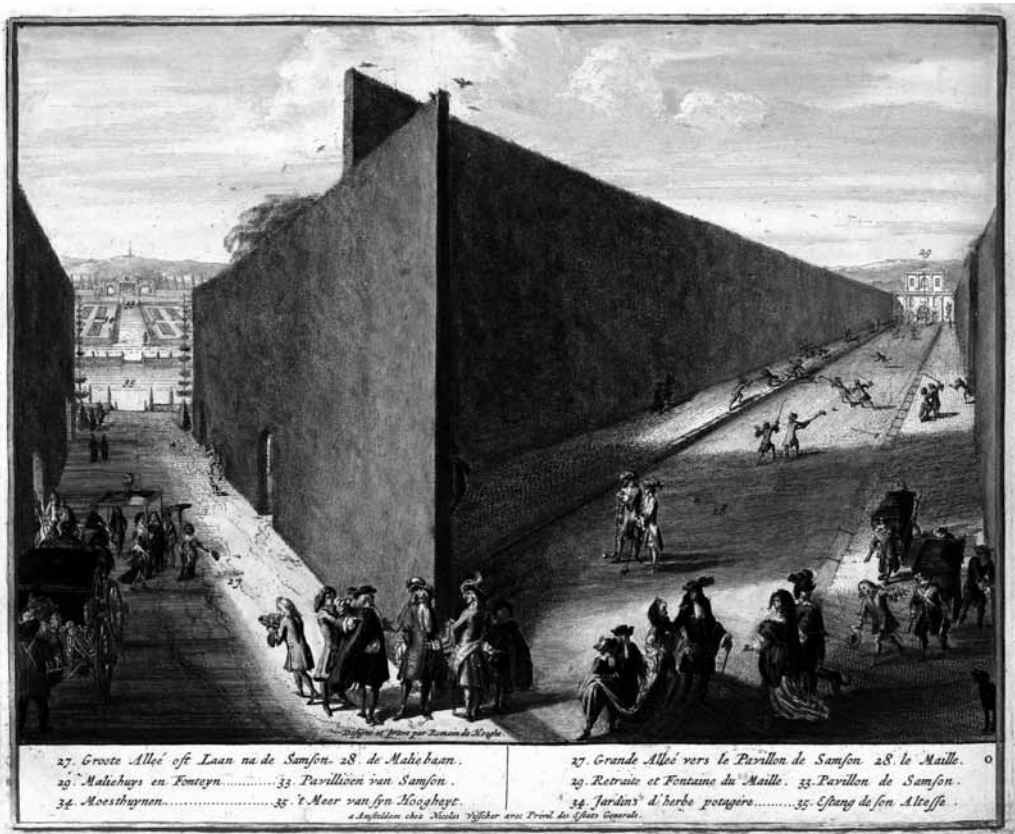


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 21

ESCENAS FINALES DE LA FELICIDAD MODERNA



ESCRIBEN

Roberto Fernández, Enrique Dussel, Eduardo Prieto, Eduardo Subirats, Emilio Nisivoc-
cia, Ehud Manor, José Manuel López Ujaque, Luis del Valle, Mary Mendez, Carlos Tapia,
José Ramón Moreno Pérez, Antonio Fernández Alba

ISSN 2469-0503

AGOSTO 2016

21

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 21, AGOSTO 2016

ESCENAS FINALES DE LA FELICIDAD MODERNA

RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

De la propensión por el proyecto barroco del *espectáculo de lo natural* destaca la compilación que el editor Nicolaes Visscher publica en 1685 conteniendo las intrincadas piezas que Romeyn de Hooghe dedicó al *Parc* del castillo de Anghien, una intensa remodelación de una vieja propiedad de la familia Arenberg que Pierre de Luxembourg compró cerca de Bruselas.

Los dibujos que dejó De Hooghe, cuya entidad entre proyecto y descripción resulta difícil de discernir ya que en cualquier caso contienen mucho del delirio inventivo del excelso grabador flamenco, hoy aparecen como referencias no ya de un sometimiento afrancesado

del jardín al rigor de geometrías regularizadas sino más bien una panoplia donde se exhiben panoramas teatralizados de un tenor que sólo se advertirá en el surrealismo, también flamenco, de los muy modernos Delvaux o Magritte: paisajes no tanto de lo natural de-formado o trans-formado sino entornos fantasmagóricos de sueños y representaciones únicamente ubicables en el terreno del inconsciente: contraespacios turbulentos.

Los grabados están en el gabinete KB de la National Library of Netherlands, a quién agradecemos su inclusión en esta revista académica.

La segunda época del proyecto ASTRAGALO se desarrolla desde el CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo). UAI (Universidad Abierta Interamericana) Buenos Aires



Rector: Dr. Rodolfo N. De Vincenzi

Vicerrector Académico: Dr. Mario LAttuada

Carrera de Arquitectura

Decana: Gloria Diez

Coordinador: Juan Manuel Borthagaray

Director Sede Rosario: Emilio Farruggia

Secretaria Academica: Vicenta Quallito

Organismo/editor responsable Chacabuco 90 1er piso, (C1069), CABA.

Contacto rfernandster@gmail.com

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN 2469-0503

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 21 - Agosto 2016

ESCENAS FINALES DE LA FELICIDAD MODERNA



ÍNDICE

Roberto Fernández	
ESTADOS DE TURBULENCIA	13
Enrique Dussel	
TRANSMODERNIDAD E INTERCULTURALIDAD	31
Eduardo Prieto	
DESPUÉS DE LA METAFORA DE LA MÁQUINA	55
Eduardo Subirats	
ENCRUCIJADAS DE LA ARQUITECTURA	63
Emilio Nisivoccia	
DESPUÉS DE LA DESILUSIÓN. ALDO ROSSI Y MONTEVIDEO	71
Ehud Manor	
BORRANDO LAS DIFERENCIAS ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD	79
José Manuel López Ujaque	
PREFERIRÍA NO HACERLO. ARQUITECTURAS DE BARTLEBY	89
Luis del Valle	
LA CIUDAD MODERNA. ARTE Y CINE EN LA BUENOS AIRES DE LOS 60	103
Mary Méndez	
LA ALDEA FELIZ DE MAURICIO CRAVOTTO	121
Carlos Tapia	
DERIVAS CRÍTICAS DE LA CIUDAD POSTMODERNA: SUEÑO COLECTIVO Y CONTRAESPACIO	129
Espacio de Libros de Espacio	
EL CANSANCIO TRANSPARENTE	157
UNA (OTRA) HISTORIA DE LA MODERNIDAD	161
EL LUGAR DE UN FORZADO ENCUENTRO	163
PLIEGOS POR LA REGIÓN DEL AIRE	169
Lo que viene	172
Autores	173

ASTRAGALO

Segunda Epoca

Dirección ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA Dirección Ejecutiva ROBERTO FERNÁNDEZ
Comité de Dirección MARGARITA GUTMAN Nueva York TERESA OCEJO
México CARLOS DIAS COMAS Porto Alegre FERNANDO DIEZ Buenos Aires
DIEGO CAPANDEGUY Montevideo EDUARDO PRIETO Madrid

La revista ASTRAGALO se creó en Madrid, a instancias de su proyectista, activista y fundador Antonio Fernández Alba, en 1994 y publicó 19 números hasta 2001. El rótulo *Revista Cuatrimestral Iberoamericana* indicaba su intención de periodicidad (que se cumplió en sus últimos 4 años) y su alcance o referencia, como una especie de puente iberoamericano que Antonio cruzó físicamente muchas veces y que además prohijó en su multiplicada y distinguida colección de amigos de ultramar. Tuvo además algunas señas de identidad como un diseño gráfico clásico (que efectuó Antonio quién además preparaba cada tanda de originales), un cierto empaque de revista-libro y la proclamada e ideológica intención de ser una revista *escrita*, es decir, sin la profusión de imagerías que caracterizan cualquier publicación de arquitectura y más aun rechazando el deslumbramiento de ese culto de apariencias que ofrecían y

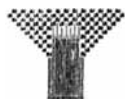
ofrecen los catálogos de fotografías satinadas y coloridas. ASTRAGALO era una revista escrita y adusta, en blanco y negro, cuando más con algún pequeño auxilio de imágenes de línea y seguirá siendo así.

Fernández Alba lideró esa primera época convocando a algunos de sus amigos como Eduardo Subirats o Angélique Trachana, que fueron relevantes para el trabajo de esos números. Y además se publicaron unos 200 ensayos entre otros, de Roa Bastos, Debray o Benedetti, de Lledó, Virilio, Maldonado, Baudrillard o Augé, de Gregotti, Battisti, Kurokawa o Monestiroli, de Liernur, Miranda, Waisman, Segre, Montaner o Teyssot, de Dardel, Dematteis, Manzini o Choay y un largo etcétera. Se podría decir que alcanzó una categoría casi *underground* de *magazine de culto*, sobre todo en América Latina donde era muy difícil acceder a ejemplares dada su previsible dificultad de distribución.

En esta instancia desde el CAEAU lanzamos una segunda época de ASTRAGALO, que será digital y de acceso libre y gratuito así como también se digitalizarán los 19 números previos con la posibilidad de consulta. Hemos propuesto, aun en formación, un Comité de Dirección de referentes de diversas partes de Iberoamérica y de su mundo académico y profesional. Ellos canalizarán regionalmente esta nueva etapa y podrán eventualmente efectuar versiones impresas de la revista en sus ciuda-

des. Con ellos hemos preparado una lista de temas que esperamos funcionen a manera de convocatorias para el envío de trabajos, que incluimos al final de este número.

Esperamos que los nuevos y viejos amigos la difundan y la nutran con sus colaboraciones y que se mantenga y profundice la voluntad analítico-crítica y el interés por la teoría de la arquitectura y la cultura de la ciudad que propusiera Antonio Fernández Alba, su director de antes y de ahora.



ASTRAGALO

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en form de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura)

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosos, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía)

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

ESCENAS FINALES DE LA FELICIDAD MODERNA



Si bien breve y excesivamente entusiasta la modernidad se atuvo a una hipótesis optimista, a una intención posindustrial y posiluminista de alcanzar la felicidad universal, que el paradigma revolucionario francés consagró en la utopía de una *constitución de iguales* y que antes había fatigado el proyecto kantiano de un juicio (político y estético) precisamente definido como *universal*.

La propia modernidad convivió con sus demonios irracionales y dio curso a pulsiones subjetivas que si bien extremaron el rol iluminador del genio también tuvo que asumir el costado surreal e inconsciente de la creación y la previsión de mundos en los que la consumación de ideales estéticos flagrantemente subjetivos colisionara con la modelística de una *mecánica de la felicidad* en experimentos salvajemente autoritarios que como el falansterio fourieriano no sólo intentaba apropiarse del despótico ilu-

minismo cortesano *alla Versailles* sino que martilló, hasta en sus vertientes finales del *existenz minimum* y Le Corbusier, en la idea de un mundo en el que la felicidad sería una consecuencia del orden racional. Huelga decir que como lo apuntó Adorno, eso acabo en la precisión eficiente de los campos de concentración.

En el ensayo de Roberto Fernández – *Estados de Turbulencia*– se intenta una primaria cartografía de las contradicciones latentes en el ideal de felicidad mecánica y racionalizada del proyecto moderno a la luz de las tensiones y turbulencias en torno del costado oscuro y pulsional de las imagerías expresionistas que en una compleja genealogía que podría vincular a los tardobarrocos Piranesi y De Hooghe con el *postmodern* de un imaginario de arquitecturas felices que abarcarían desde los cines-tempos californianos de Lee o la do-

mesticación de las tecnologías de los *gadgets* implícito en el modelo de las *Case Studies* del oeste americano, incluyendo además las propias contradicciones en la biografía de algunos héroes de la racionalidad feliz weimariana que como Ernst May usó los jugosos honorarios cobrados en la gestión de la *new town* comunista de Magnitogorsk para convertirse en hacendado en su propio *Reich* en Tanganika.

Enrique Dussel, cuya contribución al análisis minucioso de las relaciones culturales entre centros y periferias –que incluye un ajuste de cuentas del aporte de Marx y diálogos a veces rípidos con protagonistas de la revisión cultural central de la modernidad– propone un análisis del *fin de la modernidad* alrededor de la crítica a su fase final o postmoderna (entendible como mero aparato simbólico del último movimiento capitalista globalizado) y del análisis de las nuevas tensiones implícitas en los términos del título de su ensayo –*Transmodernidad e Interculturalidad*– que intenta precisamente cierta cartografía del final de modernidad en el contexto de los procesos que ligan y diferencian el lento y prepotente emerger de una civilización global frente a la explosión de múltiples y fragmentarias culturas locales sesgadas internamente entre intenciones de nuevo cosmopolitismo y nuevas formas de resistencia política, social y cultural.

Representadas hoy por los artefactos del environmental-tech, los programas digitales de la arquitectura paramétrica, los dispositivos de fabricación de la artesanía digital o los aparatos y las atmósferas de la antropotécnica, las máquinas siguen desempeñando papeles sustanciales en la arquitectura pone Eduardo Prieto en un pasaje de

su ensayo *Después de la Metáfora de la Máquina*, pero a pesar de ese rescate de la actualidad de la máquina, es evidente en su discurso, el desplazamiento de ese ideal de modernidad feliz y al servicio y liberación de la fuerza humana, hacia las dimensiones inmateriales, cognitivas, digitales y teñidas de cierta fatalidad apocalíptica en cuanto a asumir la caída de la sustentabilidad del mundo.

El discurso de Eduardo Subirats que aparece en su ensayo-disertación *Encrucijadas de la Arquitectura* recorre bajo el nombre un tanto compasivo de *encrucijada* en realidad una sucesión de *fracasos de modernidad*, desde la breve ilusión del Bauhaus, la incapacidad española de superar sus años de atraso y desembocar en una modernidad más crítica o lúcida (el dirá vitriólicamente: *menos imbécil*) hasta el entronizamiento neoyorquino de un *post-modern* ilusionista, superestructural y cínico, todo ello para describir desde su externidad de filósofo estético, la marcha de la arquitectura moderna-postmoderna y su declinación social y cultural, salvo la alternativa de ciertos episodios brasileños en que tareas de Niemeyer, Costa, Bo Bardi o Burle Marx parecen reinventar la potencia cívica de una arquitectura que asume su cualidad mestiza, la relevancia del cuerpo y el paisaje y cierta insistencia en rescatar la posible contribución proyectual a una cultura que aunque regional emerge con destellos de defensa de algunos valores modernos históricamente colapsados como la idea de espacio público.

La oportunidad de rememorar un pasaje del entronque entre pensamiento eurocéntrico y marginal y sus conflictos es convocada por Emilio Nisioviccia en su ensayo *Después de la*

Desilusión en que se ocupa de entrever como esa palabra *desilusión* es usada por Aldo Rossi para sintetizar la experiencia de su visita a Montevideo en los 80 y que si bien la usó el ilustre visitante podría decirse que fue también lo que tiñó el impacto receptivo de esa visita en Sudamérica y sobre todo la dificultad en entender el denunciado maridaje (esgrimido por Marina Waisman) entre militancia de izquierda y apologías de monumentalismos fúnebres a caballo de las experiencias urbano-monumentales de Mussolini y Stalin. La veleidad intelectual de construir una forma *autónoma* de leer la ciudad no calza en la discusión sudamericana entre disciplina y profesión sobre todo porque las realidades sociales están muy lejos del ideal moderno de las burguesías urbanas y el desgano expresivo que la neutralidad rossiana tiene como connotación posindustrial aquí trocaba en mayores intereses por caso, en las experiencias tecno-expresivas de un Salmons, no para entronizar a éste en una ejemplariedad político-social (también hacía arquitectura para ricos) pero sí para contraponer otra mirada expresiva al tipologismo rossiano en tanto manifestación específica de cierto *post-modern* italiano.

