciencia del adepto comienza

a ver la realidad. La realidad de nuestra época sin síntesis se antoja terminal, en proceso de colapso o francamente apocalíptica, tan contundente como Subirats la describe, con su habitual parquedad prosística de gruesos pero eficaces trazos, sin manierismos estilísticos o preocupaciones pedagógicas. Fulmíneos circuitos eléctricos de verbo, sujeto y predicado: así escribe Subirats, y así cuenta nuestra amarga, globalizada, mediática y virtual momento histórico.

122

La condición de advertencia —en el mejor sentido del término, es decir, como alerta para la conciencia— que vigorosamente conserva *Culturas virtuales* desde su primera edición en 1988, le permite establecer sus aseveraciones sobre el estado que guarda lo real con una cierta urgencia perentoria, que excluye matices, digresiones y verbos condicionados en aras de ganar contundencia afirmativa. Por dicha razón, que no es otra cosa que lo que suele llamarse *economía narrativa*, hay ciertas inclinaciones, ciertos juicios, ciertas generalizaciones, que podrían formularse de un modo adicional. Por ejemplo, el brillante y lapidario análisis de la omnipresente autonomía operante de la sociedad del espectáculo y su carácter de simulacro vuelto naturaleza en los centros planetarios de poder, debería seguirse hacia el único corto circuito posible ante la hegemonización mediática actual: el ámbito de cada individuo, donde continúa siendo posible o apagar la televisión, esa entidad orwelliana, o simplemente no contar con energía eléctrica para conectarse a una realidad masiva, que sin embargo también se compone de excepciones.

Es el mismo caso cuando el breve y concentrado espacio del ensayo parece establecer una fascinación excesiva en el concepto de vanguardia, tan agudamente visto por otra parte, pero que se considera emblemático y representativo de una sustancia tan compleja como es el arte, diga lo que diga cualquier ismo analítico en torno a su denominación y significado, trátase o no del anuncio de su muerte o total cosificación mercantil. O cuando parece concentrarse el arco histórico que alberga la sociedad del espectáculo como si fuera condición de la modernidad y no herencia, o permanencia civilizacional, desde la vieja Roma y su cultura de gladiadores, la misma —a otra escala, sin duda— que alienta hoy. O la no mención de los movimientos místicos milenaristas medievales como también antecedente del situacionismo y su aspiración escatológica.

Quizá estos ejemplos pequen precisamente de una valoración sobre intersticios culturales de nuestro momento histórico, que no están subordinados centralmente por el aparato mediático que fabrica la realidad, el comportamiento, la acción política de las masas tardomodernas, intersticios que el propio Subirats parece apreciar como formas resistentes o emplazamientos inmunológicos donde el futuro de la civilización contemporánea, si lo hay, puede comenzar a gestarse. No conozco aún el libro anterior de Subirats (*Linterna mágica*) y no sé si en él su reflexión desarrolla el análisis de movimientos que parecen significarle alternativas y condicionamientos positivos del futuro inmediato, como los mismos que menciona: el pacifismo de los años

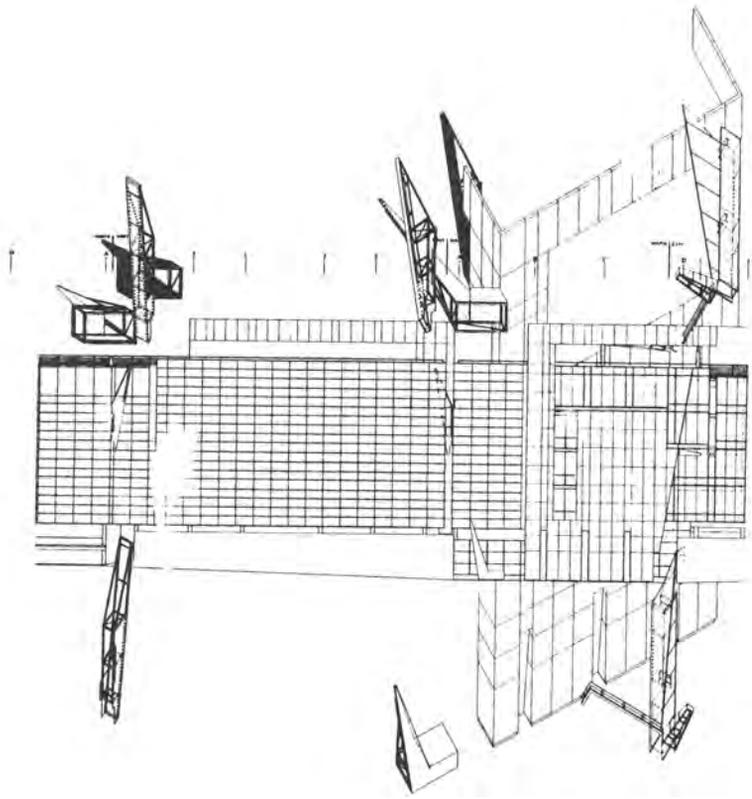
ochenta, los movimientos de defensa de los derechos humanos y los grupos y estrategias de defensa de la naturaleza, de rescate y protección de lo que Subirats llama *memorias culturales*, todo ello una dimensión constructiva delante de la erosión exponencial de los problemas sociales y existenciales causados por la noción de progreso y su resultado monstruoso: la destitución de la experiencia estética en la vida contemporánea, reducida a *design*, la transformación de la civilización postindustrial en el valle de lágrimas y programas electrónicas más agobiante que la civilización pudiera fabricar.

No sé si Subirats ha avanzado en la codificación actual de lo que Benjamin llamó iluminación profana, una condición que parece el único método practicable para la tardomodernidad personal: «hacer estallar las fuerzas ocultas, contenidas o constreñidas en las cosas y los humanos, y poner en contacto el mundo de nuestros objetos y nuestros deseos con la transformación de nuestro entorno», si ha empleado su penetrante intuición para ir levantando la nueva cartografía de un futuro posible, o si la dureza de lo real no permite ya ningún síntoma de esperanza. Pero no parece

que esta inteligencia, aun leyendo la gravedad de su mirada, abandone la tarea de pensar, así sea tan incandescente como algunas de sus páginas resultan, porque la única salvación posible consiste en saber qué, quién y cómo es infierno y no hacerlo durar ni darle espacio. Esa tarea desproporcionada comienza como Subirats saca las cuentas de la época: contado lo que es sustancial.

Todo fin de época es el fin de una ilusión. Éste no es la excepción. Y si Subirats nos ha ayudado para saber sobre ese fin y aceptarlo, ahora debe auxiliarnos igual para atisbar las formas de las cosas que vendrán, los términos de sus variantes, las circunstancias de las excepciones, los signos de su manifestación. Acabará de construir así su versión del arca. En *Culturas virtuales* cuenta las razones del Diluvio. Nos debe, se debe, la parte complementaria: imaginar cómo será la nueva tierra donde la lluvia escampe, y la cultura humana produzca de nuevo esperanzas legítimas, certezas mínimas, un sentido que de nuevo pueda llamarse común.

■ EDUARDO SUBIRATS, *Culturas virtuales*. Biblioteca Nueva, Colección Metrópoli. Los espacios de la arquitectura, Madrid, 2001. ■



Morphosis. Performing Arts Pavilion, Los Angeles.

LA AN-ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

Simplemente hablar de un libro implica cierta recomendación a los lectores respecto a ese mismo libro.

El libro de Leach llega demasiado tarde tras tantos años de peste posmodernista. Pero un buen libro tiene sentido y alcance intemporal, y éste lo es.

Como inglés, Leach, visto desde aquí, viene al menos a quitarnos la horrible impresión que aquel detestable libelo de su paisano David Watkin, titulado *Moral y Arquitectura*. Digamos que en alguna medida viene a eliminar la basura vertida por aquel paladín del abyecto posmodernismo al gusto de la mafia de Orlando, de Reagan, de Thatcher o del Príncipe Carlos.

La tesis del libro es certera, conocida y reiterada. La arquitectura es un medio más de indoctrinación de masas, todo un sistema de propaganda y embrutecimiento como la mayor parte de la industria cultural escondida bajo el nombre de arte.

Llevado por las manos del sagaz y cínico Baudrillard y del idealista y frívolo neo marxista Debord repite aquello que no por más sabido permanece lejos de la población. La arquitectura como espectáculo es otro narcótico o anestesia de las gentes, la estetización de nuestro mundo es el primer enemigo de la razón, como denunciara Benjamín ante los manifiestos futuristas y ante el imparable ascenso de Hitler. Hasta ahí todo aceptable y compartible.

Pero la estetización no debiera ser en sí misma execrada. Son ciertas estetizaciones falsarias (embellecer la guerra, la violencia, la política fascista) y sólo algunas, las culpables de la destrucción de neuronas, las culpables de la indolencia acrítica y antisocial. Por otra parte, frente al siglo XXI debe sostenerse con Schiller que sin una crítica estética de la política, la izquierda no alcanzará la hegemonía deseada y tan necesaria para la mayoría.

Por lo demás Leach a veces no es suficientemente crítico:

Cuando su mentor –Baudrillard– pone la *seducción* en términos positivos sin notar que es justamente el afán de seducción, de gustar a todos, el origen del peor *kitsch*.

Cuando no se denuncia, por tanto, la complicidad en la cadena maligna que lleva de la falsificación formal a la ignorancia, y de ésta al miedo, y de éste al odio social o fascismo.

Cuando el propio Leach contrapone absurdamente *seducción* a *producción*, como si la producción en sí misma fuese algo perverso, como si no estuviera la mitad de la población del planeta necesitando una mayor producción, como si lo pérfido fuese la producción misma y no su absurdo mercantil, su falsía, su desequilibrio en el reparto, su mal gusto y todas las demás consecuencias no de la producción sino del Gran Agente que la controla y manipula: el iletrado capitalismo mafioso internacional dirigido desde U.S.A.

En la crítica de arquitectura, en cambio, Leach acierta plenamente en su análisis de la Ampliación de la National Galerie de Londres a cargo del gran corruptor Venturi; pero no se entiende su ataque casi simétrico contra los Smithson. La simetría es acrítica en sí misma, y Leach —a pesar de oficiar como Director del programa de Crítica y arquitectura en Nottingham, parece no distinguir lo más importante, esto es, la diferencia que existe entre la buena y la mala arquitectura. Dicho sea en términos rudimentarios.

Así Leach se pone del lado de Adorno en sus críticas al Movimiento Moderno, desde un marxismo vulgar compartido con Brecht cuando éste, excepcionalmente habla de arquitectura. La politización de la estética suele resultar tan nefasta como la estetización de la política. Tal es el caso del obrerismo demagógico de Adorno cuando en su ataque contra Veblen llega a defender las estaciones ferroviarias de acero adornadas con almenas de ladrillo o el de Brecht cuando defiende en nombre de la resistencia contra el crudo utilitarismo, la decoración burguesa en los edificios de viviendas de los trabajadores¹.

No basta con la *visión subalterna*, no basta con adoptar la perspectiva de *los de abajo* para que un trabajo crítico tenga el valor de la verdad. Para ello hace falta además un esfuerzo de crítica intradisciplinar que —aunque sin el menor contacto con el *arte por el arte*— sirva para distinguir objetiva y dialécticamente la calidad de la mediocridad, la mena de la ganga, la verdad del fraude arquitectónico.

Una visión «culta y refinada», por sí misma, tampoco nos puede ayudar mucho. Su elitismo academicista, su dandismo, su esnobismo y sus alegres *juicios de valor* basados en la pura gastronomía del *connaisseur* aumentan el daño de criterio cuando el crítico —organico o servil, y más opinante que teórico— pontifica erróneamente en función del «Me gusta, No me gusta».

Hay que señalar que Leach tampoco hace un juicio justo sino tolerante y lleno de lenidad a los surrealistas, los frívolos neosurrealistas de Debord y a su consecuente Mayo del 68, aquella fiesta de señoritos que sólo sirvió para fortalecer los mecanismos de envejecimiento aplicados por La Propiedad Privada de los Medios de Producción sobre toda la población mundial.

Finalmente, Leach, como sigue siendo normal en los medios críticos orgánicos o serviles, no distingue entre la *Modernidad* y sus dos grandes enemigos: el *Modernismo* y el Postmodernismo, que al fin y al cabo no son sino dos caras de una misma moneda rodada durante setenta años, la moneda a defender por los artistas con sus anestias: el estatus de dominación internacional que mantiene en la miseria a más de la mitad de nuestros hermanos².

A pesar de lo dicho, el libro tiene muchos más valores críticos que aquí no se indican y por ello debe ser leído, al menos, en nuestras escuelas de arquitectura. **A. M.**

■ NEIL LEACH, *La an-estético de la arquitectura*
Ed: Gustavo Gili, Barcelona, 2001. ■

NOTAS

¹ Ver en este mismo número de *Astrágalo* un amplio trabajo sobre el tema.