El historiador Ehud Manor enfoca en su ensayo *Borrando las diferencias entre el campo y la ciudad* –en que apela al célebre aforismo marxista– la cuestión del *kibutz* que también sería pasible de entenderse como otra forma utópica de representar el ideal de la felicidad moderna, en este caso formando parte de la estrategia política sionista de crear el nuevo Estado israelí y del modelo territorialista de esa estrategia que trataba de congeniar la necesidad política con la recreación del ideal socialista. El escrito objetivamente testimonia un ciclo en que la potencia

inicial de este concepto alternativo de asentamiento va declinando tanto como su relevancia política y casi un siglo después de su invención el modelo persiste pero bastante transformado en su idealidad utópica alternativa frente a las formas capitalistas convencionales, aunque su autor –el mismo, un *kibutzin*– todavía presenta cierta imagen optimista frente al futuro de estas experiencias y sus valores de confrontación a la lógica del capital.

José Manuel López Ujaque en su escrito *Preferiría no hacerlo. Arquitecturas de Bartleby*, que es un fragmento de su investigación doctoral en ETSAM recorre por así decirlo un hilo perdido de relación entre la modernidad orientada a una máxima economía de medios (emblematizada en la propuesta del arte conceptual de Duchamp) y cierto flanco de posmodernidad que también ligado a formulaciones del *concept art* y otras derivas estéticas recientes como la cuestión *postproductiva* expuesta por Bourriaud, decanta en tendencias más críticas y evanescentes alejadas tanto del falso esencialismo minimalista como del imperativo de la manipulación objetual, en aras de valorar cierta estrategia (casi *postproyectual* o hasta *anti-proyectual*) que se concentra en la potencia crítica de una enunciación casi totalmente inmaterial por ejemplo en las intervenciones de Price o en algunos trabajos de Lacaton&Vassal.

El estudio presentado por Luis del Valle bajo el título *La Ciudad Moderna. Arte y Cine en la Buenos Aires de los 60* hace parte de la intensa investigación doctoral de su autor y se centra en el momento crucial del *welfare state* y la sensación que en los 60 se tiene de haberse alcanzado un estadio de felicidad social consecuente del

progresismo moderno aunque ello se expresará más en un nivel propio del imaginario colectivo que en las transformaciones avanzadas del espacio público urbano, lo que puede estudiarse alrededor de la construcción ideológica y estética de tal imaginario a partir de productos relevantes del arte y el cine y de cómo estos registros comparten y elaboran ciertas expresiones de la ciudad deseada por cierta utopía de tal época, aglutinantes de ideas tales como la extremada confianza tecnológica de Archigram o la noción de *revolución urbana* en Lefebvre y los manifestantes de la París sesentista.

Mary Mendez, que enseña Historia en Uruguay, presenta una faceta específica del optimismo desarrollista anti-urbano que se revela en las ideas y en algunos proyectos del relevante proyectista oriental Mauricio Cravotto –*La Aldea Feliz de Mauricio Cravotto*– que precisamente discurre sobre la construcción de esa noción de tinte howardiano de vida *rurbana* en varios de sus proyectos uruguayos y argentinos. El optimismo sudamericano de la primera mitad del siglo pasado decantaba en una operación selectiva del vasto arco de oportunidades de la modernidad en este caso eludiendo la seducción maquínica del por entonces triunfante racionalismo de las *siedlungs* weimaianas optándose por un enfoque de inspiración morrisiana, es decir de una aristocracia estética de pretensión generalizante. Cravotto agrega a ello su interés por algunas experiencias norteamericanas –como la TVA y su encaje en el linaje de Mumford– coincidiendo algo con el ruralismo de Wright que por otra parte también le pareció una opción adecuada al otrora ultraduro May, el profeta hiperracionalista cuando pudo convertirse en terrateniente en Tanganika.

El ensayo de Carlos Tapia (*Derivas críticas de la ciudad postmoderna: Sueño colectivo y contraespacio*) pone magistralmente al día un enjundioso resumen de sus investigaciones históricas y teóricas en la línea inextinguible del Benjamin que aseguraba que entender el presente o delinear el futuro exigía un trabajo arqueológico sobre los cimientos de la modernidad cosa que el mismo hizo en los *Passages* y que cultivan algunos de los intelectuales que mejor aportan a entender las derivas modernidad/postmodernidad (como Crary, Jay, Harvey, Cadava o Buck Morss) y que Tapia reorganiza a partir de indicios técnico-registrales (como la documentación de ciudad que instituye desde su inicio, la fotografía), construcciones visivas devenidas del teatro (como representación pero también como metáfora), de la literatura, el cine o la plástica y argumentos apoyados en el aparato imaginario del inconsciente (desde el *uncanny* freudiano al imaginismo laciano), todo dentro de la exigencia de desbordar el marco iluminista del racionalismo y estudiar los bordes oscuros de una historia apolínea de la arquitectura y ciudad en torno de la necesaria reconstrucción del pensamiento ligado a la expresión, lo surreal o lo polisémico del mundo de las imágenes, cuyo triunfo sobre las cosas o los objetos puede ser leído como un dato de la consumación de la deriva o pasaje de lo moderno a posmoderno.

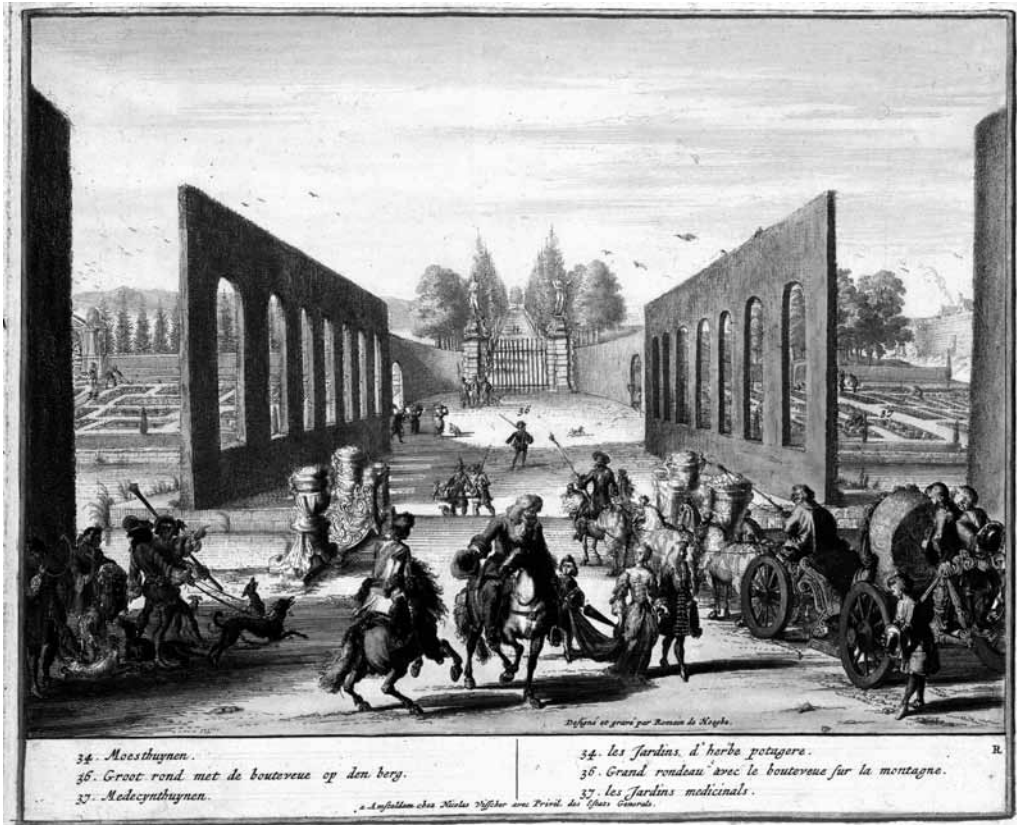
Los pequeños escritos de rescensiones que se incluyen en *Espacio de Libros de Espacio* también aportan (tanto el referente como su analista) a la comprobación del potencial imaginario de la utopía de la modernidad feliz y así el comentario de Fernández Alba (*Pliegos por la región del aire*) revisa la producción del polígrafo

Fernández Galiano como síntoma de su dificultad de congeniar un espíritu crítico acuñado en formaciones de izquierda con la valoración de un presente proyectual *jet set* difícilmente valorable en su exasperada vanidad y frivolidad.

En la nota sobre el filósofo coreano-alemán devenido *best-seller* Byung-Chul Han (*El cansancio transparente*) se analiza un par de la docena de pequeños libritos de unas cien páginas que editó en los últimos años –*La Sociedad del Cansancio* y *La Sociedad de la Transparencia*– en que se estudian con cierto distanciamiento entomológico (a lo sumo a Byung le interesa la estética pero nunca la ética) procesos de pasaje de lo moderno a lo postmoderno tales como el paradigma de la productividad o la voluntad de construcción de una escena pública que liquidara el *interieur* burgues. Tales procesos devinieron en hipertrofias monstruosas –la transparencia y todo el sistema de policlasismo aperturista y la exégesis de una democracia visible en sus engranajes se transforma lentamente en pornografía o exhibición mecánica de apariencias superficiales– o en consecuencias deshumanizantes –el imperativo de rendimiento deviene vida únicamente destinada a la producción (como Cray lo estudió en su 24/7 y la búsqueda de productividad aún durante el sueño) y en la multiplicación de la *violencia neuronal* generalizada–.

Acompañamos también una breve resección que firma el catedrático santafesino Luis Müller del reciente libro de Eduardo Prieto –uno de los miembros del Consejo de Dirección de Astrágalo– que bajo el prometedor título *La ley del reloj* avanza sobre sus temas por así decirlo, ligados a una historia técnica de la modernidad y a su manera, abriendo la perspectiva de otra vertiente historiográfica que había inaugurado las investigaciones sobre Arquitectura y Energía que había iniciado hace dos décadas su mentor de tesis y compañero periodístico Luis Fernández-Galiano.

Y en el importante estudio de Jose Ramón Moreno (*El lugar de un forzado encuentro*) se aborda el análisis de uno de los libros recientes de Sloterdijk –*Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*– quién ya estaría ocupando el espacio de pensador principal de época, a la luz de sus cruces con aportes poliédricos que como los de Calasso, Groys, Agamben o Negri, terminan por armar una urdimbre acerca de la necesaria crítica de una modernidad de pretensión antigenealógica (o de invención absoluta y ahistórica de un mundo racional devenido pura utopía) cuyas falencias obligan a entender los trágicos finales del modelo de felicidad universal ahora en que toda esa positividad se resquebraja.



34. Moesthuynen.

35. Groot rond met de boutervee op den berg.

37. Medecynthuynen.

Dessiné et gravé par Remond de Noyde.

34. les Jardins d'herbe potagere.

38. Grand roudau avec le boutervee sur la montagne.

37. les Jardins medicinaux.

à Amsterdam chez Nicolaes Visscher aux Privilèges des États Généraux.

R.

ESTADOS DE TURBULENCIA

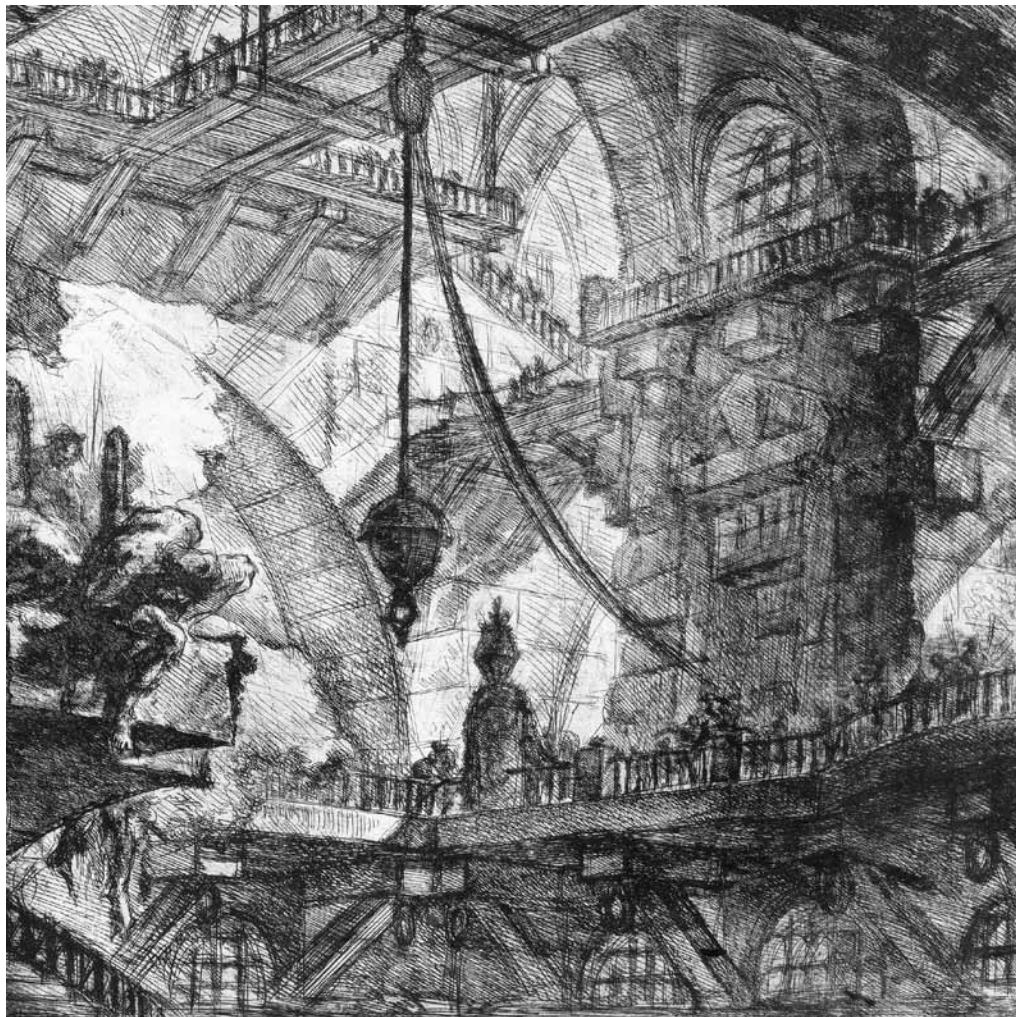
ROBERTO FERNÁNDEZ

La crisis altomoderna de la razón presenta motivos filosóficos, estéticos y políticos. Se preanunciaba a nivel de la especulación filosófica en el cuestionamiento teológico y político que Spinoza hace del sujeto a favor de la *multitud* o en el tratamiento amistoso del *diferente* en que Montaigne busca fundar una *ética de la otredad*, no necesariamente eurocéntrica. Ya en el siglo XVII Descartes no estaba sólo en su empresa de fundar lo moderno sino que convivía con pensadores radicalmente opuestos para quienes la expectativa de conocimiento no significaba unilateralmente sólo aquello adquirible según el método científico.