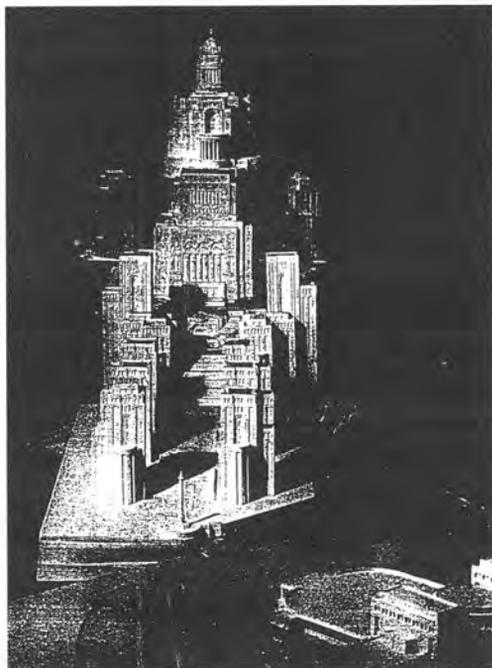
² Este frecuente error terminológico, sorprendente pre-

cisamente en los medios catalanes (el *Modernismo* se difunde desde Cataluña), tal vez pueda ser responsabilidad del traductor.

RELATOS

ARQUITECTURA Y CIUDAD EN LA OBRA DE ANTONIO PALACIOS

Antonio Fernández-Alba



Antonio Palacios, Arquít. Propuesta para la ciudad de Vigo (1929).

127

A propósito de la exposición sobre Antonio Palacios celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (noviembre 2001-enero 2002)

La renovación urbana que van a sufrir algunas ciudades europeas en la transición del siglo XIX al XX ante la presión que ejerce sobre sus morfologías urbanas la revolución industrial, adquiere una orientación que adopta un sentido monumental, próximo a una actitud conservadora en la planificación de la ciudad y que viene ligada a la

herencia espacial napoleónica que remodelará con gran elocuencia arquitectónica los viejos lugares de los entornos urbanos europeos, sobre los que el *iluminismo*, *barroco* o la depuración formal *neoclásica* construirán ejemplos valiosos en la ciudad preindustrial entendida ésta como una summa de alegorías monumentales.

Espacios públicos, recintos urbanos, edificios institucionales, conjuntos para nuevos usos, se levantan en consonancia con los principios compositivos de estos postulados monumentales, donde la alegoría entra a formar parte del proyecto del arquitecto. La alegoría, se reconoce como ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza otra distinta. La ciudad en transición de los siglos XIX y XX se construye y destruye en el contexto de este debate monumental, ofrece imágenes como alegorías edificadas frente a los nuevos códigos lineales y abstractos del racionalismo funcionalista.

Este combate ideológico estilístico va a encontrar en el indeterminado lenguaje del *eclecticismo* un repertorio de imágenes y espacios aleatorios que en determinados proyectos arquitectónicos, suplan la deficiencia de la energía creativa que destila la ciudad burguesa frente a los nuevos y beligerantes lenguajes de la «revolución industrial»: No son necesarios muchos argumentos estéticos para aceptar que las arquitecturas en general del eclecticismo del XIX expresan con bastante precisión esta artificialidad monumental, fenómeno concomitante con la falsa monumentalidad tecnológica en la transición del siglo XX al XXI ya en el ámbito de los territorios metropolitanos.

Madrid, como algunas de las capitales más importantes del país, no había sido afortunada en el desarrollo de sus estructuras urbanas señalaba en sus escritos A. Palacios: La capital del Estado no respondía a la tradición de las grandes ciudades europeas de aleatorias estructuras urbanas sedimentadas a través de la historia; por el contrario era una pequeña villa que apenas había tenido capacidad para evolucio-

nar como ciudad. Sobre esta reducida villa se vertía en los principios del XX la concepción de la ciudad moderna, ideada de espaldas a la naturaleza y frente a determinadas experiencias de la historia, tratando de proyectar sus nuevos espacios y edificios en las lineales partituras de la forma funcional, forma estandarizada abierta a las imágenes de las repeticiones mecánicas y a tener que soportar identidades fraccionadas en sus insoportables periferias.

La intervención de aquellos arquitectos madrileños en la transición del siglo se veía amparada por unas leyes que entre otras prerrogativas, permitían la expropiación forzosa de solares y recintos urbanos, al entenderse los crecimientos de la ciudad como una causa de utilidad pública. No resulta extraño, por tanto, aquellas operaciones de nuevos trazados como los llevados a cabo en la Vía Layetana de Barcelona y que en Madrid se pudieran realizar operaciones de cirugía urbana como la Gran Vía, las calles arboladas de Alberto Aguilera, Francos Rodríguez; será precisamente en estas aperturas y viales de las nuevas avenidas los lugares propicios para levantar los grandes edificios de las instituciones sociales, mercantiles, de beneficencia que inauguraba el siglo XX.

La figura de Antonio Palacios (1876-1945) irrumpe en la escena urbana del Madrid de 1900 con un edificio para la sede del Palacio de Comunicaciones ganado en concurso público en 1904 que apenas tiene aceptación, sólo se presentarán tres proyectos de los arquitectos López Blanco y Montesinos, Otamendi y Palacios, Carrasco y Saldaña. Situado en la confluencia de la calle de Alcalá con los Paseos del Prado y Recoletos, las nuevas trazas

de Otamendi y Palacios que en plena juventud levantaban junto a los recintos de palacetes y viviendas de la alta burguesía isabelina y de la Restauración. Un nuevo monumento, un hito significativo y emblemático de las comunicaciones, símbolo del «progreso» y de la «modernización» entendida desde los esquemas ideológicos de aquella burguesía mercantil madrileña, aferrada a unos lenguajes eclécticos desde lo que se pretendía con cierta ingenuidad poder superar el horizonte limitado del casticismo hispánico. No debe extrañar por tanto la buena acogida en determinados sectores de aquella sociedad de la propuesta de Otamendi y Palacios, envuelta en tantos fragmentos de estilo y que su abundancia ornamental podían difuminar las preocupaciones funcionales, la economía formal, la lógica de la razón constructiva objetivos de la vanguardia moderna.

La figura de Antonio Palacios responde al perfil de un arquitecto dotado de talento formal, ligado a sus obras por lazos de gran afectividad, fecundo en su modo de expresar sus ideas mediante el dibujo, dibujar para Palacios es una historia de clarividencia. Arquitecto frontera de 1900, me parece entenderlo imbuido por la «lógica sublime» que encerraba la plástica del expresionismo como medio para consagrar el edificio en la ciudad entendida como un monumento continuo. El salto renovador del siglo parece no perturbarle, para él la arquitectura respondía a una cobertura de flora constructivo –decorativa aplicada a los cánones, que invadía el espacio del edificio con los nuevos ritos funcionales.

Basta recorrer el entorno madrileño de las calles de Alcalá y Gran Vía para poder enten-

der cómo este joven arquitecto administraba sus dotes de persuasión personal, excelente dibujante, el conocimiento de la estereotomía en la piedra, también aplicada como un viejo maestro de obras medieval y sobre todo los recursos de su repertorio ornamental, ejemplos significativos de la escenografía urbana que señalamos serían el Banco del Río de la Plata (Banco Central), Círculo de BB.AA., Banco de la Unión Mercantil, las casas de Matesanz y Lagos en la Gran Vía, las casas comerciales, Palazuelo entre las calles de Arenal y Mayor; el Hospital San Francisco de Paula en Cuatro Caminos, hoy Departamentos de la Comunidad de Madrid.

La obra arquitectónica de Antonio Palacios no responde a un código estilístico preciso, como podía entenderse en su admiración por la norma neoclásica de Juan de Villanueva, su intuición salta a los más variados paisajes formales siempre que sus edificios adquieren el protagonismo de lo grandioso, aunque puedan existir disonancias entre la forma y la realidad construida, la economía del cálculo estructural, o los presupuestos funcionales de la época, sobre todos estos conceptos prevalece en su obra el valor intuitivo del proceder del arquitecto que se debatía por entonces como de nuestros días, en como asumir la imposibilidad del acontecer iluminista de la modernidad, su orden social, formal y cultural y el proyecto gratificante y subjetivo de la «obra grandiosa» ligada a los postulados de la mimesis y la sublimidad.

La ciudad de Madrid, en su modesta configuración de Villa barroca, no será ajena a los deseos planificatorios de Palacios. «Al fin, el simple edificio aislado interesa especialmente a

la entidad o al mecenas que lo eleva; pero esas grandes organizaciones arquitecturales en que numerosos edificios se agrupan en magnífico concertante... esto interesa, emociona y estimula con cívico orgullo a toda una ciudad o a una nación entera»¹ para concluir su discurso con motivo de la conmemoración del II centenario de Juan de Villanueva con una llamada a la gran lección del arte barroco, que no dudará en aplicar en los trazos que propone para sus proyectos de la reforma del centro de Madrid, Puerta del Sol y el nuevo Salón del Prado, aunque recurrirá de nuevo al énfasis compositivo neoclásico con sus edificios puente de 35 m de altura destinados a oficinas, instalaciones comerciales y viviendas, aceras elevadas, como miradores urbanos, ordenados en «gigantes columnatas, en clásico y moderno estilo a la vez» sistema ya empleado por Palacios en la construcción de sus bancos.

La propuesta haunsmiana que proyecta para la Puerta del Sol acaricia lo que hoy podríamos señalar como la arquitectura de una simulación, nuestro pasado para Palacios sigue siendo nuestro futuro, en su proyecto. «Será esta Puerta del Sol lección grandilocuente de la historia de nuestra raza ibera, a diario aprendida por las multitudes, como en la Edad Media, el pueblo aprendía en sus momentos el destino de los mundos y las almas; desde su creación hasta el divino Juicio Final»².

Aun siendo condescendiente con la fecha de estos escritos, enero de 1940, no dejan de ser explícitos sus anhelos arquitectónicos para hacer de Madrid la capital ceremonial del nuevo régimen. Conscientes algunos de los mejores arquitectos de aquellos años, que toda

la organización que controla la ciudad, en el caso español, se realizan con mayor eficacia desde los mecanismos de la semánticidad barroca, equilibrándola en la «calma serena» que ofrece la composición neoclásica. Luis Moya publicaría «Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional» 1937, y los arquitectos F. Asís Cabrero y R. Aburto el colosal monumento a la Contrarreforma 1948. Esa carga formal de la semánticidad barroca latente en España y que había conseguido nublar los soles de la ilustración y abrir, ya en los principios del s. XX un espectro amplio en las normas de un eclecticismo mixtificador, frente a los estrategias espaciales que anunciaban las vanguardias del GATEPAC y los jóvenes racionalistas, será esta persistencia del sentir barroco que Palacios utiliza para ordenar y planificar los núcleos centrales de la ciudad de Madrid.

Antonio Palacios piensa la reforma de la ciudad concebida en núcleos simbólicos, en apacibles plazas barrocas rodeadas de monumentales edificios, en la convicción ya señalada de que nuestro pasado sigue siendo nuestro futuro. Cuando introduce los códigos de modernidad en sus edificios o propuestas urbanas como: el gran Viaducto desde la estación de Príncipe Pío, lo hace mediante la tranquilizadora norma de una trama entre neoclásica y preindustrial, alejado de la nueva matriz tecnológica, años luz de la coral de modernidad que estrenaba en las décadas iniciales del s. XX una ciudad como Barcelona.

La modalidad arquitectónica imperial del futuro Madrid, Antonio Palacios la describe en el discurso antes reseñado en los siguientes términos:

«Consignemos que en esta obra y las restantes de Reforma Interior son simultáneos los propósitos altamente ideológicos –y que toda ella será un GRAN MONUMENTO A LAS GLORIAS ESPAÑOLAS– con los puramente utilitarios. Ambos principios vendrán, por consiguiente, conjugados de continuo en nuestra descripción».

«Esta nueva Puerta del Sol, y aun todo el dispositivo urbanístico del centro de la capital de España, será pues, una arquitectural sinfonía heroica, por su prestancia clásica, por la significación escultórica y aun por la nomenclatura de calles y plazas; colosal monumento, cuyo volumen de 15 millones de metros cúbicos habrá de elevarse a las glorias históricas pretéritas y ansias futuras del Imperio Ibérico. Cualquier otra forma de glorificación que al efecto se intentase, por costosa que fuere, sería ridículamente insignificante comparada con la propuesta».