Artistas barrocos marginales –mas observadores o cronistas que ejecutores o *propagandistas (de la fé)*– como Romeyn de Hooghe o Gian Battista Piranesi podían desafiar, en su imaginación calenturienta, la razón de las estéticas calculadas y plantearse propuestas de

concepción utópica, en el pleno sentido de la negación del *topos* posible y por tanto, en la indagación de percepciones imaginarias, nuevas conexiones entre la mente y los sentidos.

Hacia mediados del siglo XVII y en el impulso contracultural de lo barroco (aburguesado o de una religiosidad disuelta en la equivalencia de poder de las partes del cisma cristiano) en las capitales flamencas y holandesas no sólo crepitaba el dinero de los errantes judíos ocupados en el naciente comercio de diamantes africanos o de especias indonesias, las elaboraciones de los postulados tardohumanistas de Erasmo que un siglo antes había des-cubierto Europa mas allá de la miopía de la mera cristiandad, las novedades científicas de los ópticos que como Spinoza pulían cristales y descubrían/describían mundos de escalas macro y micro o los pacientes pintores que como Vermeer en poco mas de 30 cuadros medianos hechos durante toda



G.B.Piranesi Carceri d'Invenzioni

una vida cumplían el ideal de fundir una nueva visión y un nuevo pensamiento: también des-puntaban, uniendo todo ese magma de novedades, personajes versátiles que como Romeyn de Hooghe (nacido en Amsterdam en 1645 y apaciblemente muerto en Haarlem hacia 1708) se ocupaban poligráficamente de la primera reproductibilidad técnica del arte –que había nacido

no sólo con la imprenta sino con las novedades óptico-visuales flamencas: veáse el importante *El Arte de Describir* de Svetlana Alpers¹– al ocuparse frenéticamente de pintar, esculpir, hacer grabados –se le conocen mas de 3500–, acuñar monedas, dibujar caricaturas políticas (de y para Luis XIV y Guillermo de Orange entre otros) o proyectar-analizar-criticar jardines así

como convertirse en experto en artes y saberes iniciáticos jeroglíficos (su *Hyerogyphlica* o libro de emblemas, tratado de correspondencias entre imágenes simbólicas y sus significados apareció después de muerto su autor en 1735 y fue un *best seller* fuertemente atesorado, algo que puede sumarse a la tradición de Kircher espesada por Thomas Browne o Cesare Ripa).

Ducho el *dutch* para habilidades que hoy lo pondrían en el centro del cruce entre espectáculo y política, en 1692 publica una crónica gráfica del viaje por Holanda de su majestad británica –*Entry of William III into Holland*– o poco después del *Divo e invitissimo Leopold I a Bruxelles* así como compone numerosos repositorios gráficos que trataban la realidad de la época –como su volumen sobre el sitio de los turcos a Viena, por dónde dicho sea de paso, llegará el café a Occidente– o el curioso escrito editado en Antwerp por George Gallet en 1700, *La maniere de bien sa preparer la mort*, de Chertablon y Santa Clara (filósofo referencial del primer Heidegger católico) en el que el *magíster* Romeyn ilustra las artes senectales de la conjunción de la muerte profética con la natural, inaugurando un paisaje de espectros esqueléticos y calaveras que puebla el imaginario barroco que seguramente llegó a México y se ata en su *ars moriendi* con sus grabados pocos años anteriores, sin duda pregoyescos, sobre *las atrocidades de la guerra*.

Pero por otra parte nuestro personaje se acerca al aura sadiana ya que no sólo montó un pequeño taller para grabados rápidos con el que hizo fortuna sino que se ocupó de imprimir activamente material pornográfico, rubro en el que se erigió en especialista y del cuál devino todo un costado tortuoso de su vida pública, del cuál se cree que mandó prostituirse a su propia esposa. Si bien su rol de artista político e ilustrador

satírico están fuera de discusión (Doré poseía casi todos sus álbumes ilustrados) su fama libertina pudo haber sido apócrifamente acuñada en venganza de los alcaldes y autoridades religiosas de Amsterdam por su campaña de sardónicos afiches críticos de tales personalidades.

No debió haber resultado tan inmoral o poseía ingentes capacidades políticas pues en 1688 es nombrado Administrador de Justicia en Haarlem y allí se proyecta para sí una casa y una escuela de dibujo, habilidades que se vinculan a su supuesta primacía en el entronizamiento del género pictórico del *interior arquitectónico*, que iba a ser quizá lanzado unas décadas antes por el apreciado Pieter Saenredam, saludado en los 60 por un exegético artículo de Roland Barthes y un estudio de Pierre Bourdieu, es decir, *la creme* del estructuralismo.

También de Hooghe compuso un detallado mapa urbano de Haarlem y según parece había participado del diseño del jardín del Palacio Real de Het Loo, en Appeldom, que suele atribuirse a Claude Desgotz, sobrino de Le Notre, como corresponde a este *petit Versailles* holandés erigido rápidamente hacia 1684.

De esta propensión por el proyecto barroco del *espectáculo de lo natural* destaca otra compilación que el editor Nicolaes Visscher publica en 1680 conteniendo las intrincadas piezas que de Hooghe dedicó al *parc* del castillo de Anguien, una intensa remodelación de una vieja propiedad de la familia Arenberg que Pierre de Luxembourg compró cerca de Bruselas.

Los dibujos que dejó De Hooghe, cuya entidad entre proyecto y descripción resulta difícil de discernir ya que en cualquier caso contienen mucho del delirio inventivo de nuestro polígrafo, hoy aparecen como referencias no ya de un sometimiento afrancesado del jardín

al rigor de geometrías regularizadas sino mas bien una panoplia donde se exhiben panoramas teatralizados de un tenor que sólo se advertirá en el surrealismo, también flamenco, de los muy modernos Delvaux o Magritte: paisajes no tanto de lo natural de-formado o trans-formado sino entornos fantasmagóricos de sueños y representaciones únicamente ubicables en el terreno del inconsciente.

El personaje barroco, algo tardío, que viene a postular el desorden de la armonía del material clásico a favor de combinatorias libres y hasta aberrantes, comprometiendo el espíritu de *concinmitas*, en la cuál encontramos gérmenes de modernidad es Gian Battista Piranesi, artista romano de la segunda mitad del siglo XVIII (1720-1778).

Si bien parecería haber incursionado prácticamente en algunas pocas intervenciones urbano-arquitectónicas –un plano para el *Corso di Tévere* (1744), una nueva planta de Roma (1748), trabajos de restauración de Santa María del Priorato (1744-6), trabajos en el Palazzo Quirinale (1767) y relevamientos de ruinas de Villa Adriana (1747)– su profesión principal fue la de grabador, dos de cuyas colecciones, las *Cárceri d'Invenzioni* (1740) y las *Vedute di Roma* –que incluyen sus visiones del Campo Marzio– (1748) introducen ampliamente en la polémica que referimos.

Piranesi exalta la privación de significados y manipula los materiales clásicos con una negación del orden y con un fragmentarismo crítico que instala como dirá Tafuri, una virtual imagen de podredumbre, respecto de la tradición y sus repertorios materiales. Piranesi reconstruye y reintegra, en imágenes imposibles, aquellos materiales manifestando su finitud y la caída de su potencia ordenadora y de su capa-

cidad de referirse al orden de la naturaleza que hasta entonces, el arte debía imitar.

Tafuri² plantea algunas ideas acerca de la descomposición de los regímenes clásico-miméticos de Piranesi: *...En las Cárceri se observa una desintegración constante de las estructuras que, a pesar de todo, tiene una función precisa. Precisamente esta desintegración induce al espectador a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un puzzle que al final se revela como insoluble. Pero se podría decir también que el espectador de las Cárceri se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto por Piranesi.*

En otro pasaje Tafuri alude a las ideas compositivas de las *Cárceri* y en particular a una deliberada descomposición de los materiales históricos al cuál sólo aparentemente parecía afecto Piranesi dadas sus aventuras juveniles protoarqueologistas: *En especial, sus restituciones en perspectiva son reveladoras del método de composición seguido por Piranesi; sus organismos complejos resultan originados por planimetrías en las que domina únicamente la casualidad de los episodios, el entrecruzado carente de leyes de superestructura, el apartamiento de las leyes de perspectiva; hasta el punto que parecen reales unas sucesiones inexistentes de estructuras. Lo cual contrasta claramente con la continua alusión, presente en todas las estructuras imaginarias de Piranesi, a la austeridad y a la organicidad de la arquitectura etrusca y romana. Así pues, por un lado tenemos desarticulaciones de organismos y por otro, unas referencias a precedentes históricos altamente estructurados. Las contradicciones de Piranesi empiezan a mostrarse en toda su complejidad.*

Las visiones fantásticas de unas ruinas romanas, reconstruídas en los relevamientos e introducidas en un nuevo orden exasperante-

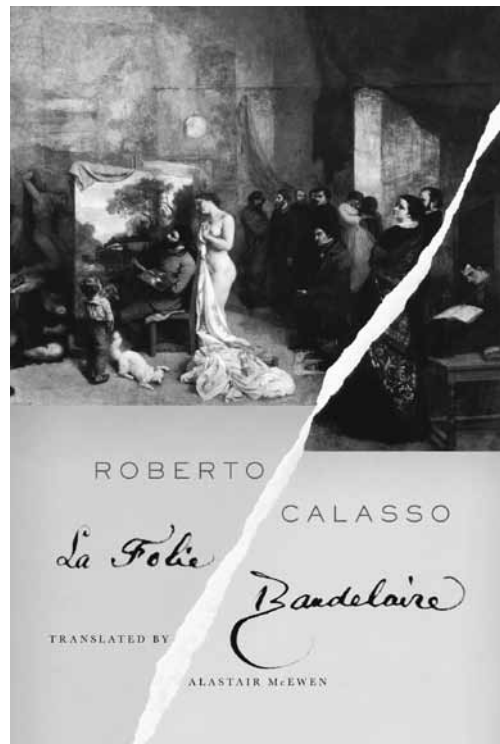
mente urbano, denso, contradictorio, con una cabal pérdida de sus originarias cualidades proyectuales –por ejemplo, la idea de monumentalidad como relación figura-fondo del objeto monumental– anticipan o prefiguran el orden formal moderno de las ciudades, el que ya ha olvidado toda referencia real o metafórica de lo natural para abarrotarse en una cancerígena reproducción de los repertorios históricos con formas absolutamente privadas de sus contenidos significativos.

Las cárceles, en tanto espacios deliberadamente abstraídos de toda funcionalidad, implicarán una fantástica indagación de la conformación proyectual de lo espacial, disolviendo de manera avasallante el concepto de *composición*. Piranesi desde la experimentación teórico-proyectual anclada en dispositivos de representación que obstruyen la visualidad convencional, inaugura la vía específicamente moderna de una manipulación arquitectónica ya no de los continentes formales sino de los contenidos espaciales.

El espacialismo piranesiano o su desinterés en la cuestión de las pieles o envolventes, abre un campo de pensamiento más esencialista sobre la categoría espacial la que deberá esperar un par de siglos para encontrar alternativas tecnológicas antitectónicas que le confieran viabilidad más allá de los dibujos. Piranesi también aparece como uno de los que inicia la clausura del valor representativo del dibujo, o sea de esa definición misma de la noción de *proyecto* que había impuesto Brunelleschi en el Renacimiento como un *ver-antes* amparado en la potencia mimética de un objeto aun no existente que presentaba la *perspectiva communis*. Piranesi desprecia esa facultad premonitoria o anticipativa del *dissegno* y nos habla de una

clase de proyecto que es en sí una investigación autónoma, no un paso técnico previo a una consumación real ulterior. Este valor autonómico que Piranesi instala en su producción iconográfica anticipará la crisis del proyecto como instancia instrumental que formularán Eisenman o Hedjuk hacia 1980.

Los irracionales Hooghe y Piranesi anticipan regímenes de turbulencias o estatutos delicuescentes de ensoñación y pesadilla como bien empalma quizá con el corazón más vanguardista de la modernidad, es decir el conjunto de las experiencias del dadaísmo y surrealismo encarnada en Schwitters o Ernst. Tafuri delineó algunos de estos circuitos, por ejemplo la



R. Calasso La Folie Baudelaire

conexión entre Piranesi y Eisenstein y como el *método paranoico-crítico* (usando la definición de Dalí) del italiano convive con los discursos filmicos del ruso organizados según las características de una *estética del montaje* (que por otra parte, cruzaba cierta modernidad, por ejemplo en los montajes gráficos o *collages calculados* de Heartfield o Hausmann). Todo quedaría explicado en la potencia estética del inconsciente, es decir, en el desencadenamiento de movimientos expresivos absolutamente opuestos al principio de la razón. Y muy a menudo mas bien cerca de la locura, el desvario o el capricho, o sea el desafío programado de un discurso previsible o razonado. Motivos aristocráticos y de un desafiante *avant-modernism* situado en la polémica adhesión baudelaireana al *art pour l'art* podrían rastrearse en la invención ilustrada de la idea de *folle*.

La palabra inglesa *folly* o la francesa *folle* designa en principio a un objeto fruto de un capricho o extravagancia que decora, sin una función precisa, un gran jardín. En italiano, *follia* es locura. Estos artefactos proliferaron entre los siglos XVI y XIX –es decir, entre el barroco y el romanticismo– introduciendo matices historicistas o empáticos en la naturaleza de los paisajes proyectados, a veces bajo el diseño de una falsa ruina. Habrá *follies naturales* (rocas, cuevas), *clásicas* (*tempiettos*, rotondas), *exhóticas* (pagodas, pirámides) o *rústicas* (chozas, cabañas vernaculares). En Inglaterra los amantes y defensores de estas piezas constituyeron *The Jolly Fellowship*, preocupada en inventariarlas, describirlas, preservarlas, etc.

En la tradición francesa e italiana también se usó la expresión *bagatelle* o *bagatella*, como pieza inútil o puramente decorativa aunque esta palabra refiere inicialmente a un juego

de billar en el cuál unas bolas de márfil pueden voltear unos pinitos o clavijas de madera, divertimento de salón que parece estar en la arqueología del juego mecánico de las *pinballs* (pinito y bola).

Bernard Tschumi usará la idea de *follies* como componente edilicio sistémico de su propuesta para el parque de La Villette (1982) y Rem Koolhaas usará la referencia a la *bagatelle* o *pinball* en su proyecto para la Biblioteca de Francia (1989); ambos retoman, en su crítica a la funcionalidad mecánica de la modernidad esta doble noción lúdica del paisajismo aristocrático como desencadenante de procesos imprevistos de percepción y disfrute en el caso de arquitecturas urbanas de carácter público, ciertamente dentro de la desocialización conceptual inherente a la posmodernidad, de intereses mas discursivos y alegóricos que referidos a los usos funcionales convencionales de ciudad.

La expresión *folle* también recae en cierta redefinición del espectáculo en la París del Siglo XIX, con el montaje de la *Treviso Follies* en 1869 que luego deviene cuando se muda a la calle de la Pastora en Montmartre, en el *Follies Bergere* desde 1872, lugar de *bailes mecanizados*, como el *can-can*, donde Josephine Baker (ese objeto de deseo de Le Corbusier en su viaje marino a Buenos Aires en 1929) lo hace desnuda apenas dos años antes y la célebre Cleo de Mèrode –formada en *l'Opera*, reina de belleza de *L'Illustration* en 1896, desplazando a un segundo lugar a Sarah Bernhardt y modelo frecuente de Degas, Toulouse, los fotógrafos Nadar o el escultor Falguiere– bailará entre 1898 y 1934. 36 años completos de levantamiento mecanizado de piernas!!

El germano-americano Florenz Ziegfeld, coreógrafo y empresario, creará en Nue-

va York, inspirado por los bailes parisinos, su *Ziegfeld Follies* que bailarán en Broadway entre 1907 y 1931 y de la cuál en 1971 el productor Stephen Sondheim montó un sonado *remake* bajo el nombre *Weismann Follies* que tuvo mas de 500 representaciones. Una variación del engendro de Ziegfeld será lo que emprenderá el bailarín Samuel Rothafel, conocido como *Roxi*, que en 1931 será enviado a Europa para averiguar sobre el posible desarrollo de un nuevo espectáculo para el *Radio City Music Hall*, que entonces estaba proyectando la firma Harrison&Reinhardt para Rockfeller, quiénes mandan a *Roxi* a Europa para inventarse *algo útil e impactante* para los *shows* de la nueva sala de 6000 plazas. Al volver Rothafel lanza el espectáculo de una nueva *folle* que se llamarán las *Roxettes*, 64 bailarinas que se mueven en medio de recursos luminotécnicos y otras cosas como gas hilarante inyectado a la platea, obligando a esta a participar de una felicidad hasta involuntaria. En su *Delirious New York* Koolhaas³ se detiene en explicar esta maravilla y dirá que se trata de *partículas humanas aisladas que flotan ingravidamente por un campo magnético de placer inventado y que ocasionalmente colisionan*.

También Tschumi imaginaba que pasear sin destino por la Villette era semejante a los movimientos bruscos e imprevistos de las partículas del movimiento browniano, que colisionan sin trayectorias fijas. Las *Roxettes*, cuidadosamente seleccionadas por imagen y condiciones físicas, vivían dentro del Radio Ciy, en unos fansterios cercanos al salón de sus espectáculos y eran cuidadas y entrenadas como delicados autómatas de un espectáculo diferente.

Unos cuerpos intercambiables y maquínicos en su movimiento sistémico: *bagatelles* de un billar loco y nervioso; *follies* de carne en el

paisaje onírico del espectáculo, semejantes a las mudas cajas rojas del parque parisino o a los misteriosos kioscos diseminados por el territorio de naturaleza proyectada y domesticada de los grandes parques nobiliarios.

En el mundo literario la palabra *folle*, en sus vertientes francesa, inglesa o italiana, también tuvo su fortuna reciente. El polígrafo florentino y director de la exquisita editorial *Adelphi*, Roberto Calasso, recurre a ella en tres de sus libros. La *folle* italiana se menciona y trata en *L'Impuro Follie*⁴ y en *La folle que viene dalle ninfe*⁵. El *impuro* es un antiguo juez alemán –Daniel Schreber, de quién Calasso editó *Memorias de un enfermo de nervios*, crónica de su internación en el manicomio Sannenstein– que planteaba, en un delirio que a Freud le dio el caso para presentar su teoría de la paranoia, su enfermedad como confrontación con Dios, un dios bifronte representado por Ormuz y Ahriman.

La locura asociada a las ninfas es una colección de ensayos –sobre Warburg, Kafka, Nabokov o Canetti entre otros– en que se presentan estados creativos de locura (obsesión, persecución, representación, expresión) como la forma griega que consideraba la *folle* como humanización o encarnación humana, del mundo divino y sus pasiones inmensas. Lo divino se aprehendía desde lo humano, al costo de devenir loco o enfermo, que por supuesto no tenía el carácter desacreditado que tendrán esas palabras desde el siglo XVIII: antes de esa fecha cierta locura era profética.

El tercer libro aludido es *La folie Baudelaire*⁶ donde juega con la palabra francesa –capricho, extravagancia– para presentar un fresco sobre el París del siglo XIX alrededor de la figura de Baudelaire, en modo mas actual pero no tan diferente al proyecto de Benjamin.

La tribuna profética de los ojos ardientes –autodescripción que Baudelaire hace de su trabajo– es desmenuzada por Calasso a través de un calidoscopio que revisa la relación turbulenta del poeta con otros referentes de esa arqueología de modernidad como Ingres, Delacroix, Degas o Manet, desplegando un fresco sobre un *mundo folliesco* (extravagancias enloquecidas) que Nietzsche definió como *el olimpo de la apariencia*, mundo especular y espectacular de opacidades superficiales.

Esta idea de describir personajes-mundo, donde la acción poética o artística de un sujeto revulsivo refracta y pulveriza su ambiente de pertenencia, también lo afrontará Calasso en su estudio llamado *Il Rosa Tiépolo*⁷ donde el véneto Gianbattista Tiepolo, uno de los primeros grandes pintores *espectaculares* europeos del XVIII, es disectado en su creatividad de representación de la mundaneidad en torno de dos series de trabajos, los *caprici*, caprichos o *extravaganzas* y los *scherzi*, bocetos y experimentos de brocha gorda en lo conceptual y fáctico. Calasso escribe ensayos rigurosos que parecen novelas y procesa la desmesura de su aparato erudito en citas que se disuelven en el texto de modo que hay que trasladarse a las referencias para desmigajar lo propio de lo ajeno. Ese encajamiento de la cita en su propio texto es muy italiano, semejante al modo de proyecto de Francesco Venezia en el Museo de Gibellina o al de las obras fracturadas y rescritas del véneto Carlo Scarpa, quién parece como nadie, conocer y reelaborar el ideal estético bizantino de proyectar *continuum*s de superficies diversas resueltas con materiales y fragmentos heterogéneos.

El ahora *best seller* y otrora viandante desprevenido del fragante existencialismo parisino, Paul Auster, también apela a la expresión *follie* en su novela *Brooklyn Follies*⁸.

Este texto –decorado en la cubierta española con los metálicos y gastados kioscos de inspiración parisina que bajan al metro en Brooklin, es decir, unas *follies urbanas*– consiste en el relato de la vuelta a su barrio de Brooklin de un jubilado desahuciado por un cáncer, Nathan Glass, cuya denominación especular le deparará un modo de describir esa cotidianidad semiamarga de la que quizá escriba lo que propone como el *Libro del desvario humano*, que pretenderá ser la descripción microscópica de las pocas y contradictorias historias que el personaje percibe, *olimpio de apariencias* que se entrecruzan en la *biblioteca de viejo* del homosexual Brightman (*hombre que brilla*) y que presenta una nueva edición –en clave de comedia amable– del París baudelaireano, triturado en la Nueva York del 11S en esquirlas de materiales en que se ha pulverizado la tersura de la apariencia y en que la felicidad se convierte en un trabajo.

Los filamentos que unen las experiencias más anticlásicas del mundo barroco con las extravaganzas iluministas del *nonsense* de la *follie* o el ludismo de las *bagatelles* desde luego, como proponemos, pueden rastrearse hasta conductas posibles de una modernidad más ceñida por el imaginario estético emergente de las investigaciones analíticas de Freud y Jung, tropezando en el aleatorio comportamiento de aquellas *juke-boxes* con episodios tales como Füssli, Blake y Soane y toda la saga oscurantista de los esoterismos historicistas del siglo XIX, incluyendo el imaginario oculto o íntimo del régimen victoriano y sus expresiones estéticamente revulsivas en algunas experiencias *arts&crafts* y *art nouveau*, no las razonadas traducciones del cientificismo de la naturaleza –como las gramáticas vegetales de Fry y su elaboración de las láminas del acuñador del térmi-

no *ecología*, Ernst Haeckel– sino las incursiones ensoñadas y culturalmente disfuncionales al urbanismo de la industrialidad, como las oscuras proposiciones de Odilon Redon.

En ese circuito turbulento hay que ubicar el caso finisecular de Viena, allí donde doctrinaba Karl Kraus pero también donde ejercía Freud y despuntaba Wittgenstein, incluso *acomplejando* (aludiendo a *complejo* y *complejidad*) las supuestas transparencias amables del *fin de siècle* transcripto por Klimt y Schiele, una especie de puerta hacia un mas allá de experimentación surreal.

Si bien el caso de Klimt refleja alegóricamente el tipo de tensiones expresivas de la sociedad vienesa, desde el concepto de belleza femenina burguesa en los retratos de Adele Bloch, Fritz Riedler o Ria Munk hasta los problemas de la figuración institucional en los casos de los frisos para el *Burgtheater*, el *Kunsthistorisches Museum*, la Universidad o los anuncios para el movimiento secesionista pasando por toda la serie de trabajos paisajísticos de Klimt o los desarrollos simbólicos de las pinturas del Palacio del banquero Stoclet, sus temáticas enuncian cierta intención de participar de las discursividades que abría el psicoanálisis tanto como su aportación a la creación de un lenguaje fusionando elementos provenientes tanto del repertorio oriental como de la reelaboración del modo bizantino que Klimt había descubierto en Rávena.

Pero será Egon Schiele, discípulo y admirador que muere apenas con 28 años en 1918, pocas semanas después del deceso de Klimt, quién consagra el motivo de la fusión del amor y la muerte en los retorcidos abrazos de amantes despojados de recubrimientos simbólicos y llevados a la inmediatez de la carne desnuda, pero dando paso a una definitiva desestabili-

zación del decoro de la composición klimtiana. Klimt y Schiele pudieran haber sido los últimos muertos de la Gran Guerra.

Esa dualidad freudiana ero-tanática expresa el sedimento básico de cultura y sentido de los albores del novecientos vienés, también por caso en la obra pictórica de Arnold Böcklin y Max Klinger, dos suizos de Basilea –donde enseñaba historia Jakob Burkhardt, a la sazón también influyente en las ideas vienesas–, cultores del simbolismo de fusión panteísta-realista y postuladores tardorománticos de la *melancolía* de la segunda mitad del siglo XIX que si fue tajantemente metropolitana en Baudelaire, desarrolló otros motivos en esa obra, como el caso de la enigmática *Isla de los Muertos* böckliana de fuerte incidencia en los turbadores motivos del joven pintor vienés Alfred Kubin, amigo de Kafka y ciertamente antecesor de los motivos surrealistas, al que Massimo Cacciari⁹ le otorgara peso significativo en la estructuración básica del *gusto jugend* y también en el cuestionamiento moral loosiano: *Como Ernst Bloch vino a decir la tierra del Jugendstil es Sumpfmoor y Heide, pantano, estanque y matorral, una naturaleza no tranquila ni acogedora sino desordenada y arisca. El paisaje se construye sobre la línea del horizonte, horizonte por horizonte. El árbol, al emerger, no marca mas que las cesuras de un amplio metro. Las mismas líneas que componen el ornamento del jugendstil derivan de este como diría Bloch –discurrir por el mito fundante de la naturaleza imperfecta–: son complicaciones y “locuras” del horizonte. Loos remítense también a este origen: son detalles, fragmentos de la Melancholia, piezas del mosaico de la ficción del mito ya dispersa, restos sobrevivientes a la irrupción de las figuras de la Muerte (las figuras de la Guerra y de la Peste, obsesivamente recurrentes tanto en*

Böcklin como en Klinger y en Kubin). La línea es siempre aquella del horizonte inalcanzable. En el Jugendstil esta línea es curva, se sucede a sí misma, busca en el ansia de su movimiento nuevos posibles metros –pero permanece la línea que marca el horizonte, el insuperable límite. Igualmente los colores, aun cuando aparezcan liberados de toda tarea descriptiva, siguen siendo los colores del otoño o de inciertas primaveras.

Corría todavía el champagne o los vinos húngaros pero se acababa el siglo largo, como enunció el recientemente fallecido Hobsbawn o empezaba otro, el corto. Y se acababa también la tercera vía del Imperio, algo que como dice Angel Faretta en sus estudios de cine debió haber sido una alternativa católica entre comunismo y capitalismo y que se extinguió en su melancolía aunque fundó Hollywood y un nuevo espectáculo con sus exiliados cineastas, relanzó la filosofía analítica con Wittgenstein (mucho más vivo ahora que Heidegger) y esbozó el problema de hoy, que como bien entendió Deleuze al gran neurótico Sigmund, consiste en el nudo entre esquizofrenia y capitalismo. Todo al calor noctámbulo de los brillos dorados de Klimt, un cronista.

Las tribulaciones de las *follies* del XVIII se trasmutan en figuras estéticas asociadas a pulsiones del inconsciente allí donde el estado turbulento y apocalíptico de las políticas culturales lo permitían o hasta lo requerían, como ocurrió en la Viena finisecular aunque obstruidas en su abrupto declive al margen de las vanguardias, salvo aquellas ramificaciones colonizadoras como la sucedida con la invención de Hollywood a cargo de algunos austro-húngaros emigrados (Lang, von Sternberg, Fejos, Curtiz, Korda, Lamarr, Rainer, etc.). El modelo de un irracionalismo anclado en la búsqueda de efec-

tos de ilusión e inconsciencia no sólo agitan el espacio de la renovación estética surrealista sino también las propuestas filosóficas de Marcel Bataille de donde emerge una compleja corriente que hasta podría articular propuestas de Benjamin con Deleuze y en esa compleja lucha con el racionalismo –encarnado en el pensamiento estructuralista desde los 60– también aparecen aventuras proyectuales que por ejemplo, en Bernard Tschumi, se proponen cuestionar el falso cientificismo multidimensional que Gideon había osado proponer vinculando a Einstein y Minkovsky con Le Corbusier (ignorando a Mendelshon quién era el que más cerca estuvo del físico de la relatividad).

Nacido en Suiza (los más importantes arquitectos franceses son suizos, como Le Corbusier) su formación parisina lo acercó a la escena de los 70, en la que devino cultor del psicolenguaje lacaniano, el fenomenologismo abortado en parte por la muerte temprana de Merleau Ponty y la *nouvelle vague* cinéfila, en particular, con su interés en el enfoque del adusto cineasta católico Erich Rohmer, de quién le interesaba el que hubiera hecho un cine que transcurría siempre en movimiento (por ejemplo, dentro de vehículos).

En los apuntes publicados en los 80 bajo el enigmático título *Manhattan Transcripts*, Tschumi vierte su formación e intereses y advierte su preocupación por una condición excesivamente mecánica o inmóvil de la arquitectura, como si ésta se obstinase en mantenerse, fuera de cambios lingüísticos, en una clásica idea de monumento eterno, negándose si se quiere a formar parte de la revolución artística moderna encarnada en Duchamp y lo que vino después. La gran novedad corbusierana de la *promenade* –que Gideon equiparaba

a la relatividad hiperdimensional de la física einsteniana— no es más que la idea de un sujeto o un cuerpo que se mueve respecto de un espacio recorrible e inmutable.

En esa época Tschumi postulaba su propuesta para La Villette (1982-98) como un plano abstracto artificial o anti-natural en que unos monolitos rojos cuya función no era relevante y que recuperaban el nombre dieciochesco de *follie*, fungían como elementos con que rebotar, en infinitos posibles recorridos de los viandantes del parque que evocaban el llamado movimiento browniano de las partículas que se mueven estocásticamente mientras tratan de enfriarse, siendo el frío total la inmovilidad o la muerte y la idea negativa de ausencia de calor.

Y cuatro años más tarde al obtener el segundo premio de la Opera de Tokio, directamente proponía un edificio-corte, cuya proyección extrusionaba un recinto dominado por escalas—función sobre una planta de bandas diseñada como un pentagrama y la proposición de pensar los movimientos (es decir, la mecanicista idea de circulación) como una coreografía, con toda la densidad productiva de espacialidades que tiene esa clase más compleja de movimiento corporal.