«Las construcciones elevadas en el contorno elíptico de la plaza –inmenso coliseo– serán: los arcos de triunfo, emplazados sobre las principales vías convergentes; las dos altas torres, simbólicas del «Plus Ultra», y los cuerpos de edificios –según el contorno oval– que enlazan unos y otros y cuyos elementos decorativos (grandes estatuas en los intercolumnios) representarán los cuarenta pueblos que, siendo hoy nuestro Imperio espiritual,

fueron un tiempo el territorio nacional en el que no se ponía el Sol»³.

La arquitectura de Antonio Palacios en el entorno de una ciudad como Madrid, objeto de la exposición presente, viene inscrita en la encrucijada cultural de los cuarenta primeros años del siglo xx. Su obra construida y proyectada, estaba acotada por la geografía de unos territorios donde la filosofía moderna intentó situar el pensamiento y la acción entre el mundo concebido como voluntad y el mundo como ensoñación. La bruma que rodeaba las secuencias formales del eclecticismo con el que se pretendía contener la vigencia de las nuevas formas, no servían nada más que como apósitos formales de una crisis más profunda, la «crisis de la ciudad», de la que Madrid apenas percibía sus síntomas, entretenidas en las sonatas de otoño del viejo aldeanismo. Palacios desde la orfandad que proporcionan las arquitecturas del yo, logró levantar unos edificios como «oasis formales» alejados de la búsqueda del espacio para una comunidad compatible con la trama civil y urbana de la sociedad preindustrial. Levantó sus grandes edificios desde las buenas normas de edificar con verdad, su obra se alejó siempre de los bufones de la arquitectura que con tanta fluidez proporcionan los modelos de sus rebajas, convencido que el auténtico arquitecto como el verdadero artista es aquel que intenta o sabe hacer de la respuesta un enigma.

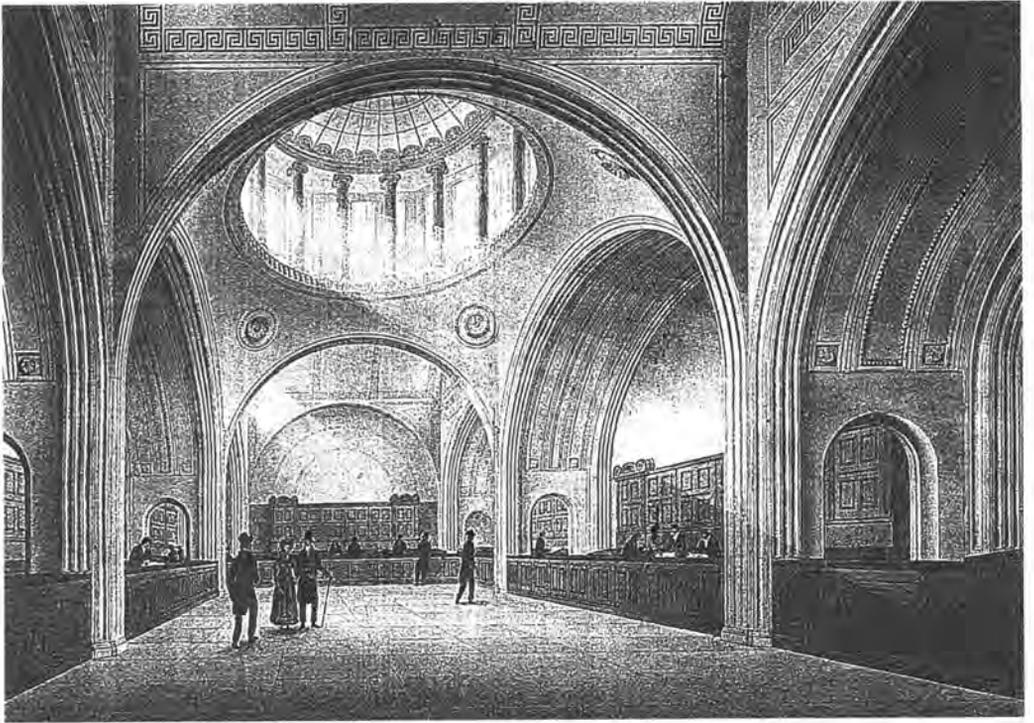
131

NOTAS

¹ Ante una moderna arquitectura *Revista Nacional de Arquitectura* pág. 408 nº 47-48 Nov Dic 1945.

² op. cit pág. 412.

³ op. cit. pág. 412.



John Soane, El Banco de Inglaterra, 1788-1833.

JOHN SOANE, ARQUITECTO DEL ESPACIO Y LA LUZ

Pedro Moleón *

A propósito de la exposición celebrada bajo este título en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 6 de noviembre-14 de diciembre de 2001)

La obra del inglés John Soane forma parte de lo que la moderna historiografía de la arquitectura ha calificado como clasicismo romántico. Fue un arquitecto e historiador británico quien acuñó esta fórmula, aparentemente contradictoria en sus términos, para poder explicar un ciclo artístico que encuentra los motivos para la creación tanto en la razón como en el impulso emocional. La expresión aparece por primera vez en el libro de Geoffrey Scott: *The Architecture of Humanism* (1914), en el que se lee: «Un clasicismo romántico hecho de sentimiento, y reflexión ha cubierto y apagado el clasicismo creador nacido en el cuatrocento y que había mantenido su dominio hasta entonces»¹.

* Pedro Moleón, es comisario de la exposición, además de autor del libro *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética* (Mairea, Madrid, 2001) que introduce el texto aquí publicado.

La fórmula confirma su sentido y se consolida al ser parte del título del libro de Sigfried Giedeon: *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (1922), en el que su autor distingue los rasgos diferenciales existentes entre un tardobarroco clasicista y un clasicismo romántico, reconocible este último, en relación con la arquitectura alemana partir del momento a Federico el Grande proyectado por Fiedrich Gilly en 1796² «Romantic-Classicism in Architecture» es el título de un célebre ensayo de Fiske Kimball, publicado en la *Gazette des Beaux Arts* en 1944, y la expresión es común también en los textos de historiadores de diferentes orígenes, como N. Pevsner y H. R. Hitchcock. Hugh Honour, por su parte, considera la fórmula un híbrido insostenible, aunque no puede dejar de admitir, coincidiendo con G. Scott, que «el movimiento neoclásico contenía en sí mismo las semillas de la mayoría de las fuerzas románticas que lo destruirían.»³

Retomando de nuevo la definición inicial, en una bipolaridad hecha de razón y sentimiento está, para el clasicismo romántico, el germen de la creación artística, que se nutre tanto de lo intelectual como de lo emocional, de lo reflexivo como de lo afectivo, para hacer aflorar en sus obras la juiciosa libertad que sabe someterse a las reglas del arte y al capricho de una espontaneidad sin trabas. Tal doble polaridad operativa se puede deducir en los textos y en las realizaciones de los mejores arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII sin entenderla necesariamente como una dualidad de motivos enfrentados o mutuamente excluyentes, sino como estados de ánimo, como par de fuerzas o, mejor, como momentos, a veces sucesivos, a veces simultáneos, pero siempre compatibles, del proceso de concebir y realizar la obra artística, así como del modo de recibirla y valorarla. Y en todo ello, inevitablemente, el punto de vista del sujeto, sea artista o receptor, su posición en el mundo, su horizonte, su fondo de perspectiva, desempeñan un papel decisivo.

La conciencia de una subjetividad desde la cual acceder al conocimiento y a la comprensión de la realidad comienza a producir textos filosóficos ya en la primera mitad del siglo XVII y llega al terreno específico del arte y la literatura en las posturas enfrentadas en la famosa *querelle* entre antiguos y modernos de la Francia de Luis XIV, a propósito de la concepción de una belleza *positiva* —que es absoluta, objetiva, universal, convincente y necesaria— y de una belleza arbitraria —relativa, subjetiva, individual, convenida y contingente—, resultado del encuentro entre la obra

y su destinatario y cuya valoración depende de la predisposición, la costumbre, la moda y la conexión o afinidad espiritual que se dé entre autor y receptor. Es entonces cuando se hace patente la conciencia de un subjetivismo innegable en el juicio estético y de un subjetivismo irrenunciable en los procesos de creación artística, una conciencia que ya en el Siglo de las Luces ha asumido el rango de creencia unánimemente aceptada.

Esa conciencia de época, que podemos considerar plenamente actual, nos lleva a plantearnos de qué modo la subjetividad afecta al proceso de creación artística, de qué modo el arquitecto la traslada a su obra, que finalmente expresa y comunica sus motivos para que sean interpretados por quienes la reciben. Éste es quizá el gran argumento de la obra de Soane, el mismo que marca la producción de los mejores arquitectos del clasicismo romántico que lanza sus puentes entre los siglos XVIII y XIX. En este sentido, si el estudio de la producción soaniana nos sitúa ante una arquitectura inseparable de la línea de continuidad de la tradición clásica iniciada en el *quattrocento* italiano, no es menos cierto que nos sitúa también ante un hombre empeñado a toda costa en que su obra trascendiera su propia vida, ante un hombre dotado de una sólida capacidad reflexiva y analítica que no anula, sino que, por el contrario, alienta las cualidades sentimentales de su carácter. Un perfil psicológico como éste lleva consigo, casi inevitablemente, que su obra sea antes el producto de una libre voluntad artística que la respuesta disciplinada a una necesidad programática. Dicho de otro modo, la obra de

Soane es fiel reflejo de su personalidad no sólo como resultado, sino también como meta, y es también uno de los mejores ejemplos posibles de la manera en que un arquitecto es capaz de doblar los requerimientos funcionales que condicionan un encargo para traducir la necesidad en deseo y el deseo en libertad para crear.

En Soane las cosas no son nunca de un modo único, inequívoco, ni responden con claridad a un estatuto formal, intencional e ideológico, fácilmente catalogable. La misma clasificación de su obra dentro de los supuestos o actitudes del clasicismo romántico nos habla de la necesidad de matices y fórmulas complejas para encajarla en un corsé estilístico. Y todas sus manifestaciones artísticas responden al mismo patrón ambivalente: sus bóvedas vaídas más características son a la vez cúpulas rebajadas sobre pechinas; otras de doble arista, igualmente asociables con su estilo, tienen algo de romanas y a la vez algo del espíritu del gótico. La ambición posesiva del anticuario y la voluntad de comprensión del arqueólogo dirigen simultáneamente su vocación de coleccionista. La luz natural y la artificial, la luz directa y la luz reflejada, la luz lateral la luz cenital coexisten en su obra en la búsqueda de efectos emotivos. Todo en Soane parece aspirar a la conciliación de contrarios en un principio único omnicomprendivo. Su perfil ideal del arquitecto demanda de éste una actitud de poeta, pintor y escultor ante la obra, buscando la superación de las barreras entre los distintos saberes específicos, mediante la unión de la filosofía, las ciencias y todas las artes, con el fin de acen-

tuar lo velado, lo misterioso, lo evocador, lo implícito, lo inconmensurable, es decir, con el fin de poetizarlo todo, contaminando con un aire nuevo de patetismo y carga emocional, los principios del clasicismo, que nacen, para él, tanto de la razón como del sentimiento.

Razón y pasión no fueron nunca para Soane, como no lo fueron tampoco para Piranesi o Ledoux, para Le Camus, de Mézières o Boullée, principios opuestos, enfrentados o mutuamente excluyentes a la hora de concebir la arquitectura como un arte de invención orgulloso de su originalidad. Todos ellos aspiraron a una especie de identificación de tales contrarios en un mismo principio creador. Y precisamente en el hecho de no encontrar contradicción entre ellos, junto al factor de simultaneidad o de coexistencia de ambos motivos en sus obras, podríamos cifrar su libertad artística hasta la consecución de una espontaneidad –creadora y vital– hecha estilo.

Si intentáramos una valoración actual de la obra de Soane, quizá la mejor observación para iniciarla la encontraríamos en las declaraciones del arquitecto americano Philip Johnson en una entrevista de 1986: «... en realidad [Soane] es un arquitecto de techos. Con esto no estoy tratando de menospreciarlo. Cuando se piensa en la propia experiencia actual de los techos, se quiere decir pared, techo, envolvente y luz»⁴. Cabría añadir, para afinar el alcance del comentario interior, que pared, techo, envolvente y luz son los miembros fundamentales del espacio arquitectónico, tanto de su estructura fomal como de su atmósfera y sus cualidades interiores. Es más, la sinécdoque con la que Philip Johnson se

refiere al espacio arquitectónico, al dentro acotado que se opone a un fuera abierto, nombrándolo simplemente como techo, está en el origen del arte y es constante que el techo *seit*, así entendido, sinónimo de cobijo y resguardo como contrario radical de la intemperie, y que tanto la cueva como la tienda o la cabaña primitivas posean la principal virtud de aportar un techo habitable para la vida de las culturas de hombres cazadores, pastores o agricultores, respectivamente. Las paredes, los muros, elementos a los que nadie negaría su capacidad protectora, no son suficientes para instituir la más elemental idea de la arquitectura. Como sinécdoque podríamos tomar muros y paredes por prisión, caso particular y poco atractivo del espacio para la vida, sin la componente generalista de evocación de toda arquitectura que tiene el techo.

136

Desde Alberti, es decir, desde el momento inaugural de la teoría moderna de la disciplina, está escrito que nuestros antepasados concedían al techo tal importancia que casi llegaron a agotar todas las artes decorativas en su ornamentación. Generador incluso del resto de los elementos constituyentes, «la techumbre fue por su naturaleza la primera de todas las construcciones [...] a causa de la techumbre se inventaron no sólo los muros, y cuantas cosas nacen con los muros vienen a continuación de ellos, sino también aquellos elementos que van bajo el mismo suelo». Argumento que recoge también la tradición vitruviana al exponer que «en todo edificio no es menester más que un techo y quien lo sostenga»⁵ otorgando así al techo una preeminencia fundacional de la idea de arquitectura y a su soporte un sentido más

propriadamente instrumental incluso sobreentendido, aunque también esencial.

Tras la afirmación de Philip Johnson, sabemos ya, de partida, que Soane es arquitecto de techos. De la estirpe, podríamos añadir ahora, de Alvar Aalto o Louis Kahn, que confían también al techo, como cierre espacial, cualidades esenciales de atmósfera y luz en la arquitectura. Consecuentemente, el último gran libro que se ha dedicado a la obra de Soane lo define como maestro del espacio y la luz. Y en efecto, sus espacios de dobles y triples alturas tienden a incorporar en diferentes estratos e intensidades los diferentes efectos expresivos de la luz –natural, filtrada tamizada, coloreada, reflejada, cenital, lateral, misteriosa– y la sombra –desde la oscuridad a todos los grados imaginables de penumbra–, e incluso ese caso particular de la iluminación interior en el que también Soane fue maestro: el de la luz artificial.

Pero Soane es más cosas. Su obra ejemplifica como ninguna lo que él mismo denominaba *la poesía de la arquitectura* y da forma material, tangible y envolvente, a lo, que otros arquitectos de su época, singularmente Boullée y su arquitectura de las sombras, sólo pudieron dejar representado sobre el papel. Soane se revela así como una suerte de arquitecto poeta y, citando a Louis Kahn, «no conozco mayor elogio para un arquitecto que decir de él que es un poeta»⁶. Podríamos afirmar, por tanto, que la arquitectura de Soane es la arquitectura de la razón poética, como, la de su contemporáneo, el prusiano Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) es la arquitectura de la razón constructiva. Para explicar esto un poco, basta recordar que Schin-

kel dejó escrito en su *Lehrbuch*, el famoso manual que pasó la vida escribiendo y revisando: «las formas pueden ser cualesquiera, pero deben ser pensadas constructivamente»⁷ y en otro lugar del mismo manuscrito, Schinkel sostiene: «Toda forma arquitectónica de una obra plenamente conseguida ha de dar siempre noticia de que se basa en un sistema estructural claro previamente desarrollado, del que se obtiene una completa articulación»⁸.

Construcción lógica de la arquitectura, sometimiento de la obra al dogma tectónico, sistemas estructurales y constructivos que condicionan concepciones espaciales, nuevos materiales, en estos principios encuentra sus motivos dominantes la obra de Schinkel —motivos de los que Soane nunca hizo bandera, aunque también estén presentes en su obra—, hasta el punto de que el historiador de la arquitectura Julius Posener llega a afirmar: «Pevsner ha dicho de los trabajos de Soane que se refleja en ellos la nueva actitud frente a la técnica. Yo no he podido encontrar esta relación en la obra de Soane, en cambio en el trabajo de Schinkel esta observación es atinada.»⁹

Soane y Schinkel no se conocieron ni se influyeron mutuamente, pero confrontarlos es útil porque representan concepciones complementarias de idéntica pasión por la arquitectura. Entre ambos hay un salto de dos generaciones históricas, aunque murieron con poco más de cuatro años de diferencia, Soane longevo, Schinkel en un momento de madurez para un arquitecto. Ese salto generacional influye grandemente en nuestra actual valoración de sus respectivas obras.

Por su comprensión de la arquitectura como expresión artística del sentimiento y espejo del espíritu que la concibe, Soane es el mejor último representante de los principios de la frustración en la que se formó, es un fin de raza, cierra una época. Schinkel, por su parte, entendía la arquitectura como expresión de una lógica tectónica —estructural y constructiva— prioritaria en la obra, y lo hace así en un momento en el que nuevas técnicas y nuevos materiales iban a revolucionar los principios artísticos, el lenguaje simbólico y los repertorios formales de la arquitectura. En consecuencia, Schinkel es un hombre puente entre dos épocas, tiene otra formación y cree en otras cosas que Soane, es un precursor que anticipa en su obra, especialmente la de la última etapa, lo que otros harán mejor que él, aunque él ya hubiera empezado a hacerlo.

Decía más arriba que Soane y Schinkel no se conocieron, aunque en el viaje de Schinkel a Francia e Inglaterra en 1826, el prusiano visitó el domingo 11 de junio la casa del inglés y sobre ella anotó en su diario:

«Como todas las casas particulares de Londres, ésta es pequeña, sin embargo contiene un gran número de vaciados, fragmentos de esculturas y edificios, vasos, sarcófagos, paneles y broncees, todo expuesto de la manera más ingeniosa en salas diminutas, iluminadas cenital y lateralmente, comúnmente de sólo 3 pies de ancho. Obras medievales, antiguas y modernas están intercaladas en todos los niveles; en los patios se simulan cementerios y en las habitaciones [hay] capillas, catacumbas y salas, decoradas en estilos gótico y herculanense. En todas partes pequeñas decepciones»¹⁰.

Por la última observación deducimos que no le gustó la casa de Soane a Schinkel, que quedó más agradablemente impresionado en Londres por la principesca mansión de John Nash, en Regent Street, e incluso hizo un dibujo en perspectiva de su galería-biblioteca, anotando materiales y acabados de la sala. No supo ver en la casa de Soane una arquitectura concebida, de un modo intencional y programático, como expresión artística; una arquitectura dirigida a contagiar a quien la visita los mismos poderes de evocación que el arquitecto empleara en su creación. Una arquitectura con la fantasía y el genio comprimidos en su interior, dirigida fundamentalmente a la mirada y sugeridora de imágenes y atmósferas asociadas, llena de aquellos caprichosos, variados y cambiantes efectos que constituyen la poesía de la arquitectura. De hecho, una motivación artística como ésta es la que finalmente Schinkel parece echar de menos en su propia obra cuando, recapitulando sobre ella, escribe:

«Casi sin darme cuenta incurrí en el error de una abstracción puramente radical, desarrollando el proyecto completo de una determinada obra arquitectónica partiendo únicamente de su más obvia finalidad utilitarista y de la construcción; se creaba así algo árido, falto de libertad y que excluía totalmente dos elementos esenciales: la historia y la poesía»¹¹.

Como ya hemos visto, Julius Posener citaba a su compatriota Nikolaus Pevsner para contradecir la lectura de Soane que el segundo hacía en clave tecnicista. Vale la pena, en desagravio, recordar de nuevo a Pevsner, aunque en reflexiones más generales, cuando afirma en

la introducción a su libro *An Outline of European Architecture* (1943): «el término *arquitectura* se aplica exclusivamente a edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética», para encargarse a continuación de explicar las tres maneras distintas en que un edificio puede provocar tal afección del ánimo: en la primera, la arquitectura se expresa mediante el tratamiento de los muros, las proporciones y la ornamentación, ésta es para Pevsner la manera bidimensional propia del pintor. En la segunda, la expresión de la arquitectura se consigue jugando a contrastar los volúmenes exteriores y sus juegos de entrantes y salientes; es la manera plástica y tridimensional del escultor, nos dice Pevsner. Finalmente, «en tercer lugar; hay, el efecto que nos produce en los sentidos la concepción y manera de tratar el interior». Esta tercera forma de expresión tiene también, como la anterior, un estatuto tridimensional, pero, escribe Pevsner, «se refiere al espacio; más que las otras es propia del arquitecto. Lo que diferencia la arquitectura de la pintura y de la escultura es su sentido espacial. En esto, y sólo en esto, ningún otro artista puede emular al arquitecto.»¹²

La explicación de Pevsner, clara y sencilla, sobre qué es arquitectura y cómo consigue aquel efecto emotivo que la distingue de la mera construcción, tiene un atractivo añadido en relación con los motivos de la entera obra de Soane, ya que éste mantenía que sólo de la unión de la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura se obtendrá la obra total, y lo hacía con argumentos muy parecidos a los de Pevsner, dominados todos por la razón poé-

tica de una arquitectura narrativa, expresiva, evocadora y alusiva, que, cargada de emoción

ella misma, habla a la imaginación cuando cuenta su propia historia.

NOTAS

¹ Citado de Geoffrey Scott: *La arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona. Barral, 1970. pág. 49.

² Cfr. Georges Teyssot: «Clasicismo. Neoclasicismo y Arquitectura revolucionaria», en Emil Kaufmann: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* [1952]. Barcelona, GG, 1980. págs.15-35.

³ Hugh Honour: *Neoclasicismo* [1968]. Madrid. Xarait, 1982. pág. 214-216.

⁴ «... wall, ceiling, enclosure and light». Citado en Giles Waterfield: *Soane and after. The Architecture of Dulwich Picture Gallery* (catálogo de la exposición). Londres, Dulwich Picture Gallery, 1987. pág. 93.

⁵ Leon Battista Alberti: *De Re Aedificatoria* [1485]. II. I. citado por la edición de Madrid, Akal, 1991. pág. 95 y José Ortiz y Sanz: *Instituciones de arquitectura civil acomodadas en lo posible a la doctrina de Vitruvio* [1819]. Ed. facsímil. Madrid, COAM, 1990, párrafo 32.

⁶ Véase Louis I, Kahn: *Writings, Lectures, Interviews*. Nueva York, Rizzoli, 1991. pág. 334.

⁷ J. Posener: «El manual de arquitectura de Schinkel», en

J. M. García Roig (ed.): *K.F. Schinkel*. Madrid ETSAM, 1991. págs. 17-18.

⁸ J. Posener: «El manual de arquitectura de Schinkel», en J.M. García Roig (ed.): *K.F. Schinkel*. Madrid, ETSAM, 1991. pág. 75.

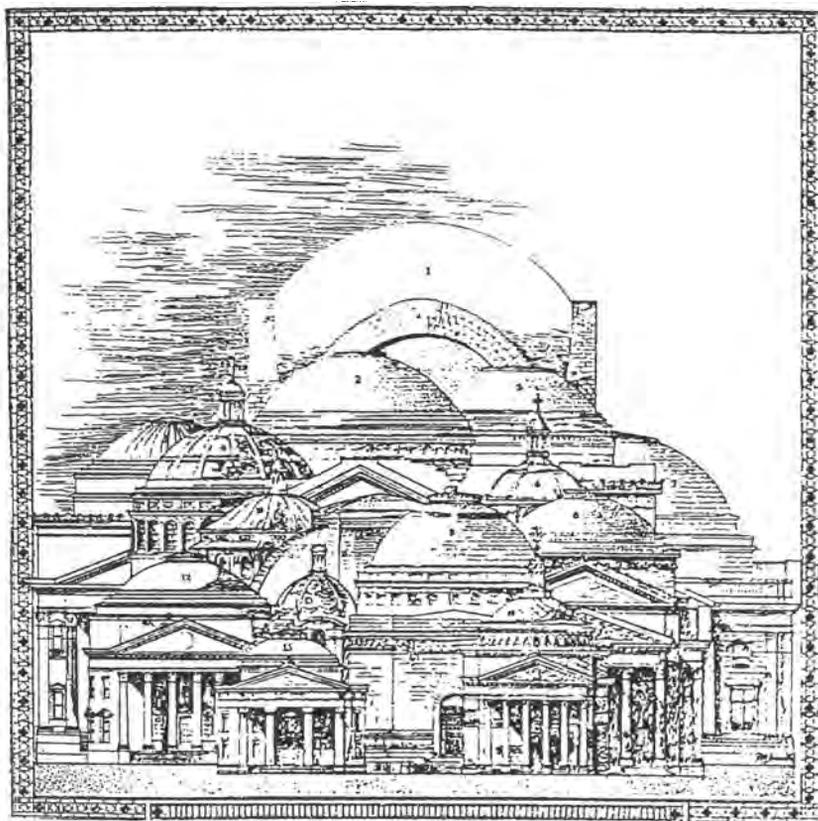
⁹ J. Posener: op. cit., pág. 73.

¹⁰ Véase David Bindman y Gottfried Riemann (eds.): *Karl Friedrich Schinkel « The English Journey»*. *Journal of the Visit to France an Britain in 1826*. New Haven and London, Paul Mellon Centre Yale University Press, 1993. pág. 114.