Lo curioso e interesante de Tschumi es que logra articular un perfil de experimentación teórica con una *performance* profesional importante, muchas veces sostenida en concursos internacionales ganados, como el caso del Museo de la Acrópolis, competición del 2001 y edificio terminado en 2009, como una especie de ascético cofre tributario y subsidiario del monumento que se sobre-eleva por detrás y que funciona como un depósito de fragmentos o astillas de aquél, en una experiencia museística dominada por la luz durísima y la disemi-

nación de lo que exhibe. Esa articulación de intereses teóricos e intelectuales y protagonismo técnico-profesional creo que es más exitosa y fructífera que sus frecuentes antagonistas de concursos, Rem y Zaha, ya que Bernard ha logrado sostener un discurso teórico alrededor de la dinamización del artefacto arquitectónico para producir experiencias ligadas al cine y al psicoanálisis, es decir efectos profundos en la percepción sensible del sujeto y en cierta complejización de lo fenoménico de usar o disfrutar una pieza de arquitectura. Por eso lo suyo tiene menos peso morfológico o háptico y menos aventurerismo tecnológico.

La cinta de Moebius perforada del *Athletic Center* de Cincinnati o *Lindner Building* (2001-6) o la papirofléxica y módulada cúpula del *Concert Hall* de Limoges (2003-6) son otros casos de su arquitectura laminada o fluyente, que define recintos de intensa exigencia de percepción en lo que cabe esa capacidad de probar planteos que satisfacen a la vez su línea de reflexión teórica como su eficacia técnica apta para convencer a un jurado de concurso. Como así también ocurrió con el ingenioso enfoque de la escuela de arquitectura de Marne (1994-9), donde el espacio intersticial entre los llenos y vacíos de la gran caja-patio interior ofrecen una renovación de la calidad pedagógica de estos espacios o en esa turbadora caja o vagón inclinado, que desafía la historia misma de la arquitectura o al menos, la de ortodoxia tectónica, de la pequeña *Glassvideohalle* de Groningen (1990), una solución tecno-minimalista pero que exige al usuario, sea que mire desde afuera o que lo recorra, la tensión de novedosas sensaciones y percepciones, es decir esa búsqueda de activación dinámica que Tschumi ha puesto como principal aportación de su teo-



C. Lee Tower Theater 1931

ría para hacer que la arquitectura del siglo XX sea al menos, compatible, con las novedades del arte del siglo XX.

Pero quizá deberíamos intentar retornar a aquello que se incubaba en USA alrededor de la fundación capitalista y espectacular del cine y de como esa eclosión de ilusionismo iba a contribuir al ulterior estado evolutivo del *cognitive capitalism* o al apogeo de pensadores/actores de tardomodernidad como el rutilante caso de Walt Disney.

La industria del espectáculo hollywoodense descubrió al filo de los 20, que la ficción memorable de los *happy end's films* y su poderosa subyugación e identificación del americano

medio (pero mas allá de ello, de toda la clase media mundial y las clases bajas en ascenso, al menos simbólico) debía prepararse con una arquitectura adecuada en que comenzara, antes de la proyección, la experiencia de un *nuevo mundo feliz*. Simeón Charles Levi, nacido en familia judía en Chicago en 1899, iba a ser el factótum de ese propósito, con el considerable currículo de mas de 400 salas de cine-teatro en California y México, uniendo la experimentación de las grandes productoras de la *west coast* –fue diseñador de la Fox– con la prueba de mundialización de esos templos ilusorios en la afición mexicana por el cine de *star systyem* y sus locales ad-hoc.

Levi, cuyos padres eran artistas de *vo-devil*, tuvo una primaria dedicación a la mecánica –construyó tres prototipos de autos– y un acercamiento a la arquitectura teatral en los estudios especializados de Newhouse y Rapp&Rapp, antes de mudarse en 1922 al sol californiano y mutar su nombre al más anónimo de Charles Lee, al que antepuso la enigmática letra S del oculto nombre de Simeón. Las inquietudes de las primeras décadas del siglo acerca de un renacer ecléctico visible en el *design* expresionista y *art deco* será especialmente útil para quienes como Lee debían ocuparse del proyecto de espacios de la ilusión y la subyugación –casi una evangelización laica del *american dream*– que en el caso del naciente imperio de las comunicaciones propio de Los Angeles iban a empalmar con el gusto populista de las tecnologías aerodinámicas y esa marcada tributación al *car design* tan elocuente en esa región y que Lee frecuentó de joven.

Si el *Hollywood Melrose Hotel*, de 1927, iba a suponer cierta apelación a la sequedad expresiva de los edificios funcionalistas a la americana (es decir, mejorados por cierto afrancesamiento como la mansarda o los remates angulados con pináculos de sabor nórdico) los lugares para el espectáculo le permitirán a Lee una expresividad ecléctica desaforada como se presenta en su *Tower Theater*, de 1931, quizás su mejor obra, resuelta en un neobarroco con toques francés, español y marroquí como dice en su *memoir*, rematada con una incongruente *tower clock* más típica de edificios públicos (como las usará para la misma época, Salamone en sus edificios municipales bonaerenses) pero con un interior que imita, para una platea de 900 plazas nada menos que a la Ópera de París.

Este referenciamiento desorbitado se presentará en el *Los Angeles Theater*, una fachada estrecha de acceso resuelta al modo del barroco francés de Soufflot bastante fúnebre por cierto, que por detrás alberga una sala de 2000 asientos cuyo punto de referencia serán sin nada de modestia, los interiores de Versalles. Aquí, como en otras obras de Lee, deben destacarse las inquietudes megalomaniacas en lo simbólico de su cliente, el empresario Gumbiner, quizá equivalente en el caso argentino con las veleidades alegóricas de los cines del empresario Lococo.

En otras ocasiones el cliente de Lee fueron directamente o no, las productoras, como en el caso del *Wilshire Theater*, 1930, que tenía una torre de oficinas que usó la empresa *XX Century Fox*, que además estrenó allí muchas producciones como la primera sonora, *The singer jazz* con el popular Jolson embetunado. El *Wilshire* más adelante, recibió un fondo del millonario judío Haim Saban y hoy el complejo es el *Saban Theater* y su estructura monumental resultó apta para acoger el *Temple of Arts*, dedicado a presentar y potenciar las artes musicales y figurativas de raíz judía.

La obra mexicana de Lee refirió a la expansión empresarial de distribuidores a ese país y le permitió, junto a otros trabajos domésticos como la *Patch House*, apelar a la gramática de la hispanófila *Mission Style*. En el DF se encargó de muchas obras, la mayoría hoy desaparecidas, como los cines-teatro Lindavista, Tepeyac o Chapultepec, demolidas o irreconocibles. Mejor destino corrió su cine-teatro Lido que fue comprado por el Estado, convertido en centro cultural y sede de una de las librerías del FCE, con un proyecto de restauración encarado por González de León, muy polémico no tanto por



TJP Mecenatpolis 2 Seul 2011

su relativo apego al mantenimiento de la fachada sino por el virtual vaciamiento y rediseño de su interior. Aunque toda esa fragmentaria y disparatada arquitectura espectacular de Lee, modelo de una *kino-architecture* dispersa por el mundo evoca todavía en su fantasía algo *pop* y nada culta, el ensueño del mundo feliz del cine de entreguerras, verdadero opio del pueblo.

Sin embargo, aunque poco conocido y reconocido las tareas de Mr. Lee para crear los nuevos templos de la moderna religión del cine es necesaria pero orbital respecto de la imaginación de los creadores de la ficción americana, que finalmente llega al cine, es decir la de la literatura de cordel de esta época, básicamente la *noir fiction* detectivesca, la *science fiction* de divulgación científica y el *comic* o la *literatura dibujada* o ilustrada como la alcanzó a definir Oscar Masotta. Una literatura que en el plano calenturiento de la creación de imaginario iba a ir y venir de su estatus de representación y realidad: es decir, Fritz Lang en *Metropolis* organiza su escena influenciado por la estética de los arquitectos expresionistas como Obrist o Finsterlin pero Koolhaas en los 90 va a tratar en sus proyectos, de realizar *Blade Runner*. De allí la relevancia que en esta presentación del costado no-racionalista de la estética moderna iba a adquirir, en un mismo personaje, a la vez, ficcionador y proyectista como fuera Disney, en cuya órbita ciertamente también se encontraría Ray Bradbury, el célebre autor del *El Hombre Ilustrado*, quién en un pasaje de su prolífica carrera iba a revistar como asesor (de qué?: relatos, programas, escenas?) del estudio *The Jerde Partnership*, quizá el más activo desde los 80 en proyectar ficciones-ilusiones.

Se conoce al *selfmade man* Ray Bradbury (1920-2012) como uno de los padres populistas

de la *science fiction*, en un plano mas empírico y sentimental que el apocalíptico y culto Philip Dick, atravesado éste por una vida psicológicamente turbulenta como si le tocara de veras poblar sus mundos desangelados. Por el contrario, Bradbury desbordará el entusiasmo del americano medio, confiado en la tecnología y sensible para producir metáforas develadoras de las atrocidades totalitarias, como su *Fahrenheit* que remite a la persecución de las ideas de vanguardia y quema de libros del inicio hitleriano con rasgos de tecno-populismo que no impidió empero, el reconocimiento que Borges hizo de su literatura.

La capacidad forjadora de escenas futurológicas tuvo para Bradbury un temprano interés en conciliar relatos e imágenes y por ello es interesante comprobar que devino en ayudante de *locations* de John Huston, por lo menos para el *Moby Dick* filmado en 1956.

La metáfora del cuerpo devenido *ilustración* de su célebre libro –que hoy se ha banalizado o triunfado según se mire, cuando se comprueba la compleja mitología pintada que tienen sobre sus cuerpos futbolistas o boxeadores, por nombrar a gente que pone parte de su cuerpo en exposición pública– justamente ilustra o refiere a su inveterado optimismo de pensar y producir un mundo enteramente disuelto en la imbricación de historias gráficas como las de los *grafiteros* portorriqueños de Nueva York o del arte de Basquiat, ex chico mestizo de la calle brookliniana devenido estrella de galerías y arrasado por las drogas a sus 28 años y por ello no será incongruente que escriba un manifiesto ad-hoc sobre su percepción de habitar el futuro y que se sume como asesor a una de las oficinas de *pop design* mas espectaculares y exitosas.

El libro se llamó *Yestermorrow. Obvious answers to impossible futures*¹⁰ y la oficina que Bradbury integró es TJP (*The Jerde Partnership*) liderada por Jon Jerde desde su sede de Venice (California), donde también vive Gehry dicho sea de paso y que es responsable de buena parte de las arquitecturas ilusorias del consumo desaforado y de la alienación de ciudad, como el proyecto de las cinco cuadras de la *Fremont Street Experience* en Las Vegas en los 90 (proyecto finalmente realizado por Mary Kozlowski, previa crítica despiadada del de Jerde) hasta el *Joint Buy Plaza* en Shanghai, de 2004, una de las varias piezas de su inserción eufórica en los mercados orientales.

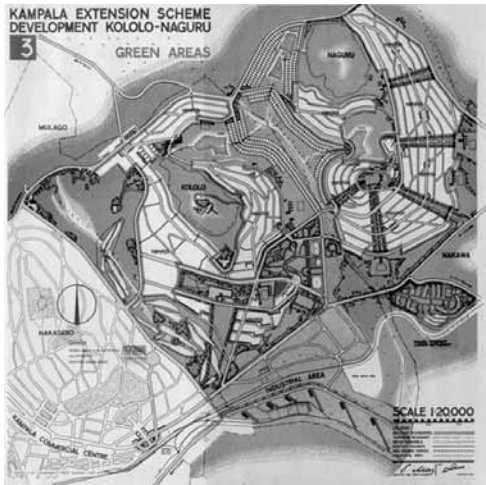
La colección de *Fueiserá* contiene casi todos los ensayos entusiastas de Bradbury en que se propone acercar su *light-fiction* (contra la del *dark Dick*) a comentarios sobre la vida real o deseada sobre todo en esa costa oeste de la que nunca se fue, lo que es visible ya desde los títulos de algunas piezas –*Arquitectos, colmenmé de sorpresas, La gran ferretería: Que hago acá y porque compro esto?, El príncipe del Renacimiento y el marciano bautista*, etc.– en que no sólo presenta su elegíaca tributación de un mundo tecno-lúdico sino que describe y explica porque se integraría por unos años a aquel Estudio encarado seriamente en lo frívolo del juego y el espectáculo.

Desde su obra temprana Jon Jerde –valorado por Bradbury como una suerte de *Leonardo* de esta época– asumió lo fantástico del mundo supermercantilizado, como ocurrió con su primer éxito, *Horton Plaza* –hoy Westfield– en San Diego, 1985, *shopping* abierto o *shopping town*, *activo cívico* según sus promotores y el mas grande éxito comercial (lo visitaron 25 millones de personas en su primer año y sigue teniendo la renta de alquiler mas alta para sus locales).

Y esta concreción del sueño ficticio de Bradbury, este frenesí de movimiento y locura –Horton tenía *cul de sacs* cerrados, escaleras torcidas o paredes pintadas de manera anómala, verdadero espacio imaginario– se mantiene por décadas hasta los recientes *Mecenatpolis* de Seul (2011) o *Kuntsevo Plaza* de Moscú (2012) signos de la buena salud y expansión global del mundo onírico del espectáculo del *fashion comerce* y el *entertainment* y concreción fáctica y a la vez poderosamente ilusoria, de los sueños del *hombre ilustrado*, el bonachón Bradbury, capaz de mutar la ilustración enciclopédica al mundo del *comic* hecho realidad.

Pero si la línea de nuestra secuencia de personajes-obra –de Hooghe, Piranesi, Klimt y los hombres que proyectan (en, para) Hollywood– y de nuestra indagación sobre la extravagancia in-útil de las pequeñas locuras se puntúa con evidentes transgresores al modelo apolíneo del pensamiento racional quizá también sea útil indagar en las flexiones que sugieren cambios o debilidades en aquella omnipotente ortodoxia en la historia propia de algunos hombres fuertes del proyecto pensado y actuado en clave de racionalismo, como el caso –nunca extingible en las sorpresas de una vida polifacética y poco anclada en la coherencia– de Corbusier o en la disgresión que podría hacerse poniéndose en cuestión el supuesto *summum* de racionalidad ético-estética de los grandes adalides a la vez, de la modernidad urbana racionalista y de la ideología socialista como el caso de Ernst May o mas bien de los interludios menos racionales en tal doble sentido de su aventurero periplo europeo-africano.

La fama de gurú marxista de la arquitectura proletaria de Ernst May (1886-1970) debe ponerse sino en cuestión, al menos en



E. May Expansión de Kampala 1947

contexto y señalar sino sus contradicciones antagónicas al menos sus pintoresquismos. Eso mismo le fue cuestionado por tratar de armar en su experiencia africana, un *modernismo tropical* perfectamente coherente con la cultura colonial que es lo que le enrostran estudiosos africanos como Demissie, Le Roux, Peters o Cripps y sobre todo Kai Gutschow quién en su ensayo *Das Neue Afrika: Ernst May '47 Kampala Plan as cultural program*¹¹ escribe que *privilegiar la máquina como metáfora y como base de la tecnología constructiva y el concepto de Africa como laboratorio para las ideas experimentales de May, todo ello implica un modelo occidental de modernidad industrial*. Occidentalidad que en el caso de May implicaba su alta valoración de la cultura de USA –Whitman, Wright, Ford, Taylor, el jazz, Mumford (de quién era amigo desde los 20) y la *Regional Planning*, etc.– país al que viajó en 1925 antes de empezar su trabajo de funcionario municipal en Frankfurt en que pasó un lustro, publicando la revista *Zeitschrift Das Neue Frankfurt* y proyectando los *siedlungs* Romerstadt, Wes-

thausen y Höhenblick además de acoger el II CIAM en esa ciudad en 1929 donde presentó su célebre documento *Existenzminimum*.