¹¹ El texto sigue: «Continué indagando hasta qué punto el principio racional podría ser efectivo para fijar el concepto trivial del objeto y hasta qué punto, por otra parte, debería dar rienda suelta a aquellos nobles influjos de los objetivos artísticos y poéticos con el fin de elevar la obra de arquitectura a su condición de arte» Citado en Simón Marchán: «Las arquitecturas del clasicismo romántico», en *Schinkel: arquitecturas (1781-1841)*. Madrid, MOPU, 1981. p.41.

¹² Citado de Nikolaus Pevsner: *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires, Infinito, 1968. 2ª ed. pág. 17.





Algunas cúpulas construidas por la Compañía Guastavino entre 1897 y 1911.
Este dibujo llegó a ser la marca de la empresa.

LAS BÓVEDAS DE GUASTAVINO

Javier G. Mosteiro

Exposición realizada en el Museo de América de Madrid (25.10.01-6.1.02) y organizada por el Instituto Juan de Herrera, el CEHOPU, la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Fomento y la Avery Architectural & Fine Arts Library de la Universidad de Columbia. Es su comisario Javier García-Gutiérrez Mosteiro; coordinadores científicos, Santiago Huerta y Salvador Tarragó; documentalistas, Esther Redondo, Gema López Manzanares y Janet Parks; y coordinadora, Laura Jack.

En octubre de 1871, poco después de levantar las innovadoras bóvedas de la fábrica Batlló en Barcelona y diez años antes de partir para los Estados Unidos, Guastavino fue invitado por la familia Muntadas a visitar su posesión del Monasterio de Piedra. Allí, al descubrir la *bóveda* natural de la gruta de «Cola de Caballo», recordó algo que su profesor de construcción, Juan Torras, le había enseñado tiempo atrás: que el arquitecto del futuro construiría –como método más racional, perdurable y económico– siguiendo el modelo de la naturaleza; «esta gruta es en realidad una colosal muestra de la construcción cohesiva ¿por qué –se preguntaba entonces Guastavino– no hemos construido con este sistema?».

La defensa teórica –y aun podríamos decir *filosófica*– que Guastavino llegaría a hacer de la por él llamada «construcción cohesiva» –y,

por extensión, de la albañilería– como procedimiento *cargado* de futuro se apoyaría, desde luego, en sus escritos y estudios técnicos (recordemos sobre todo su *Essay on the Theory and History of Cohesive Construction* –1892– y el expresivo título –*Cohesive Construction. Its Past, its Present, its Future*– de su ponencia en el Congreso de Arquitectos habido con ocasión de la Exposición Colombina de Chicago en 1893); pero descansaría de manera privilegiada en la producción real de grandes bóvedas mediante construcción tabicada.

Contra poniendo al tradicional abovedamiento «por gravedad» –cuya mecánica se confiaba a la estabilidad de dovelas independientes– el sistema «cohesivo» u «orgánico» –en que el mortero había de representar un nuevo y fundamental papel–, esgrimía Guastavino este procedimiento como más ade-

141

cuado a la construcción de su tiempo, llegando a afirmar que –con el progreso de los nuevos morteros y su rápida capacidad de fraguado– la albañilería cohesiva en ladrillo llegaría a ser el material del futuro. Quedan sus obras, sus admirables bóvedas cerámicas –construidas en paralelo al primer desarrollo de la técnica del hormigón–, como ilustración elocuente de su convencimiento.

Es recurrente, pues, al tratar del sistema constructivo de bóvedas tabicadas, la referencia a Rafael Guastavino y la experiencia que, a caballo de los siglos XIX y XX, llevó a cabo en los Estados Unidos, referencia que apunta siempre una descollante –y atractiva– aventura constructora. Pero ¿en qué residió esa *aventura*? ¿qué motivos le indujeron a arriesgar la sólida posición profesional que había logrado en Barcelona y emigrar a América? ¿cómo se deslinda la tarea emprendida por Rafael Guastavino Moreno y la desarrollada por su hijo, Rafael Guastavino Expósito? ¿arquitectos, empresarios, propagandistas, *inventores*? ¿qué aportaron a la práctica vernácula de la bóveda tabicada? ¿cuánta –y cuál– fue su obra? ¿en qué términos se dio la relación profesional con los arquitectos americanos con los que cooperaron? ¿cuál la razón del fulminante y sostenido éxito de la *Guastavino Company*? ¿... y la de su posterior olvido? Preguntas como éstas, que pueden parecer de intencionada retórica, permanecen abiertas y apetecibles a cuantos, desde distintos campos, puedan acercarse al fenómeno conocido como *Guastavino System*, el episodio –tan destacable en la Historia de la Construcción– de las *bóvedas de Guastavino* en América.

Los Guastavino, *extrapolando* los principios de una construcción característica en la cultura popular catalana, realizaron más de mil importantes construcciones abovedadas en Norteamérica –varios centenares de ellas en Nueva York–; revolucionaron el panorama constructivo que allí habían encontrado, proponiendo un eficaz sistema incombustible (en 1885 –todavía viva la impresión del gran incendio de Chicago– ya había registrado Guastavino una patente con el título «Construction of Fire-proof Buildings»); colaboraron estrechamente con los más destacados arquitectos del momento y levantaron sus bóvedas –en una incesante investigación en torno al binomio construcción/generación formal– en buena parte de los más significantes edificios de muchas décadas en los EEUU, desde las catedrales de *revival* medievalista hasta los grandes y modernos vestíbulos de los rascacielos.

Así y todo, la figura de los Guastavino no ha ocupado el lugar que merece en la Historia de la Construcción. George R. Collins, el gran estudioso –y, podríamos decir, *reivindicador*– de los Guastavino señalaba en qué modo no deja de ser curiosa la poca atención que se ha prestado a este singular episodio de la construcción abovedada, toda vez que, precisamente por el hecho de contener *bóvedas de Guastavino* como principal –si no único– efecto espacial, es por lo que muchos de los edificios construidos entre los años ochenta del siglo XIX y los que median el XX han sido incluidos en las más exigentes selecciones de arquitectura en los Estados Unidos.

No se nos oculta la calidad arquitectural de los espacios creados por los Guastavino, cali-

dad acaso más destacable -entre las frecuentes construcciones *falseadas* que se daban en el momento- por el orden y dignidad que la buena construcción -la razón constructiva- otorga a la arquitectura; resulta curioso, por tanto, comprobar en qué ínfima medida aparecen referencias concretas a los Guastavino en las publicaciones técnicas que trataban, profusamente, de las construcciones por ellos levantadas: su nombre queda tapado, tantas veces, tras los de los grandes arquitectos con los que cooperaron.

Algo tiene esta exposición, pues, de vindicación de un nombre que, por lo general, y en el mejor de los casos, queda asociado difuminadamente a un arquitecto que, a finales del XIX, construyó con *bóvedas catalanas* en Nueva York... Un nombre que, como el propio título de la exposición ha querido hacer explícito, va más allá del individuo y se extiende a la *revolución* por él iniciada: el llamado *Guastavino System*, la larga y anchurosa aventura de una empresa que sobreviviría en mucho a su fundador y que, aglutinando muchos esfuerzos personales, llevaría a cabo una enjundiosa y bien caracterizada producción arquitectónica.

¿La reinención de la bóveda? La eclosión de las *bóvedas de Guastavino* en América, fue inesperada *reinención* de un procedimiento que, aun bebiendo en fuentes del Viejo Mundo, llegó a constituir, con continuos aditamentos y mejoras -modernizado y militantemente abierto al porvenir-, un sistema propio y característico. El instinto constructor de Guastavino descubrió una manera de concebir espacios abovedados, nunca vista en

EEUU; un *invento* que iría, por otra parte, mucho más allá de lo hasta entonces conocido en España y que -en *viaje de vuelta*, en los años de autarquía que siguieron a la Guerra Civil- alcanzaría también aquí destacadas consecuencias.

Propone esta exposición el reflexionar acerca de lo que entendemos un episodio bien definido y expresivo de la Historia de la Construcción; un decurso que abarca las variopintas variables de un proceso productivo complejo y que, celosamente acotado a la esfera de los Guastavino, se perfila con nitidez en el espacio y el tiempo. La *Guastavino Fireproof Construction Company*, constituida poco después de la llegada de Guastavino a Nueva York y no liquidada -muertos ya padre e hijo- hasta bien mediado el siglo XX, ejerció un progresivo control sobre todas las fases del proceso constructivo: ideó y proyectó -cooperando estrechamente con las primeras firmas de arquitectos del momento en Estados Unidos- asombrosos edificios abovedados, y construyó materialmente una enorme variedad de tipos y formas; llevó a cabo un riguroso seguimiento del comportamiento estructural de las bóvedas tabicadas, con especial atención a su característica resistencia al fuego (concepto éste que, recogido en el propio título denominativo de la compañía, fue hábilmente esgrimido por Guastavino desde su llegada a Nueva York); promovió la invención de nuevos materiales cerámicos para sus bóvedas, alcanzando -como en sus trabajos con el prestigioso profesor Sabine, sobre materiales acústicos- una investigación de alto nivel científico; fundó su propia planta de fabricación de ladrillos, para conseguir las

condiciones de distribución y puesta en obra que su sistema requería; salvaguardó legalmente la propiedad de materiales y procedimientos; se supo publicitar con una decisiva actividad propagandística, y acreditarse mediante estudios teóricos y concluyentes ensayos técnicos; procuró una adecuada capacitación de la mano de obra; y, contando con William y Malcolm Blodgett –también padre e hijo– como gestores financieros de la empresa, logró una eficaz política comercial, que sobrevivió a tiempos de depresiones económicas que otras compañías no lograron vencer. Factores todos ellos que nos ayudan a explicar las razones de por qué Guastavino –partiendo casi de la nada al arribar a Nueva York– logró alcanzar tan resonante y feliz resultado.

144

La labor desarrollada por la *Guastavino Co.* a lo largo de setenta años, lejos de restringirse a un quehacer de contratación de obras y dominio de patentes, ha de juzgarse como esencialmente *arquitectónica*, determinante en la generación espacial y formal de los edificios. La necesaria conformación del espacio arquitectónico que conlleva el sistema abovedado hace que, en tantos casos, no se pueda tratar por separado la forma de la construcción; se hace interesante, así, el estudiar la relación entre la compañía de Guastavino y los equipos de arquitectos con los que colaboró.

El sistema de Guastavino ofrecía una copiosa fuente de recursos formales y espaciales; posibilitaba una creativa relación –proclive a la experimentación y busca de las distintas posibilidades técnicas y expresivas– con la

personalidad de cada arquitecto. Si con firmas como *McKim, Mead and White* exploraría, durante largos años de colaboración, muy disímiles organizaciones espaciales y estructurales, con autores como Henry Hornbostel alcanzaría un máximo sentido innovador en la generación y articulación de superficies y con equipos como *Cram, Goodhue and Ferguson*, particularmente interesado en las condiciones de revestimiento de las bóvedas, demostraría la capacidad plástica y acústica de los distintos materiales que ofertaba el sistema.

Si la estética arquitectónica que imperaba en Nueva York a la llegada de Guastavino favoreció el éxito de sus formas abovedadas, ligadas en mayor o menor medida a lenguajes pretéritos, no es menos cierto que el sistema de Guastavino supo atenerse a las nuevas tendencias formales y, en muchos casos, propició un moderno lenguaje dictado expresivamente por la sinceridad constructiva. En su obra es protagonista, en cualquier caso, el discurso de la construcción: nada tiene de extraño que Guastavino tuviera en tal alta consideración la determinista lógica constructiva de su estricto contemporáneo Choisy.

Guastavino avanzó un nuevo capítulo en la larga historia del construir bóvedas ligeras o levantadas *en el vacío*; partió de una práctica constructiva tradicional en el ámbito mediterráneo para modernizarla, por incorporación de nuevos materiales y procedimientos, y llevarla –en muy otras condiciones geográficas, sociales y técnicas– a unos insospechados horizontes

TRANSHUMANISMO.
La convergencia de la evolución,
humanismo y tecnología de la información*

José de Mul

El autor se refiere a los principios de un movimiento posmoderno que bajo la denominación de «Transhumanismo» aboga por el perfeccionamiento social, físico y mental del hombre mediante el uso de la razón, la ciencia y la tecnología. Con alusión directa a la obra de Hans Moravec especula en torno a la inteligencia artificial y sus futuras aplicaciones e interferencias con la propia vida humana.

Humanismo (...) no es otra cosa que confianza en que los poderes intelectuales necesarios para llevar la vida a su nivel más alto están inspirados por la asociación con las personas del presente y del futuro poseedoras de tales poderes.