Después de esta enjundiosa experiencia –dirige una oficina municipal, una revista, un estudio y una empresa municipal de construcciones y urbanización– emigra, ante el progresivo advenimiento de Hitler, a la URSS, donde estará entre 1930 y 1933 a cargo de la llamada *Brigada May* entre otras cosas, responsable del diseño de Magnitogorsk, la ciudad del acero sobre los Urales que May pensaba como réplica superadora de la Pittsburgh americana. Allí acuño su noción de *zeilenbau* o construcción lineal, que venía de su sistematización edilicia frankfurtiana y que influyó en el concepto de *ciudad lineal*, desarrollada por sus colaboradores soviéticos como Nikolai Miliutin y su idea de *sosgorod* o ciudad soviética maquinica y extensible, sin diferencias barriales ni sociales ni funcionales.

Desde 1936 hasta 1954 se instala en Kenya y Uganda y construirá viviendas individuales y colectivas, mas lanzado a la estética expresionista de su país natal como se ejemplifica en su *Kenwood Building* o en los *Delamere Flats*, en Nairobi, 1938.

Pero su trabajo urbanístico-cultural mas significativo sera el Plan para la expansión de Kampala, capital ugandesa que aborda en 1947 donde por una parte desarrollará la idea de una ciudad fragmentada, con núcleos o barrios instalados sobre la geografía de arroyos y montes selváticos (de manera semejante a los proyectos que su viejo conocido Ludwig Hilberseimer haría en la misma época para las islas de Hawai desde Chicago) y por otra, una *tropical architecture* que debía fundar pautas para un *new regionalism* bastante cercano a las ideas coloniales británicas, una modernidad tropical de

verandas, *pilotis* y *sunshades* –durante la guerra incluso empezó a usar adobes– que parece haber sido conocida y saludada por Le Corbusier –entonces empezando a trabajar en la India y en el norte de Africa– tanto como denostada por los intelectuales africanos mencionados arriba. En 1954 volvió a Alemania donde se ocupó de proyectar conjuntos habitacionales en Hamburgo y Bremen, pero antes, en sus años africanos también trabajó en la ciudad industrial de Jinja sobre el Lago Victoria, las oficinas para la *Uganda Company* y un museo y un hotel en Kampala, todo ello en la segunda mitad de los 40. Tanto en Africa como en la URSS se interesó en el concepto de *trabatenstadt* o ciudad satélite que pensaba semejantes a *garden colonies* lo que revela la influencia que en él tuvieron las ideas de Howard y su trabajo de aprendiz de urbanista con Raymond Unwin (estuvo en el proyecto de Hampstead entre 1910 y 12) y con Theodor Fischer y de allí le vino seguramente su interés por el *biological planinng*, bajo los enfoques de Geddes y luego de Mumford.

Nos queda por repasar un breve pero significativo hueco en la vida de este temprano

trotamundos, los años 33-36. May se va de Rusia a Africa en 1933 y con el dinero que había cobrado allí se compra una plantación en Arusha, Tanganyka, hoy Tanzania, de 160 hectáreas para cultivar café y frutas. El reputado marxista deviene terrateniente y hay referencias de su propia cosecha para describir esta etapa: se autodenomina *architect-farmer* responsable de proyectar un *total landscape in my own third Reich*. Educa paternalmente a sus trabajadores y les ofrece conciertos de Beethoven con un cuarteto de cuerdas que toca en la selva. Lee mucho a Norbert Elias y a su dicotomía entre *zivilisation* y *kultur* en que Z es el materialismo aristocrático de las metropolis y la racionalidad del proyecto moderno y K es lo instintivo, lo autóctono, lo particular de cada lugar en sus tradiciones y valores. En esa meditación termina por abjurar del colectivismo –aunque nunca llegó a ser un militante marxista– y concluye por adaptarse a un mundo que puede oscilar entre el conservadurismo popular de su etapa de patrón de estancia y su re inserción en la arquitectura urbana y burguesa, con inquietudes regionalistas que parecen, no logran disipar el aura colonial.

NOTAS

1 Alpers, S., *El Arte de Describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987 (edición inglesa original de 1983).

2 En su ensayo de *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona, 1984.

3 Koolhaas, R., *Delirio de New York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Gili, Barcelona, 2004 (edición original de 1978).

4 *El loco impuro*, 1974, versión española en Sexto Piso, México, 2003.

5 *La locura que viene de las ninfas*, 2005, versión española en Sexto Piso, México, 2008.

6 *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Florencia, 2010, Anagrama, Barcelona, 2011

7 *El Rosa Tiépolo*, Adelphi, 2006; Anagrama, 2008.

8 Auster, P., *Brooklin Follies*, editada en origen en 2005 y en

español por Anagrama, Barcelona, en 2006

9 En su colección de breves ensayos vieneses *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Madrid, 1989

10 Que en la edición española que hiciera Emecé en 1994 se tradujo como *Fueiserá. Respuestas obvias a futuros*, aunque en una versión hispana el traductor correspondiente propuso *Ayermañana*. Veáse de paso como el traductor porteño aumentó la apuesta optimista de Ray al convertir *impossible futures* en *futuros*, como si entre nosotros no debiera haber *imposible*, coincidiendo de paso con el imperativo apelativo a la felicidad del lema de Adidas: *Nothing is impossible*.

11 Incluido como capítulo 7, en la antología de F. Demissie, *Colonial Architecture and Urbanism in Africa: Interwined and contested histories*, Ashgate, Londres, 2009

TRANSMODERNIDAD E INTERCULTURALIDAD

ENRIQUE DUSSEL

Pertenezco a una generación latinoamericana cuyo inicio intelectual se situó a finales de la llamada II Guerra Mundial, en la década de los 50s. Para nosotros no había en Argentina de esa época ninguna duda de que éramos parte de la *cultura occidental*. Por ello ciertos juicios tajantes posteriores son propios de alguien que se opone a sí mismo.

La filosofía que estudiábamos partía de los griegos a quienes veíamos como nuestros orígenes más remotos. El mundo amerindio no tenía ninguna presencia en nuestros programas y ninguno de nuestros profesores hubiera podido articular el origen de la filosofía con ellos¹. Además el ideal del filósofo era el que conocía en detalles particulares y precisos las obras de los filósofos clásicos occidentales y sus desarrollos contemporáneos. Ninguna posibilidad siquiera de la pregunta de una filosofía específica desde América Latina. Es difícil hacer sentir en el

presente la sujeción inamovible del modelo de filosofía europea (y en ese tiempo en Argentina, aún sin ninguna referencia a Estados Unidos). Alemania y Francia tenían hegemonía completa, en especial en Sudamérica no así en México, Centro América o el Caribe hispánico, francés o británico.

En filosofía de la cultura se hacía referencia a Oswald Spengler, Arnold Toynbee, Alfred Weber, Kroeber, Ortega y Gasset o Braudel y después a William McNeill. Pero siempre para comprender el fenómeno griego (con las célebres obras tales como la *Paideia* o el *Aristóteles* de Jaeger), la disputa en torno a la Edad Media (desde la revalorización autorizada de Etienne Gilson) y el sentido de la cultura occidental (europea) como contexto para comprender la filosofía moderna y contemporánea. Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Kant, Heidegger, Scheler era las figuras señeras. Era una visión

sustancialista de las culturas, sin fisuras, cronológica del Este hacia el Oeste como lo exigía la visión hegeliana de la historia universal.

Con mi viaje a Europa –en mi caso en 1957, cruzando el Atlántico en barco–, nos descubríamos *latinoamericanos* o no ya *europeos*, desde que desembarcamos en Lisboa o Barcelona. Las diferencias saltaban a la vista y eran inocultables. Por ello el problema cultural se me presentó como obsesivo, humana, filosófica y existencialmente: *¿Quiénes somos culturalmente? ¿Cuál es nuestra identidad histórica?* No era una pregunta sobre la posibilidad de describir objetivamente dicha *identidad*; era algo anterior. Era saber quién es uno mismo como angustia existencial.

Tanto en España como en Israel –donde estuve desde 1957 a 1961, buscando siempre la respuesta a la pregunta por *lo latinoamericano*– mis estudios se encaminaban al desafío de un tal cuestionamiento. El modelo teórico de cultura seguirá siendo inevitablemente el mismo por muchos años todavía. El impacto de Paul Ricoeur en sus clases a las que asistía en la Sorbonne, su artículo tantas veces referido de *Civilización universal y cultura nacional*², respondía al modelo sustancialista y en el fondo eurocéntrico. Aunque *civilización* no tenía ya la significación spengleriana del momento decadente de una cultura sino que denotaba más bien las estructuras universales y técnicas del progreso humano-instrumental en su conjunto (cuyo actor principal durante los últimos siglos había sido Occidente), la *cultura* era el contenido valorativo-mítico de una nación o conjunto de ellas. Este fue el primer modelo que utilizamos para situar a América Latina en esos años. Con esta visión *culturalista* inicié mis primeras interpretaciones de América Latina queriendo-

le encontrar su *lugar* en la historia universal (a lo Toynbee) y discerniendo niveles de profundidad, inspirado principalmente en el nombrado Ricoeur, pero igualmente en Max Weber, Sorokin, Jaspers, Sombart, etc..

En este momento ya había prácticamente escrito dos libros: *El humanismo helénico* –escrito en 1961–, *El humanismo semita* –escrito en 1964–, y tenía los materiales que aparecerán con el título de *El dualismo en la antropología de la cristiandad* –escrito finalmente en 1968–. Había hecho una reconstrucción creadora de lo que llamaba la *protohistoria* latinoamericana, la de Cristóbal Colón o Hernán Cortés.

Organizamos una *Semana Latinoamericana* en diciembre de 1964, con estudiantes latinoamericanos que estudiaban en varios países europeos. Fue una experiencia fundacional. Josué de Castro, Germán Arciniegas, François Houtart y muchos otros intelectuales incluyendo Ricoeur expusieron su visión sobre el asunto³. El tema fue la *toma de conciencia* (*prise de conscience*) de la existencia de una cultura latinoamericana. Rafael Braun Menéndez o Natalio Botana se oponían a la existencia de tal concepto.

En el mismo año publicaba un artículo en la revista de Ortega y Gasset de Madrid⁴ que se oponía a las *reducciones historicistas* de nuestra realidad latinoamericana. Contra el revolucionario, que lucha por el *comienzo* de la historia en el futuro; contra el liberal que mitifica la emancipación nacional contra España al comienzo del siglo XIX; contra los conservadores que por su parte mitifican el esplendor de la época colonial; contra los indigenistas que niegan todo lo posterior a las grandes culturas amerindias, proponía la necesidad de reconstruir en su integridad, y desde el marco de la

historia mundial, la identidad histórica de América Latina. Respondían estos trabajos filosóficos a un período de investigación histórica-empírica de 1963 en adelante, paralela –por una beca que usufruqué en Maguncia durante varios años– en vista de una tesis de historia hispanoamericana que defendí en La Sorbonne en 1967.

A diferencia de muchos que hablan de la cultura y de la cultura latinoamericana en particular, tuve la oportunidad durante cuatro años de permanencia en el Archivo General de Indias de Sevilla, de estudiar las obras fundamentales históricas para la comprensión científico-positiva del siglo XVI latinoamericano, el comienzo de la época colonial, lo que llenó a mi cerebro de una cantidad impresionante de referencias concretas de todo el continente latinoamericano (desde la California mexicana hasta el sur de Chile ya que me interné igualmente en los siglos XVII y XVIII). Para mi hablar de *cultura latinoamericana* eran referencias a pueblos indígenas, luchas de conquista, procesos de adoctrinamientos, fundación de ciudades, de *reducciones*, de cabildos, concilios provinciales, sínodos diocesanos, diezmos de las haciendas, pago de las minas, etc⁵.

Un curso de *Historia de la Cultura* en la Universidad del Nordeste (Resistencia, Chaco, Argentina) –durante cuatro meses de febril trabajo, de agosto a diciembre de 1966, ya que dejando Maguncia en Alemania regresaba a fin de ese año nuevamente a Europa (mi primer viaje en avión sobre el Atlántico) para defender la segunda tesis doctoral en febrero de 1967 en París– me dio la oportunidad de tener ante mi vista una visión panorámica de la *Historia mundial* a la manera de Hegel o Toynbee, donde por medio de una reconstrucción (*des-structión* he-

deggeriana) intentaba siempre ir *situando* (*location*) a América Latina. En ese curso, *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la Historia Universal*⁶, se intentaba elaborar una historia de las culturas a partir del *núcleo ético-mítico* (*noyau éthico-mythique* de Ricoeur) de cada una de ellas. Para intentar el diálogo intercultural había que comenzar por hacer un diagnóstico de los *contenidos* últimos de las narrativas míticas, de los supuestos ontológicos y de la estructura ético-política de cada una de ellas. Se pasa muy pronto a teorizar el diálogo, sin conocer en concreto los temas posibles de un tal diálogo. Por ello ese *Curso de 1966*, con una extensa introducción metodológica, y con una descripción mínima de las *grandes culturas* teniendo en cuenta, criticando e integrando las visiones de Hegel, Danilevsky, Dilthey, Spengler, Alfred Weber, Jaspers, Toynbee, Teilhard de Chardin y muchos otros y en referencia a las más importantes historias mundiales de ese momento me permitió *situ*ar, como he dicho, a América Latina en el proceso del desarrollo de la humanidad desde su origen –desde la especie *homo*– pasando por el paleolítico y neolítico, hasta el tiempo de la invasión de América por parte del Occidente. Desde Mesopotamia y Egipto hasta la India y China, cruzando el Pacífico se encuentran las grandes culturas neolíticas americanas, una vertiente de la *proto-historia* latinoamericana. El enfrentamiento entre pueblos sedentarios agrícolas con los indoeuropeos de las estepas euroasiáticas, entre ellos los griegos y romanos y de estos con los semitas procedentes del desierto árabe, me daban una clave de la historia del *núcleo ético-mítico* que pasando por el mundo bizantino y musulmán llegaban a la península ibérica romanizada en la otra vertiente de nuestra *proto-historia latinoamericana*.

En marzo de 1967 de retorno a Latinoamérica, cuando el barco pasó por Barcelona, el editor de Nova Terra me entregó en mano mi primer libro: *Hipótesis para una historia de la iglesia en América Latina*. En esta obra se veía plasmada una filosofía de la cultura en el nivel religioso de nuestro continente cultural. Esta pequeña obra *haría historia* porque se trataba de la primera reinterpretación de una historia religiosa desde el punto de la historia mundial de las culturas. En la tradición historiográfica la cuestión se formulaba: *¿Cuáles fueron las relaciones de iglesia y estado?*

Ahora en cambio se definía: *Choque entre culturas y situación de la Iglesia*⁷. La crisis de la emancipación contra España (en torno al 1810) se la describía como “el pasaje de un *modelo de cristiandad* al de una sociedad *pluralista y profana*”. Era ya una *nueva historia cultural* de América Latina –no sólo de la iglesia– no ya eurocéntrica, pero todavía *desarrollista*.

Es por ello que en la *conferencia programática* que pronuncié el 25 de mayo de 1967 *Cultura, Cultura latinoamericana y cultura nacional*⁸ –en la misma Universidad del Nordeste– era como un *Manifiesto*, una *toma de conciencia generacional*. Releyéndola encuentro en ella bosquejado muchos aspectos que de una u otra manera, serán modificados o ampliados durante más de treinta años.