145

H. J. Pos

Durante los siglos pasados el humanismo se ha desarrollado a través de un gran número de confrontaciones e interacciones con otros movimientos. Como con razón observaba Harry Kunneman, el actual rector de la Universidad de Estudios Humanísticos de Utrecht y uno de los principales cerebros del movimiento humanista en los Países Bajos, esto significa que en el pasado los humanistas tomaban a menudo la ofensiva: «Como defensores de una visión universal de la humanidad, ellos libraban una batalla contra el tradicionalismo y el dogmatismo religioso, en nombre de valores como justicia, igualdad, humanidad y realización personal sin restricciones. En esa lucha ellos tuvieron la historia de su lado –la historia de la civilización occidental y, por consiguiente, también la historia de toda la humanidad, desde el reciente inicio de la verdadera *humanitas* en la cultura antigua hasta la promesa de «prosperidad y bienestar para todos» ofrecida por la industrialización, modernización y el progreso cien-

* Artículo publicado en la Revista *ARQUITECTONICS, Mind, Land & Society* n.º 1, que dirige el profesor Josep Muntañola Thomberg, ETSAB. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, UPC.

tífico. La imagen positiva que el humanismo del siglo xx ha formado de sí mismo está profundamente marcada por la autoconfianza propia de la modernidad, por el orgullo de saberse representante de un poder positivo y orientado al futuro, que al mismo tiempo respeta la religión y la tradición»¹. A principios del siglo xxi, según Kunnemann, los papeles parecen haberse invertido. Concretamente, en la confrontación entre el humanismo y el posmodernismo son los humanistas los que están obligados a defenderse. No acostumbrados a llevar la discusión desde una posición de defensa, los humanistas frecuentemente eluden esta confrontación simplemente rechazando el posmodernismo como «un desenfadado relativismo» o «puro nihilismo», sin más. Según Kunneman, es una estrategia poco fructífera, no solamente porque el posmodernismo se muestra razonablemente crítico con los estrechos vínculos existentes entre la racionalidad tecnológico-científica y la confianza en que el mundo y el humanismo de hoy son manejables y controlables, sino y sobre todo porque la crítica posmodernista se basa en los valores que desempeñan el papel protagonista en la tradición humanística —valores como autorrealización, *savoir-vivre* y criticismo radical. Para Kunneman, el posmodernismo es una forma radicalizada del humanismo, lo que permite a los humanistas a reconsiderar con más radicalidad los conceptos humanísticos, tales como individualidad, autonomía y comunidad.

146 Aunque en su artículo Kunneman se une a los críticos de pensamiento posmodernista acusándole de razonar operando valores jerárquicamente opuestos (él menciona, por ejemplo, categorías como «alto-bajo»; «blanco-negro», «moderno-tradicional», «hombre-mujer», «autóctono-alietóctono», «rico-pobre», «verdadero-falso»), en un intento de reconciliar humanismo y postmodernismo él mismo utiliza —y de forma asombrosa— este modelo. Tanto al hablar del humanismo como del posmodernismo, él traza diferencias entre las variantes *buena* y *mala*. Por ejemplo, él antepone a un humanismo «malo» (el humanismo de los siglos xix y xx ligado a la racionalidad tecnológica y el control) un humanismo «bueno» (el de Montaigne, del siglo xvi, con su énfasis en la corporalidad, contextualidad y franqueza). Por lo que se refiere al posmodernismo, Kunneman distingue un posmodernismo «bueno» de Lyotard y sus asociados, inspirado por los valores humanísticos, del otro «malo» que corresponde a la «rabiosamente moderna cultura consumista del capitalismo tardío de hoy», caracterizada por «una nueva dominación de la imagen sobre el texto, del videoclip sobre la novela, del banco de datos sobre la ficha a rellenar, de la red sobre el intercambio de cartas, y por la globalización y al mismo tiempo, flexibilización de la producción industrial y posindustrial» acompañados por «la creación de las redes mundiales de entretenimiento e información con unas velocidades de rotación en continuo aumento».

Aunque yo no podría negar la existencia de unas similitudes interesantes entre el humanismo del siglo xvi y ciertos motivos del pensamiento postmoderno, y más aún, defendería la relevancia de esos motivos para la autorreflexión y autocrítica del humanismo actual, mi opinión es que Kun-

neman, debido a las dicotomías que utiliza, no hace justicia a la compleja y ambivalente naturaleza de la cultura (pos)moderna². La imagen rozando la caricatura que él esboza del postmodernismo «malo» (por hipermoderno) le lleva –sin ninguna argumentación apreciable– a la conclusión de que esta forma de postmodernismo «parece mucho más nihilista y mucho más amenazadora para las ideas centrales del humanismo, como la racionalidad y la autonomía del sujeto, que el criticismo fundamental propuesto por los filósofos posmodernos a partir de esas ideas». Entonces, Kunneman cae en el mismo rechazo gratuito del inoportuno criticismo que él mismo reprocha a sus compañeros humanistas, y al hacerlo se priva a sí mismo y a sus lectores de la oportunidad de entrar en una confrontación seria con el criticismo del humanismo, tanto o más radical, según mi opinión, lanzado por el postmodernismo «malo».

Esta confrontación, por lo tanto, es de máxima importancia para el humanismo, dado que la sociedad de información, vinculada por Kunneman al postmodernismo «malo», está convirtiéndose con extrema rapidez y en escala global en un modelo de sociedad dominante. De una forma u otra, los humanistas han de tomar una posición en contra de este tipo de desarrollo. Lo que hace la necesidad de tal confrontación aún más urgente es el hecho de que los mencionados «hipermodernos» también pretenden ser los principales portadores «estándar» de humanismo. Desde su punto de vista, el «*interweaving* (*entretenimiento*) de la humanidad y la racionalidad tecnológica», aborrecida por Kunneman, ha hecho últimamente una importante contribución a la realización de los ideales humanísticos, como «justicia, igualdad, humanidad y realización personal sin restricciones». Y, por último, la confrontación con el postmodernismo «malo» tiene máxima importancia para el humanismo porque los «hipermodernos» actualmente están justificando su necesidad de levantarse por encima del hombre y sus limitaciones con el hecho de seguir el ideal humanístico de realización personal sin restricciones.

147

No es mi intención volver a invertir en este artículo la oposición jerárquica, entre el postmodernismo «bueno» (antimoderno) y «malo» (hipermoderno) y, al contrario que Kunneman, defender este último. Lo que quiero hacer es verter luz sobre el aspecto de la confrontación entre el humanismo y el postmodernismo, pasado por alto por Kunneman, y las preguntas que de allí surgen. Lo haré comentando el conjunto de ideas del *transhumanismo*, un movimiento que propaga el programa hipermoderno del postmodernismo «malo» de una manera más explícita y radical. Tras introducir el programa de este movimiento que se encuentra en forma concentrada en la obra de Hans Moravec, yo argumentaré desde una perspectiva evolutivo-tecnológica que el escenario para el futuro propagado por los transhumanistas no es exento de plausibilidad. Finalmente, comentaré unas cuestiones normativas radicales que el programa transhumanístico presenta al humanismo.

Transhumanismo

Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihn gethan, ihn zu überwinden?

Friedrich Nietzsche

148

El concepto «transhumanismo», igual que «humanismo», refiere a un cúmulo de ideas y movimientos. Aunque el concepto había surgido ya a finales de los años cuarenta en la obra de escritores y científicos como Aldous Huxley, Abraham Maslow y Robert Ettinger, el movimiento fue en gran medida inspirado por FM-2030 (el seudónimo de F. M. Esfandiary) quien desarrolló la filosofía de transhumanismo en su trilogía *Upwingers, Telespheres and Optimism One* (1970) y la resumió en *Are You a Transhuman?* (1989)⁴. Las conferencias impartidas por Esfandiary en UCLA (Berkeley) a finales de los años setenta impulsaron la formación de un grupo de partidarios de sus ideas quienes en 1988 iniciaron la publicación de *Extropy Magazine*. En 1991, bajo la dirección de Max More ellos crearon el *Extropy World Institute* que publica *newsletters*, organiza conferencias y mantiene una muy visitada página *web* en Internet⁵. En Euro a los transhumanistas también se organizaron: por ejemplo, en Suecia, alrededor de la página *web* de Anders Sandberg⁶. Son activos en la región de habla holandesa. En Bélgica encontramos muchos temas transhumanísticos en los trabajos del grupo de investigación *Principia Cybernetica* dirigido por Johan Heylighen en la Free University of Brussels⁷, mientras que la *Trascendo: de Nederlandse Transhumanisten Vereniging* (Trascendo: la Asociación Transhumanista Holandesa) fue constituida en 1997. Una organización englobadora –World Transhumanist Association– que publica la revista electrónica, *Journal of Transhumanism*, se formó en 1998. En este momento el movimiento es todavía bastante reducido. Se estima que las asociaciones no cuentan más que con unos miles de miembros en todo el mundo, la mayoría de ellos procedentes del campo de ciencias naturales y tecnología de información. Entre los simpatizantes más conocidos se encuentran el especialista en robots Hans Moravec (Carnagy Mellon University), el investigador, de la inteligencia artificial Marvin Minsky (Massachusetts Institute of Technology) y Erik Drexler, uno de los fundadores de nanotecnología, una técnica de síntesis de materiales a nivel molecular.

Aunque varios grupos no estén de acuerdo en todos los puntos (los extropistas americanos en general son más libertarios y orientados al mercado que los humanistas europeos), existe, sin embargo; un núcleo de ideas muy estable. El comunicado de prensa que los fundadores de Trascendo emitieron por todo el mundo cuando la asociación fue constituida es un conciso resumen de los principios del movimiento y su programa: «El transhumanismo (como sugiere el término) es un tipo humanismo con algo añadido. Los transhumanistas creen que pueden perfeccionarse socialmente, físicamente y mentalmente mediante el uso de la razón, ciencia y tecnología. Además, el respeto por los derechos del individuo y la confianza en el poder del

ingenio humano son unos elementos muy importantes del transhumanismo. Los transhumanistas también repudian la creencia en la existencia de unos poderes sobrenaturales que nos guían. Todo este conjunto constituye el núcleo de nuestra filosofía. El planteamiento crítico y racional que mantienen los transhumanistas está al servicio de la causa del movimiento que consiste en perfeccionar el género humano y su humanidad en todas sus facetas»⁹.

En el amplio sentido el movimiento parece compartir los postulados antropológicos y ontológicos del humanismo moderno, tal como están descritos en los Países Bajos por Van Praag en sus Bases del *Humanismo (Grondslagen van het humanisme)*. Los transhumanistas también asumen la naturalidad, la solidaridad, la igualdad, la libertad y la racionalidad del género humano y consideran que el mundo es experienciable, existente, completo, contingente y dinámico.¹⁰ Los transhumanistas comparten con los humanistas la creencia en que la humanidad es parte de la naturaleza y, como todas las criaturas vivas, es sujeta a las fuerzas naturales. Ellos mantienen que en su desarrollo las personas dependen de otras personas, son iguales y libres, en el sentido de que disponen constantemente de una libertad real de elección. Se subraya también que el hombre es racional y, como tal, puede y debe ser responsable por sí mismo y por los demás. En el humanismo de corte anglosajón la idea transhumanista de racionalidad es más fuerte que en el humanismo continental, orientado en mayor grado hacia las ciencias naturales, tecnología y coherencia. Su percepción del mundo, entonces, es a menudo más reduccionista y, en general, ellos rechazan terminantemente la religión¹¹. Los transhumanistas coinciden con los humanistas en que el mundo es lo que es y no denota la existencia de una realidad trascendental. Ellos también enfatizan la contingencia y el carácter dinámico de la realidad en el sentido de que ella no es el resultado de un plan preconcebido (divino), sino de unos incesantes procesos fortuitos.

149

Sin embargo, existe una diferencia importante. El «algo añadido» del transhumanismo consiste particularmente en la manera radical en la que este encarna el principio humanístico del desarrollo humano: «Los transhumanistas se distinguen de los humanistas «ordinarios» porque no aceptan gratuitamente limitaciones como la duración biológica de la vida humana (actualmente alrededor de ochenta años) como algo «natural» y hasta «bueno». Ellos ven muchas posibilidades de mejorar la longevidad y la calidad de la vida de todos en el pleno uso de nuestras facultades intelectuales y técnicas. Los transhumanistas ven el progreso tecnológico no como algo amenazante, sino más bien como una forma de hacer del mundo un mejor sitio para vivir y de expandir nuestros límites. Por ejemplo, ellos no vinculan inmediatamente la ingeniería genética con una amenaza de crear monstruosas y deformes criaturas, sino ven en ella la perspectiva de desarrollar nuevas terapias que pueden ser utilizadas para curar enfermedades hereditarias, lo que no solamente hará la gente más sana, sino también más inteligente y más guapa»¹².