En septiembre de ese mismo año comenzaban mis cursos semestrales en un Instituto fundado en Quito (Ecuador) donde ante la presencia de más de 80 participantes adultos de casi todos los países latinoamericanos incluyendo el Caribe y los *latinos* en Estados Unidos, podía exponer esta nueva visión reconstructiva de la historia de la cultura latinoamericana en toda su amplitud.

La impresión que causaba en la audiencia era inmensa, profunda, desquiciante para unos, de esperanza en una nueva época interpretativa al final para todos⁹. En un curso dictado en Buenos Aires en 1969¹⁰ iniciaba con *Para una filosofía de la cultura* cuestión que culminaba con un párrafo titulado *Toma de conciencia de América Latina*, se escuchaba como un grito generacional: *Es ya habitual decir que nuestro pasado cultural es heterogéneo y a veces incoherente, dispar y hasta en cierta manera marginal a la cultura europea. Pero lo trágico es que se desconozca su existencia, ya que lo relevante es que de todos modos hay una cultura en América Latina. Aunque lo nieguen algunos, su originalidad es evidente, en el arte, en su estilo de vida*¹¹. Ya como profesor en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) vertí de manera estrictamente filosófica dicha reconstrucción histórica. Se trata de una trilogía, en un nivel antropológico (en cuestiones tales como la conceptualización del alma-cuerpo e inmortalidad del alma; o carne-espíritu, persona, resurrección, etc.) siempre teniendo en cuenta la cuestión de los orígenes de la *cultura latinoamericana* en las obras *El humanismo helénico*¹², *El humanismo semita*¹³ y *El dualismo en la antropología de la cristiandad*¹⁴.

En esta última obra se cerraba el *Curso de 1966*, que terminaba en el siglo V de la Cristiandad latino-germánica con el tratamiento de Europa hasta su entronque con su expansión en América Latina. Nuevamente reconstruí toda esta historia de las *Cristiandades* (armenia, georgiana, bizantina, copta, latino-germánica, etc.), describiendo también el choque del mundo islámico en Hispania (desde el 711 hasta el 1492) en otras obras posteriores¹⁵.

La obsesión era no dejar siglo sin poder integrar en una visión tal de la Historia

Mundial que nos permitiera poder entender el *origen*, el *desarrollo* y el *contenido* de la cultura latinoamericana. La exigencia existencial y la filosofía todavía eurocéntrica buscaba la identidad cultural. Pero ahí comenzó a producirse una fractura.

CENTRO Y PERIFERIA CULTURAL. EL PROBLEMA DE LA LIBERACIÓN

Desde los finales de la década del 60, y como fruto del surgimiento de las ciencias sociales *críticas* latinoamericanas (en especial la *Teoría de la Dependencia*¹⁶) y por la lectura de *Totalidad e infinito* de Emmanuel Levinas y principalmente por los movimientos populares y estudiantiles del 1968 en el mundo, pero fundamentalmente en Argentina y América Latina, se produjo en el campo de la filosofía y por ello en la filosofía de la cultura, una ruptura histórica. Lo que había sido el mundo metropolitano y el mundo colonial, ahora desde la terminología todavía desarrollista de Raúl Presbisch en la CEPAL se categorizaba como *centro* y *periferia*. A esto habrá que agregar todo un horizonte categorial que procede de la economía *crítica* que exigía la incorporación de las clases sociales como actores intersubjetivos a integrarse en una definición de cultura.

Se trataba no de una mera cuestión terminológica sino conceptual que permitía escindir el concepto *substancialista* de cultura y comenzar a descubrir sus fracturas internas dentro de cada cultura y entre ellas no sólo como *diálogo* o *choque* intercultural sino más estrictamente como *dominación* y *explotación* de una sobre otras. La asimetría de los actores había que tenerla en cuenta en todos los niveles. La etapa *culturalista* había concluido. En 1983

me expresaba así en un párrafo sobre *Más allá del culturalismo: Las situaciones cambiantes de la hegemonía, dentro de los bloques históricos bien definidos, y en relación a formaciones ideológicas de las diversas clases y fracciones, era imposible de descubrir para la visión estructuralista del culturalismo [...]. Faltaba también al culturalismo las categorías de sociedad política (en último término el Estado) y sociedad civil [...]*¹⁷.

La filosofía latinoamericana como *Filosofía de la Liberación* descubría su condicionamiento cultural y se pensaba *desde* una cultura determinada pero además articulado explícita o implícitamente desde los intereses de clases, grupos, sexos, razas, etc. determinadas. La *location* había sido descubierta y era el primer tema filosófico a ser tratado. El *diálogo* intercultural había perdido su ingenuidad y se sabía sobredeterminado por toda la edad colonial. De hecho en 1974 iniciamos un *diálogo* intercontinental *Sur-Sur* entre pensadores del Africa, Asia y América Latina, cuyo primer encuentro se efectuó en Dar-es-Salam (Tanzania) en 1976¹⁸. Estos encuentros nos dieron un nuevo panorama directo de las grandes culturas de la humanidad¹⁹.

La nueva visión sobre la cultura se dejó ver en el último encuentro llevado a cabo en la Universidad del Salvador de Buenos Aires ya en pleno desarrollo de la *Filosofía de la Liberación* bajo el título *Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular*²⁰. Era un ataque frontal a la posición de Domingo Sarmiento, un eminente político y pedagogo argentino autor de la obra *Facundo: Civilización o barbarie*. La civilización era la cultura norteamericana, la barbarie la de los caudillos federales que luchaban por las autonomías regionales contra el puerto de Buenos Aires, correa de transmisión de la do-

minación inglesa. Se trataba del comienzo de la demitificación de los *héroes* nacionales que habían concebido el modelo neocolonial de país que mostraba ya su agotamiento²¹.

Una cultura *imperial* o del *centro*, que se había originado con la invasión de América en 1492, se enfrentaba a las culturas *periféricas* en América Latina, África, Asia y Europa oriental. No era un *diálogo* simétrico, era de dominación, de explotación, de aniquilamiento. Además, en las culturas *periféricas* había élites educadas por los imperios que como escribía Jean Paul Sartre en la introducción a *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, repetían como eco lo aprendido en París o Londres. Elites ilustradas neocoloniales, fieles a los imperios de turno que se distanciaban de su propio *pueblo* y que lo utilizaban como rehén de su política dependiente.

Había entonces asimetrías de dominación en el plano mundial: a) una cultura (la *civilización* de Ricoeur), la occidental, metropolitana, eurocéntrica dominaba y pretendía aniquilar todas las culturas *periféricas*; y b) las culturas poscoloniales (América Latina desde domienzo del siglo XIX y Asia y África con posterioridad a la llamada II Guerra mundial) escindidas internamente entre 1) grupos articulados a los imperios de turno, élites *ilustradas* cuyo domino significaba dar la espalda a la ancestral cultura regional y 2) la mayoría popular afincada en sus tradiciones, y defendiendo frecuentemente de manera fundamentalista, lo propio contra lo impuesto desde una cultura técnica, económicamente capitalista.

La Filosofía de la Liberación como filosofía *crítica* de la cultura debía generar una nueva élite cuya *ilustración* se articulara a los intereses del *bloque social de los oprimidos* que para Gramsci era el *popolo*. Por ello se hablaba

de una *liberación de la cultura popular: Una es la revolución patriótica de la liberación nacional, otra la revolución social de la liberación de las clases oprimidas, y la tercera es la revolución cultural. Esta última se encuentra en el nivel pedagógico, el de la juventud y el de la cultura*²². Esa cultura *periférica* oprimida por la cultura imperial debe ser el punto de partida del diálogo intercultural. Escribíamos en el 1973:

*La cultura como cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo de la resistencia del oprimido contra el opresor [...] Para crear algo nuevo ha de tenerse una palabra nueva que irrumpe a partir de la exterioridad. Esta exterioridad es el propio pueblo que, aunque oprimido por el sistema, es lo más extraño a él*²³.

El *proyecto de liberación cultural*²⁴ parte de la cultura popular todavía pensada en la Filosofía de la Liberación en el contexto latinoamericano. Se había superado el desarrollismo culturalista que opinaba que de una cultura tradicional se podría pasar a una cultura secular y pluralista. Pero igualmente había todavía que radicalizar el análisis equívoco de *lo popular* (lo mejor) ya que en su seno existía igualmente el núcleo que albergará al populismo y al fundamentalismo (lo peor). Será necesario dar un paso más.

LA CULTURA POPULAR: NO ES SIMPLE POPULISMO

En un artículo de 1984, *Cultura latinoamericana y Filosofía de la Liberación (Cultura popular revolucionaria: más allá del populismo y del dogmatismo)*²⁵, debí una vez más aclarar la diferencia entre el *pueblo* y *lo popular* y el *populismo* (tomando este último diversos rostros: desde el *populismo*

tatcherista” en el Reino Unido –sugerido por Ernesto Laclau y estudiado en Birmingham por Richard Hall– hasta la figura actual del *fundamentalismo* musulmán; *fundamentalismo* que se hace presente igualmente por ejemplo, en el cristianismo sectario norteamericano de un George W. Bush.

En ese artículo dividíamos la materia en cuatro párrafos. En el primero²⁶, reconstruyendo posiciones desde la década del 60 mostrábamos la importancia de superar los límites reductivistas (de los revolucionarios ahistóricos, de las historias liberales, hispánico-conservadoras o meramente indigenistas) reconstruyendo la historia cultural latinoamericana dentro del marco de la historia mundial (desde el Asia nuestro componente amerindio; la proto-historia asiático-afro-europea hasta la cristiandad hispana; la cristiandad colonial hasta la *cultura latinoamericana dependiente*, postcolonial o neocolonial). El todo remataba en un proyecto de *una cultura popular post-capitalista*²⁷: *Cuando estábamos en la montaña* –escribía Tomás Borge sobre los campesinos– *y los oíamos hablar con su corazón puro, limpio, con un lenguaje simple y poético, percibíamos cuanto talento habíamos perdido [las élites neocoloniales] a lo largo de los siglos*.

Esto exigía un nuevo punto de partida para la descripción de la cultura *como tal* –tema del segundo párrafo²⁸–.

Desde una relectura cuidadosa y arqueológica de Marx (desde sus obras juveniles de 1835 a 1882²⁹ indicábamos que toda cultura es

un *modo* o un sistema de *tipos de trabajo*. No en vano la *agri-cultura* era estrictamente el *trabajo de la tierra* –ya que *cultura* viene etimológicamente en latín de *cultus* en su sentido de consagración de la tierra. La poética *material* (fruto físico del trabajo) y *mítica* (creación simbólica) son *pro-ducción* cultural (un poner *fuera* objetivamente, lo subjetivo, o mejor intersubjetivo, comunitario). De esta manera lo económico sin caer en el economicismo, era rescatado.

En un tercer apartado³⁰ se analizaban los diversos momentos ahora fracturados de la experiencia cultural en una visión postculturalista o post-spengleriana. La *cultura burguesa* se la estudiaba ante la *cultura proletaria* en abstracto; la *cultura de los países del centro* se la analizaba ante la *cultura de los países periféricos* (en el orden mundial del *sistema-mundo*); la *cultura multinacional* o *imperialismo cultural* se la describía en relación a la *cultura de masas* o *cultura alienada* –globalizada–; la *cultura nacional* o *del populismo cultural* se la articulaba con la *cultura de la élite ilustrada* y se la contraponía a la *cultura popular*³¹ o la *resistencia como creación cultural*. Evidentemente esta tipología cultural, y sus criterios categoriales suponían una larga *lucha epistemológica*, crítica, propia de las ciencias sociales nuevas de América Latina y de la Filosofía de la Liberación. Estas distinciones la habíamos propuesto ya mucho antes, pero ahora se perfilaban definitivamente.

El gráfico siguiente recoge estas categorías analíticas y las correlaciona o incluye/segrega una de otra de las culturas mencionadas:

Cultura Capitalista-Burguesa	Cultura Capitalista Central	Cultura Multinacional		Cultura Nacional	Cultura de Masas
	Cultura Capitalista Periferica	Cultura Ilustrada			
Cultura Proletaria	Cultura del Trabajador Industrial	Cultura del Trabajador Campesino	Cultura Popular		
Culturas Externas ³²	Etnias artesanos Marginales Otros				

En 1977, en el tomo III de *Para una ética de la liberación latinoamericana*, habíamos escrito: *La cultura imperial³³ (pretendidamente universal) no es lo mismo que la cultura nacional (que no es idéntica a la popular), que la cultura ilustrada de la élite neocolonial (que no siempre es burguesa, pero si oligárquica), que la cultura de masas (que es alienante y unidimensional tanto en el centro como en la periferia), ni que la cultura popular³⁴. Y se agregaba: A la cultura imperial, a la ilustrada y a la de masas (en la que debe incluirse la cultura proletaria como negatividad) son los momentos internos imperantes a la totalidad dominante. La cultura nacional, sin embargo, es todavía equívoca aunque tiene importancia [...] La cultura popular es la noción clave para una liberación [cultural]. En los 80s, con la presencia activa del FSLN en Nicaragua y muchas otras experiencias en toda América Latina, la cultura creadora era concebida como la cultura popular revolucionaria³⁵.*

Escribía Mao Tse-tung: *Es un imperativo separar la excelente cultura antigua popular, o sea, la que posee un carácter más o menos democrático y revolucionario, de toda la putrefacción propia de la vieja clase dominante feudal [...] La actual nueva cultura proviene de la antigua, por ello debemos*

respetar nuestra propia historia y no amputarla. Mas respetar una historia significa conferirle el lugar que le corresponde, significa respetar su desarrollo [...] ³⁶. Mao distingue en esta obra entre antigua y vieja cultura; entre cultura dominante, vigente, imperialista, semifeudal, reaccionaria, de nueva democracia, cultura de las masas populares, cultura nacional, revolucionaria, etc.

La cultura popular latinoamericana –escribíamos en el nombrado artículo de 1984– sólo se esclarece, decanta, se autentifica en el proceso de liberación (de liberación económica del capitalismo, liberación política de la opresión) instaurando un nuevo tipo democrático, siendo así liberación cultural, dando un paso creativo en la línea de la tradición histórico-cultural del pueblo oprimido y ahora protagonista de la revolución.

En esa época se hablaba del sujeto histórico de la cultura revolucionaria: el pueblo, como *bloque social de los oprimidos*, cuando cobra conciencia subjetiva de su función histórico-revolucionaria³⁷.

La cultura popular no era populista. *Populista* indicaba la inclusión en la cultura nacional de la cultura burguesa u oligárquica de su élite y la cultura del proletariado, del campesino

no, de todos los habitantes del suelo organizado bajo un Estado (que en Francia se denominó el *bonapartismo*). Lo popular en cambio, era todo un sector social de una nación en cuanto explotado u oprimido, pero que guardaba igualmente una cierta *exterioridad* como veremos más adelante. Oprimidos en el sistema estatal, alternativos y libres en aquellos momentos culturales simplemente despreciados por el dominador, como el folklore³⁸, la música, la comida, la vestimenta, las fiestas, la memoria de sus héroes, las gestas emancipatorias, las organizaciones sociales y políticas, etc. Como puede verse la visión sustancialista monolítica de una cultura latinoamericana había sido dejada atrás, y las fisuras internas culturales crecían gracias a la misma revolución cultural.