Aparte de las biotecnologías, como la ingeniería genética y la clonación, los transhumanistas basan sus esperanzas en la anteriormente mencionada nanotecnología, con cuya ayuda podrán

fabricarse unos aparatos microscopicos capaces de llevar a cabo actividades terapéuticas dentro de nuestro cuerpo, circulando por los vasos sanguíneos; y así hacerse realidad la integración hombre-máquina, por ejemplo, mediante implantación de articulaciones, órganos y sentidos artificiales, o creación de unos *interfaces* (neurales y electrónicos) entre el cerebro y el ordenador. Y los transhumanistas que tienen miedo a morir antes de que el maravilloso mundo se haga realidad han puesto sus esperanzas en la suspensión criogénica. Animados por la exitosa aplicación de esta técnica en babuinos, los transhumanistas permiten que sus cerebros o sus cuerpos enteros (en función de sus recursos financieros) sean conservados a temperaturas extremadamente bajas inmediatamente después de su muerte con la esperanza de que en el futuro sus mentes podrán recobrar vida¹³.

150

El libro de Hans Moravec *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence* («Los hijos de la mente: el futuro de la inteligencia robótica y humana»), publicado en 1988, ofrece una de las versiones más radicales de este programa transhumanístico. Según Moravec, el hombre, a pesar de la grandeza intelectual que él posee y a diferencia de los otros animales, es una criatura extremadamente frágil. Cosas tan diversas como accidentes, materiales tóxicos, radiaciones o dieta desequilibrada dañan nuestro cuerpo con facilidad. E incluso cuando el cuerpo funciona a su máximo rendimiento, los logros de nuestras extremidades, nuestros sentidos o nuestra mente no son particularmente impresionantes. En comparación con muchos otros animales no podemos correr muy rápido, nuestra fuerza física es extremadamente limitada y nos agotamos en poco tiempo. Desde los tiempos inmemorables el hombre ha confiado en herramientas y máquinas para compensarlo. Y nuestras capacidades mentales también han recurrido a ayuda exterior, como la escritura y los ordenadores, para superar las limitaciones de la memoria y capacidad mental. Además, nosotros envejecemos rápidamente y, aunque nuestra duración de vida (alrededor de ochenta años) sea superior a la de todos los demás primates, ciertamente sigue siendo, a la luz de nuestra conciencia histórica, bastante limitada. Y, a pesar de que en el curso de la historia la duración media de vida en algunas partes del mundo casi se haya cuadruplicado al pasar de veinte a ochenta años, la duración máxima ha quedado sin cambios: en ciento veinte años. Aunque podamos sustituir las partes defectuosas de nuestros cuerpos implantando órganos artificiales y podríamos aumentar nuestra resistencia a ciertas enfermedades mediante la ingeniería genética, con todo, según la opinión de Moravec, no podemos realmente superar las inherentes limitaciones del material biológico.

La solución que propone Moravec en *Mind Children* es «descargar» la mente humana en un cuerpo artificial que no tenga las limitaciones del cuerpo orgánico. Moravec sugiere un procedimiento en el cual un robot de cirugía encefálica equipado con miles de millones de minúsculos sensores nanoscópicos eléctricos y químicos escanea el cerebro capa por capa y luego elabora una simulación por ordenador de todos los procesos físicos y químicos que se desarrollan en el tejido encefálico¹⁴. Este programa informático sería luego copiado en el «cerebro» mecá-

nico del robot. Al proponerlo; Moravec postula que la mente es un (sub)producto del material (que surge una vez que se ha llegado a un cierto grado de complejidad) y que lo que determina la identidad de la mente no es el material que forma el cerebro, sino la estructura y los procesos que se desarrollan en su interior. Moravec ve la señal de esta «identidad paradigmática» en el hecho de que en el transcurso de la vida humana todos los átomos del cuerpo están siendo sustituidos, pero la estructura y, por lo tanto, la mente sigue siendo la misma ¹⁵.

Según Moravec, la transmigración de la mente humana hace al hombre, potencialmente inmortal. Con la creación de los «back-ups» de la mente la destrucción de nuestro cuerpo artificial no significaría la extinción de nuestra conciencia. Puesto que esto significa que el número de habitantes de la Tierra incrementaría aún más rápido que ahora, será necesario continuar la vida en otros planetas. Esto no representaría ningún problema, porque nuestros cuerpos no orgánicos estarían mejor adaptados a las condiciones de vida extraterrestres que los orgánicos y, además, seríamos capaces de transferir nuestra mente con extrema rapidez por las (inalámbricas) redes informáticas y descargarla a otro cuerpo de destinación. También tendríamos capacidad de hacer copias extra de nosotros mismos. Pero, como en el caso de cionación biológica, estas copias rápidamente adquirirían sus propias experiencias vitales y gradualmente se transformarían en otras personas.

Por muy radical que nos parezca la descarga de la mente humana, según Moravec, no sería más que el primer paso en el camino de transformación fundamental de la vida humana. El cuerpo artificial y la mente simulada, en realidad, tendrían aún muchas de las limitaciones del cuerpo humano y la mente humana. Lo obvio, entonces, sería «subir el nivel» del cuerpo y mente —perfeccionando los sentidos, por ejemplo (el ojo puede ser provisto de lentes con «zoom» o ser adaptado para percibir los rayos infrarrojos), o aumentando la velocidad y capacidad de memoria del cerebro. Sin duda, habría lugar y para la implantación de módulos de lenguaje adicionales o libros de referencia, para los diversos campos del conocimiento. En los mundos virtuales poblados de intelectos artificiales descargados a través de las redes informáticas nosotros, según Moravec, probablemente nos sintamos inclinados a abandonar por completo nuestro cuerpo material y optar por vivir exclusivamente en una simulación corporal o incluso, meramente como mente (dentro de una máquina)¹⁶. Según Moravec, será posible combinar mentes parcial o completamente, y estas combinaciones, no necesariamente se limitarían a la especie humana. También estaríamos capacitados para añadir a nuestras mentes las experiencias, habilidades y motivaciones de otras especies.

En alguna etapa de esta transformación, indudablemente, dejaremos de ser humanos. Pero eso es exactamente lo que tienen en mente los transhumanistas crear una forma de vida posthumana. En este sentido el más allá del humanismo, sino más allá de lo humano. «Nuestras especulaciones desembocan en una supercivilización, síntesis de toda la vida existente en el sistema solar en pro-

ceso de constante perfeccionamiento y extensión, expandiéndose desde el Sol hacia el exterior, convirtiendo la no-vida en mente. Es posible que existan otras burbujas, similares en expansión procedentes de algún otro lugar. ¿Qué pasará si nos encontramos una? Una fusión negociada una posibilidad que requiere únicamente un esquema de traducción de distintas representaciones de memoria. Este proceso que posiblemente tendrá lugar a escala cósmica podría llegar a convertir todo el Universo en una extensa entidad mental, un preludio para cosas todavía más grandes». A primera Vista los conceptos de los transhumanistas parecen contener una gran dosis de ciencia ficción. La obra de Moravec, en particular, a veces da la impresión de ser una hipermoderna orgía de fantasías de manejabilidad y control. Pero sus raíces son quizá un poco más profundas, y lo que nos interesa ahora es su secularizada, pero no por ello menos ilusoria versión de la sempiterna esperanza religiosa de conseguir la inmortalidad y la proyección de omnipresencia, omnipotencia y omnisciencia atribuidas a dioses. Todo ello hace caer en una tentación de no tomar a los transhumanistas demasiado en serio. Pero, aunque el transhumanismo en efecto es una curiosa mezcla de ciencia y ficción, tal actitud no sería prudente. Muchas de las tecnologías en las que los transhumanistas basan sus esperanzas, en realidad, ya se han hecho, realidad (la ingeniería genética, la clonación, implantación de marcapasos y articulaciones artificiales, válvulas cardíacas, bombas de insulina y sentidos electrónicos), están a punto de ser logradas (inteligencia artificial, por ejemplo, programas de ajedrez), o, por lo menos, han, pasado con éxito las pruebas de laboratorio (establecimiento de transmisión de datos entre procesadores electrónicos, reajuste nanotecnológico de átomos, exitosa suspensión criogénica de babuinos). En su libro *Beyond Humanity: CyberEvolution and Future Minds* (1996) el biólogo evolucionista Gregory S. Paul y el experto en inteligencia artificial Earl D. Cox predicen que si la ciencia y la tecnología se desarrollan al paso de hoy, una parte sustancial del programa transhumanístico podría ser realizado en la primera mitad del siglo XXI¹⁸.

E incluso si ciertas presuposiciones de los transhumanistas (por ejemplo, las de la «identidad paradigmática» de la mente) demuestran ser completamente o parcialmente falsos, o sus predicciones enormemente exageradas (lo que ocurrió, en el campo de la inteligencia artificial y la robótica en los años cincuenta y sesenta), aun así tiene los transhumanistas en serio. En su intransigente radicalidad este programa refleja una tendencia inherente al desarrollo de la cultura humana que parece basarse en la evolución de la vida misma.

NOTAS

¹ H. Kunneman, «Humanisme en postmodernisme». En: Paul Cliteur y Douwe van Houten (ed.), *Humanisme, Theorie en praktijk*, 65-77. Utrecht 1996, 65. Los números entre paréntesis en la parte restante de este capítulo hacen referencia a este artículo.

² Ver: J. De Muyl, *Romantic Desire in (Post) Modern Art and Philosophy*. Nueva York: State University of New York Press. 1999.

³ Para un análisis profundo de su desarrollo ver: M. Castells, *The Information Age. Economy Society and Cul-*

ture. Volume I: *The Rise of the Network Society*; Volume II *The Power of Identity*; Volume III. *End of Millennium*. Oxford: Blackweil, 1996-1998.

⁴ Para una breve historia del transhumanismo véase: N. Vita More, *Create/Recreate. Transhuman Beginnings and Extropic Creativity*, Z.p., 1997.

⁵ <http://www.extropy.com/~exi/>

⁶ <http://www.aleph.se/Trans/>

⁷ <http://www.pepspmcl.vub.ac.be/MANIFESTO.html>

⁸ <http://www.transhumanism.com/>

⁹ <http://www.stack.nl/tcedoltranshum.htm>. Según la definición de la World Transhumanist Association: «El Transhumanismo es una filosofía que aboga por el uso de la tecnología con el fin de poder superar nuestras limitaciones biológicas y transformar la condición humana. El ritmo creciente de desarrollo tecnológico abre unas perspectivas tan revolucionarias como inteligencia artificial sobrehumana y nanotecnología molecular. Entre las consecuencias de estos acontecimientos pueden figurar: enriquecimiento o reajuste de nuestros centros de placer con el fin de poder disfrutar de una diversidad emocional más rica, experimentar la sensación de felicidad durante toda la vida y vivir unas experiencias cumbre cada día; eliminación del envejecimiento; abolición de las enfermedades y; posiblemente, gradual sustitución del cuerpo humano por amplificadores y ordenadores sintéticos.» (<http://www.transhumanism.com>). La breve definición de Max More incluida en la introducción a *The Extropian Principles 2.6* (1993-1995) sigue la misma línea: «El extropianismo es una filosofía *transhumanista*: al igual que el humanismo, el transhumanismo valora la razón y

la humanidad y no ve ningún fundamento para las creencias en las fuerzas incomprensibles y sobrenaturales que controlen nuestros destinos desde fuera, pero va más allá exigiéndonos que sobrepasemos los límites del estado de evolución meramente humano» (<http://www.extropy.com/~exi/extprn26.htm>).

¹⁰ Véase: J. Pv. Praag, *Grondslagen van het humanisme*. Amsterdam/Meppel: Boom, 1978,88-103.

¹¹ Cf. RB. Cliteur, Twintigse-eeuws humanisme in de Engelstalige wereld. En: Paul Cliteur y Wim van Dooren, *Geschiedenis van het humanisme. Hoofdfiguren uit de humanistische traditie*, 191-249. Amsterdam: Boom, 1991.

¹² <http://www.stack.nl/~hkl/tcedo/tranhum.htm>

¹³ En Estados Unidos hay varias compañías que ofrecen este servicio. En este momento cerca de 70 personas fallecidas han sido congeladas, y aproximadamente mil personas en el mundo han solicitado serlo después de su muerte.

¹⁴ H. Moravec, *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998,109-110.

¹⁵ H. Moravec, op. cit., 116v.

¹⁶ En ello, el dualismo cartesiano «cuerpo-mente» que tenía menos de un (problemático) postulado ontológico que de un programa científico, encontrará una realización provisional.

¹⁷ Moravec, op. cit., 116.

¹⁸ Paul, Gregory S. and Earl D. Cox. *Beyond Humanity: CyberEvolution and Future Minds*. Rockland, Massachusetts: Charles River Media, 1996.

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



MODERNISM-POST MODERNISM: ONE CENTURY BUILDING THE CITY, THINKING ABOUT THE METROPOLIS

EXTENDED MODERNISM - BRIEF POSTMODERNISM

Roberto Fernández

The author supports the thesis of including postmodernism in the unending process of modernism. In this way he refers to a series of interpretative discussions and proposals in the context of the city as well as to the identity of the modern / post-modern project noting the differences between both segments in the extended modernism

THE BAROQUE IN POSTMODERNISM: THE FATE OF A STYLE

Fernando R. de la Flor

The text calls forth the Imperial Spanish Baroque style, today in its twilight as the concept of the city is disappearing.

154

UNLEARNING LAS VEGAS

Eduardo Subirats

The architectural and urban model of Las Vegas as an efficient tool of the tourist industry and mass consumption, demonstrates a civil and communicational concept that is properly post-modern.

RESISTANT STRUCTURES: WISDOM FOR THE CITY

Julio Martínez Calzón

The author develops an argument relating resistant structural systems required by buildings and urban infrastructure to the thought that the urban process has governed over different stages of modernity.

VELBEN AND POSTMODERNITY

Antonio Miranda

Over one hundred years after the publication of «The Theory of the Leisure Class» by Velben, the author revives some of its principles for their interpretative potentiality in the current historical and cultural context, especially in the sectors of architecture and the city.

THE CITY AS A HISTORICAL ENTITY

Fernando Chueca Goitia

Faced with the concept of the city as a work of art, coined by modernity, the author demands the understanding of the city as a historical fact throughout time. Consequently, the architectural project must be conceived from this point of view.

OPEN FORUM

BECAUSE IT IS OUR EXILE, NOT OUR KINGDOM

José Ángel Valente

Poem

AMERICAN NIGHT

R.F.

The events of September 11, 2001 motivate the author to speculate about the profound changes in the structure of thought and expression that bear witness to the advent of a new civilian era.

NEW YORK, NEW YORK

Gabriela Alemán

With regard to the terrorist attack on the twin towers of New York, the author views the consequences from a literary viewpoint, not lacking in criticism on the treatment and transmission of the facts by the mass-media - such as their manipulation and exploitation to readjust economic interests.

155

REVIEW OF PUBLICATIONS

A BRIEF REVIEW OF THE CODEX ESCURIALENSIS

Margarita Fernández Gómez

Codex Escorialensis 28-11-12. Book of Drawings or Antiquities. Murcia, Editora Regional, 2000.

ARCHIVES OF MEMORY

F.R.D.L.F.

With regards to the facsimile edition of *Codex Escorialensis* 28-11-12. Book of Drawings or Antiquities, promoted by the Superior Council of Technical Architects with an introductory study by Margarita Fernández Gómez.

THE SKIN OF ROME

José Laborda

An introduction by the author of *The Skin of Rome*, a study on the materials, textures and colour of the surfaces of Eternal Rome and their evocative power.

THE PROBLEM OF THE ARCH

Fernando Solana Olivares

Eduardo Subirats, *Virtual Cultures*, Biblioteca Nueva, Metropolis Collection, Architectural Spaces. Madrid, 2001.

THE AN-AESTHETIC OF ARCHITECTURE

A.M.

Neil Leach, *The An-Aesthetic of Architecture*. El. Gustavo Gili, Barcelona, 2001

REPORT OF EVENTS

ARCHITECTURE AND CITY IN THE WORK OF ANTONIO PALACIOS

Antonio Fernández-Alba

With regards to the exhibit on Antonio Palacios that took place in the Fine Arts Circle (Circulo de Bellas Artes) of Madrid in November 2001- January 2002.

JOHN SOANE. THE ARCHITECT OF LIGHT AND SPACE

Pedro Moleón

156

With regards to the exhibit of the same title that took place at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (Madrid, November 6- December 14, 2001).

THE VAULTS OF GUASTAVINO

Javier G. Mosteiro

On the exhibit entitled, «Guastavino Co. The Reinvention of the Vault» organised by the Museum of America in Madrid (October 25, 2001 - January 6, 2002).

POSTSCRIPTUM

TRANSHUMANISM

The convergence of evolution, humanism and information technology.

Jos de Mul

The author refers to the principles of a post-modern movement which under the term of «Transhumanism» deals with..... the social, physical and mental perfection of the human through the use of reason, science and technology. He directly alludes to the work of Hans Moravec and speculates on artificial intelligence and its future applications to and interference with human life.

ASTRÁGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

1. CIUDAD-UNIVERSIDAD. *Junio 1994*

2. TERRITORIOS Y SIGNOS DE LA METRÓPOLI. *Marzo 1995*

3. HISTORIA Y PROYECTO
Septiembre 1995

4. PAISAJE ARTIFICIAL.
EL ESPEJO DE JAPÓN. *Mayo 1996*

5. ESPACIO Y GÉNERO. *Noviembre 1996*

6. GEOMETRÍAS DE LO ARTIFICIAL
Noviembre 1996

7. CIUDAD PÚBLICA-CIUDAD PRIVADA
Septiembre 1997

8. LA PARÁBOLA DE LA CIUDAD
DESTRUIDA. *Marzo 1998*

9. METÁPOLIS. LA CIUDAD VIRTUAL
Julio 1998

10. EL EFECTO DE LA
GLOBALIZACIÓN. *Julio 1999*

11. ARQUITECTURA Y MASSMEDIA
Mayo 1999

12. LA CIUDAD Y LAS PALABRAS
Septiembre 1999

13. EL FINAL DE UNA ILUSIÓN
Diciembre 1999

14. ESPACIOS LÚDICOS
Abril 2000

15. DOMUS DIGITAL
Septiembre 2000

16. ECOLOGÍA DEL AMBIENTE
ARTIFICIAL. *Febrero 2001*

17. ARQUITECTURA DE LO COLOSAL
Abril 2001

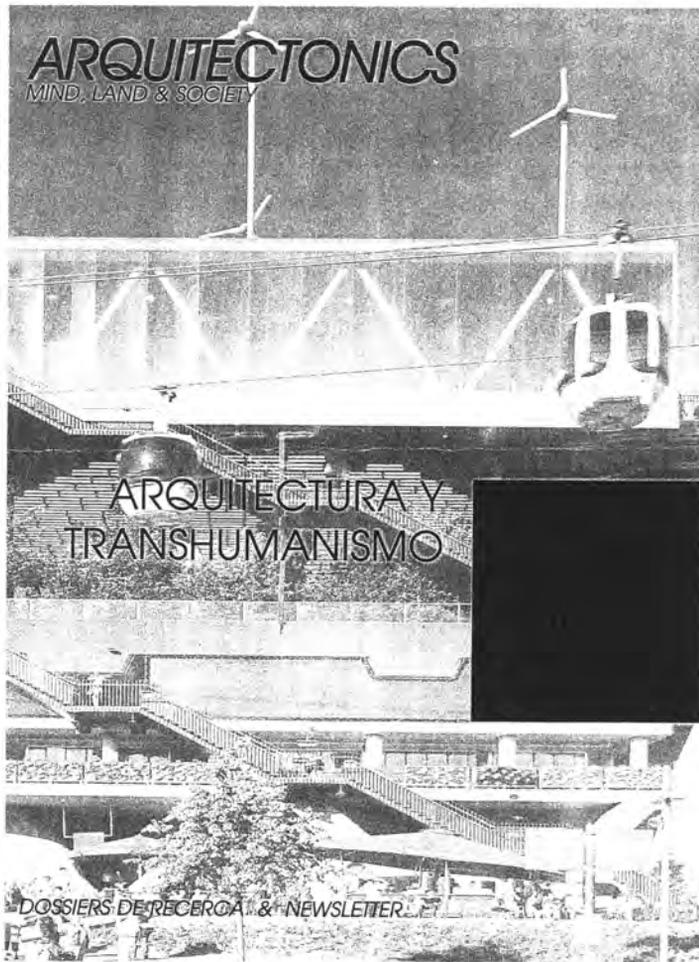
18. ESPACIOS, MIGRACIONES,
ALTERALIDADES. *Septiembre 2001*



ASTRÁGALO. CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Fernando VI, 8 1º. 28004 Madrid. Tel. 91 310 05 99. Fax 91 310 04 59.

E-mail: info@celesteediciones.com • www.celesteediciones.com



J. de Mul TRANSHUMANISMO. LA CONVERGENCIA DE EVOLUCIÓN...
Transhumanism. The convergence of evolution...

J. M. de la Puente EL CYBORG, LA MOMIA, EL ARQUITECTO.
Le cyborg, la momie, l'architecte. L'explosion des...

J. Muntañola ARQUITECTURA Y TRANSHUMANISMO
Architecture and transhumanism

L.A. Domínguez ENTRE ARQUITECTURA Y ARTIFICIO
Between architecture and artifice

V. Gómez Pin CIENCIA VERSUS BEATERIA DIGITAL
Science versus bigoterie digital

A

E

60

Primer congrés internacional d'arquitectura
ARQUITECTURA ESPANYOLA ALS ANYS
SEIXANTA Elements per a un debat / Primer
congreso internacional de arquitectura ARQUI-
TECTURA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS SESENTA
Elementos para un debate / First International
Architecture Conference SPANISH ARCHITEC-
TURE IN THE SIXTIES Elements for debate

Barcelona 7, 8 i 9 de novembre de 2002

Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

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	Clarin	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	Veintiluno
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	Lletra 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@infornet.es



HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 17 DE ASTRAGALO

Roberto Fernández, arquitecto, profesor de las Universidades de Buenos Aires y Mar de Plata.

Fernando R. de la Flor, profesor de Literatura de la Universidad de Salamanca.

Eduardo Subirats, escritor, profesor de la New York University.

Julio Martínez Calzón, ingeniero de caminos, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

Antonio Miranda, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

Fernando Chueca Goitia, profesor-arquitecto de la Universidad Politécnica de Madrid. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y decano del Colegio Oficial de Arquitectos.

José Ángel Valente, poeta, 1929-2000.

María Gabriela Alemán, Escritora.

Margarita Fernández Gómez, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Valencia.

José Laborda Yneva, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Fernando Solana Olivares, escritor. Director del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca.

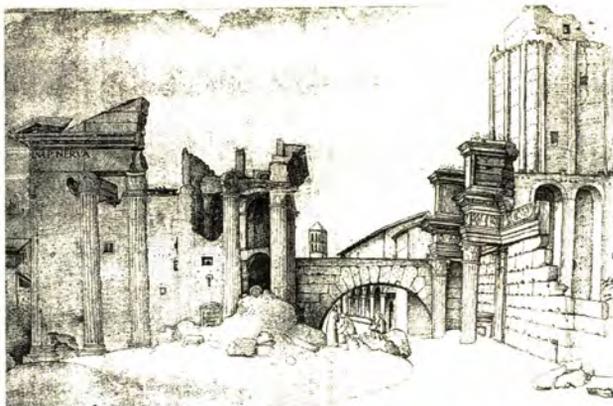
Antonio Fernández-Alba, profesor-arquitecto. Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el Estudio de Arquitectura Antonio Fernández Alba y Asociados. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pedro Moleón, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

Javier G. Mosteiro, arquitecto, profesor de la Universidad Politécnica de Madrid.

José de Mul, professor and Scientific Director of the Research Institute Philosophy of information and Communication Tecnology en la Erasmus University Rotterdam, EUR.

- 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/JAVIER RIVERA

MODERNO-POSMODERNO: UN SIGLO. CONSTRUIR LA CIUDAD, PENSAR LA METRÓPOLI

Roberto Fernández

Modernidad larga-breve posmodernidad

Fernando R. de la Flor

Barroco en la posmodernidad: los destinos de un estilo.

Eduardo Subirats

Desaprendiendo de las Vegas

Julio Martínez Calzón

Estructuras resistentes: su sabiduría para la ciudad

Antonio Miranda

Velben y la posmodernidad

Fernando Chueca Goitia

La ciudad como ente histórico

FORO ABIERTO

José Ángel Valente

Porque es nuestro exilio. No el reino

R. F.

Noche americana

Gabriela Alemán

New York, New York

RESEÑAS

Margarita Fernández Gómez

Breve reseña sobre el «Codex Escorialensis»

F. R. D. L. F.

Archivos de la memoria

José Laborda

La piel de Roma

Fernando Solana Olivares

El problema del arca

A. M.

La an-estética de la arquitectura

RELATOS

Antonio Fernández-Alba

Arquitectura y ciudad en la obra de Antonio Palacios

Pedro Moleón

John Soane. Arquitecto del espacio y la luz

Javier G. Mosteiro

Las bóvedas de Guastavino

POSTFOLIO

José de Mul

Transhumanismo. La convergencia de evolución, humanismo y tecnología de la información

1 9



DISTRIBUYE CELESTE

1.450 Pta