MODERNIDAD, GLOBALIZACIÓN DEL OCCIDENTALISMO, MULTICULTURALISMO LIBERAL Y EL IMPERIO MILITAR DE LA GUERRA PREVENTIVA

Lentamente, aunque la cuestión había sido vislumbrada intuitivamente desde finales de la década de los 50s., se pasa de una obsesión por situar América Latina en la historia mundial –lo que exigió reconstruir totalmente la visión de dicha historia mundial– a poner en cuestión la visión *standard* (de la generación hegeliana) de la misma historia universal que nos había *excluido* ya que al ser *eurocéntrica* construía una interpretación distorsionada^{39 44} no sólo de las culturas no-europeas sino que y esta conclusión era imprevisible en los 50s y no había sido esperada *a priori*, igualmente interpretaba inadecuadamente a la misma cultura occidental. El *orientalismo* (defecto de la interpretación europea de todas las culturas al oriente de Eu-

ropa, que Edward Said muestra en su famosa obra de 1978, *Orientalismo*) era un defecto articulado y simultáneo al *occidentalismo* (interpretación errada de la misma cultura europea). Las hipótesis que nos habían permitido negar la inexistencia de la cultura latinoamericana nos llevaban ahora al descubrimiento de una nueva visión *crítica* de las culturas periféricas, e inclusive de Europa misma. Esta tarea iba siendo emprendida casi simultáneamente en todos los ámbitos de las culturas poscoloniales periféricas (Asia, Africa y América Latina), aunque por desgracia en menor medida en Europa y Estados Unidos mismos.

En efecto, a partir de la problemática *postmoderna* sobre la naturaleza de la Modernidad –que en último término es todavía una visión todavía *europea* de la Modernidad–, comenzamos a advertir que, lo que nosotros mismos habíamos llamado *postmoderno*⁴⁰, era algo distinto a lo que aludían los Postmodernos de los 80s (al menos daban otra definición del fenómeno de la Modernidad tal como yo lo había entendido desde los trabajos efectuados para situar a América Latina en confrontación a una cultura moderna vista desde la periferia colonial). Por ello, nos vimos en la necesidad de reconstruir desde una perspectiva *exterior*, es decir: mundial (no provinciana como eran las europeas), el concepto de *Modernidad*, que tenía y sigue teniendo en Europa y Estados Unidos una clara connotación eurocéntrica, notoria desde Lyotard o Vattimo hasta Habermas y de otra manera más sutil en el mismo Wallerstein en lo que hemos denominado un *segundo eurocentrismo*. El estudio de esta cadena argumentativa nos permitió vislumbrar un horizonte problemático y categorial que relanzó nuevamente el tema de la cultura ahora como crítica

de la *multiculturalidad liberal* (a la manera de un John Rawls, por ejemplo en *The Law of people*) y también como crítica del optimismo superficial de una pretendida *facilidad* con la que se expone la posibilidad de la comunicación o del diálogo multicultural, suponiendo ingenuamente o cínicamente, una simetría inexistente en realidad entre los argumentantes.

Ahora no se trata ya de *localizar* a América Latina. Ahora se trata de *situar* a *todas las culturas* que *inevitablemente* se enfrentan hoy en todos los niveles de la vida cotidiana, de la comunicación, la educación, la investigación, las políticas de expansión o de resistencia cultural o hasta militar. Los sistemas culturales, acuñados durante milenios pueden despedazarse en decenios, o desarrollarse por el enfrentamiento con otras culturas. Ninguna cultura tiene asegurada de antemano la sobrevivencia. Todo esto se ha incrementado hoy, siendo un momento crucial en la historia de las culturas del planeta.

En nuestra visión del curso de *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la Historia Universal* y en los primeros trabajos de esa época, tendía a mostrar el desarrollo de cada cultura como un todo autónomo o independiente. Había *zonas de contactos* (como el Mediterráneo oriental, el Océano Pacífico y las estepas euroasiáticas desde el Gobi hasta el Mar Caspio) pero explícitamente dejaba hasta la expansión portuguesa por el Atlántico Sur y hacia el Océano Indico o hasta el *descubrimiento de América* por España, el comienzo del despliegue del *sistema-mundo* y la conexión por primera vez de las grandes *ecumenes* culturales independientes (desde Amerindia, China, el Indostán, el mundo islámico, la cultura bizantina y la latino-germánica).

La modificación radical de esta hipótesis por la propuesta de Andre Gunder Frank del *sistema de los cinco mil años* –que se me impuso de inmediato porque era exactamente mi propia cronología– cambió el panorama. Si debe reconocerse que hubieron contactos firmes por las indicadas estepas y desiertos del norte del Asia oriental (la llamada *ruta de la seda*), fue la región de la antigua Persia, helenizada primero (en torno a Seleukon, no lejos de las ruinas de Babilonia) y después islamizada (Samarkanda o Bagdad), la *placa giratoria* del mundo asiático-afro-mediterráneo. La Europa latino-germana fue siempre periférica –aunque en el Sur tenía un peso propio por la presencia del antiguo Imperio romano–, pero nunca fue *centro* de esa inmensa masa continental.

El mundo musulmán (desde Mindanao en Filipinas, Malaka, Delhi, el *corazón del mundo* musulmán, hasta el Magreb con Fes en Marruecos o la Andalucía de la Córdoba averroista) era una cultura mercantilista mucho más desarrollada científica, teórica, económica y culturalmente que la Europa latino-germana después de la hecatombe de las invasiones germanas⁴¹ y las mismas invasiones islámicas desde el siglo VII DC. Contra Max Weber debe aceptarse una gran diferencia civilizatoria entre la futura cultura europea, todavía subdesarrollada, con respecto a la cultura islámica hasta el siglo XIII en que las invasiones turcas siberianas troncharán la gran cultura árabe.

En el Occidente la *Modernidad*, que se inicia con la *invasión* de América por parte de los españoles, cultura heredera de los musulmanes del Mediterráneo –por Andalucía– y del Renacimiento italiano –por la presencia catalana en el sur de Italia⁴² es inversa. Es decir, Italia renacentista es todavía mediterránea y antigua mientras España es atlántica y moderna.

La *apertura* geopolítica de Europa al Atlántico es el despliegue y control del *sistema-mundo* en sentido estricto –por los océanos y no ya por las lentas y peligrosas caravanas continentales– y la invención del *sistema colonial*, durante 300 años irá inclinando lentamente la balanza económica-política a favor de la antigua Europa aislada y periférica. Todo lo cual es simultáneo al origen y desarrollo del capitalismo, mercantil en su inicio, de mera acumulación originaria de dinero. Es decir: modernidad, colonialismo, sistema-mundo y capitalismo son aspectos de una misma realidad simultánea y mutuamente constituyente.

Si esto es así, *España es entonces la primera nación moderna*. Esta hipótesis se opone a todas las interpretaciones de la Modernidad, del centro de Europa y Estados Unidos, y aún es contraria a la opinión de la inmensa mayoría de los intelectuales españoles hoy en día. Sin embargo se nos impone cada vez con mayor fuerza, a medida que vamos encontrando nuevos argumentos. En efecto, la *primera Modernidad* ibérica del 1492 a 1630 aproximadamente, tiene matices musulmanes por Andalucía –la región que había sido la más culta del Mediterráneo⁴³ en el siglo XII–, se inspira en el Renacimiento humanista italiano implantado firmemente por la actuación del cardenal Cisneros y la reforma universitaria de los dominicos salmantinos, cuya *Segunda Escolástica* es ya *moderna* y no meramente medieval y en especial poco después, por la cultura barroca jesuítica, que en la figura filosófica de Francisco Suárez inaugura en sentido estricto el pensamiento metafísico moderno⁴⁴.

El Quijote es la primera obra literaria moderna de su tipo en Europa, cuyos personajes tienen cada pie en un mundo distinto: en el sur islámico y en el norte cristiano, en la cul-

tura más avanzada de su época y en la inicial modernidad europea⁴⁵. La primera gramática de una lengua romance fue la castellana, editada por Nebrija en 1492. En 1521 es aplastada por Carlos V la primera revolución burguesa en Castilla, los comuneros que luchan por la defensa de sus fueros urbanos. Surge la primera moneda mundial –la moneda de plata de México y Perú–, que pasaba por Sevilla y se acumulaba finalmente en China. Es una *modernidad mercantil*, preburguesa, humanista, que comienza la expansión europea.

Sólo la *segunda Modernidad* se desarrolla en las Provincias Unidas de los Países Bajos, provincia española hasta comienzo del siglo XVII⁴⁶, un nuevo desarrollo de la Modernidad, ahora propiamente burguesa (1630-1688). La *tercera Modernidad*, inglesa y posteriormente francesa, despliega el modelo anterior filosóficamente iniciado por Descartes o Spinoza, desplegándose con mayor coherencia práctica en el individualismo posesivo de Hobbes, Locke o Hume. Con la Revolución industrial y la Ilustración la Modernidad alcanzaba su plenitud, y al mismo tiempo se afanzaba el colonialismo expandiéndose Europa del Norte por el Asia primero y posteriormente por el África. La Modernidad habría tenido cinco siglos, lo mismo que el *sistema-mundo* y era coextensivo al dominio europeo sobre el planeta, del cual había sido el *centro* desde 1492. América Latina por su parte, fue un momento constitutivo de esa Modernidad. El sistema colonial no pudo ser feudal –cuestión central para las ciencias sociales en general, demostrada por Sergio Bagú–, sino periférico de un mundo capitalista moderno y por lo tanto él mismo moderno. En este contexto se efectuó una crítica a la posición ingenua que definía el diálogo entre las culturas como una

posibilidad simétrica multicultural, idealizada en parte, y donde la comunicación pareciera ser posible para seres racionales.

La *Ética del Discurso* adoptaba esta posición optimista. Rorty –y con diferencias McIntyre– mostraba o la completa inconmensurabilidad de una comunicación imposible o su extrema dificultad. De todas maneras se prescindía de situar a las culturas –sin nombrarlas en concreto ni estudiar su historia y sus contenidos estructurales– en una situación asimétrica que se originaba por sus respectivas *posiciones* en el sistema colonial mismo. La cultura occidental con su *occidentalismo* obvio, situaba a todas las otras culturas como más primitivas, pre-modernas, tradicionales, subdesarrolladas. En el momento de elaborar una teoría del *diálogo entre culturas* pareciera que todas las culturas tienen simétricas condiciones.

O por medio de una *antropología ad hoc* se efectúa la tarea de la observación descomprometida –o en el mejor de los casos *comprometida*– de las culturas primitivas. En este caso existen las culturas superiores (aquellas del *antropólogo cultural* universitario) y *las otras* (primitivas). Entre ambos extremos están las culturas desarrolladas simétricamente y *las otras*, que ni siquiera pueden situárselas asimétricamente por el abismo cultural infranqueable. Es el caso de Durkheim o de Habermas.

Ante la posición observacional de la antropología no puede haber diálogo cultural con China, India, el mundo islámico, etc., que no son culturas ilustradas ni primitivas. Están en la *tierra de nadie*. A esas culturas que no son ni *metropolitanas* ni *primitivas* se las va destruyendo por medio de la propaganda, de la venta de mercancías, productos materiales que son siempre culturales (como bebidas, comidas,

vestidos, vehículos, etc.), aunque por otro lado se pretende salvar dichas culturas valorando aisladamente elementos folklóricos o momentos culturales secundarios. Una transnacional de la alimentación puede subsumir entre sus menús un plato propio de una cultura culinaria como el *Taco Bell* y esto pasa por *respeto* a las otras culturas.

Este tipo de *multiculturalismo altruista* queda claramente formulado en el *overlapping consensus* de John Rawls, que exige la aceptación de ciertos principios procedimentales –que son inadvertidamente profundamente culturales, *occidentales*– que deben ser aceptados por todos los miembros de una comunidad política y permitiendo al mismo tiempo la diversidad valorativa cultural o religiosa. Políticamente esto supondría en los que establecen el diálogo, aceptar un Estado liberal multicultural, no advirtiendo que la estructura misma de ese Estado multicultural tal como se institucionaliza en el presente es la expresión de la cultura occidental y restringe la posibilidad de sobrevivencia de todas las demás culturas.

Subrepticamente se ha impuesto una estructura cultural en nombre de elementos puramente formales de la convivencia que han sido expresión del desarrollo de una cultura determinada. Además, no se tiene clara conciencia que la estructura económica de fondo es el capitalismo transnacional que funda ese tipo de Estado liberal, y que ha limado en las culturas *incorporadas*, gracias al indicado *overlapping consensus* como acción de vaciamiento previo de los elementos críticos anticapitalistas de esas culturas, diferencias anti-occidentales inaceptables.

Este tipo aséptico de diálogo multicultural que es frecuente también entre las reli-

giones universales, se vuelve en ciertos casos una política cultural agresiva, como cuando Huntington, en su obra *El choque de civilizaciones*, aboga directamente por la defensa de la cultura occidental por medio de instrumentos militares, en especial contra el fundamentalismo islámico, bajo cuyo suelo se olvida de indicar que existen los mayores yacimientos petroleros del planeta y sin referirse a la presencia de un fundamentalismo cristiano especialmente en Estados Unidos, de igual signo y estructura.

De nuevo no se advierte que *el fundamentalismo del mercado* –como lo denomina George Soros– funda ese fundamentalismo militar agresivo, de las *guerras preventivas*, que se los disfraza de enfrentamientos culturales o de expansión de una cultura política democrática. Se ha pasado así de la pretensión de un diálogo simétrico del multiculturalismo a la supresión simple y llana de todo diálogo, y a la imposición por la fuerza de la tecnología militar de la propia cultura occidental –al menos este es el pretexto–, ya que hemos sugerido que se trata meramente del cumplimiento de intereses económicos, del petróleo como en la guerra de Irak de inicios del siglo XX, ante la pasiva posición del Congreso (¿no pareciera ser un ejemplo de la trágica inoperancia del Senado romano en tiempos de Cicerón, centro de la República romana?), el Departamento de Estado y el *equipo* del Presidente George W. Bush toman todas las decisiones en la indicada Guerra de Irak (¿cómo Julio Cesar que instala el *Imperio*, figura jurídica e institución política inexistente con anterioridad en Roma?).

En su obra *Imperio* Negri y Hardt sostienen una cierta visión postmoderna de la estructura globalizada del sistema-mundo. A ella es necesario anteponerle una interpretación que

permita comprender más dramáticamente la coyuntura actual de la historia mundial bajo la hegemonía militar del Estado norteamericano (el *home-state* de las grandes corporaciones transnacionales, que lentamente, como cuando en la República romana Cesar atravesó el Rubicón) va transformando a los Estados Unidos de una *república* en un *imperio*, dominación posterior al final de la *Guerra Fría* (1989), que intenta encaminarse a una gestión monopolar del Poder Global.

¿A qué queda reducido el diálogo multicultural que una cierta visión ingenua de las asimetrías entre los dialogantes? ¿Cómo es posible imaginar un diálogo simétrico ante tanta distancia en la posibilidad de empuñar los instrumentos tecnológicos de un capitalismo fundado en la expansión militar? ¿No estará todo perdido y la imposición de un cierto occidentalismo, cada vez más identificado con el *americanismo* norteamericano borrarán de la faz de la tierra a todas las culturas universales que se han ido desarrollando en los últimos milenios? ¿No será el inglés la única lengua clásica que se impondrá a la humanidad, que agobiada deberá olvidar sus propias tradiciones?

TRANSVERSALIDAD DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL TRANSMODERNO: MUTUA LIBERACIÓN DE LAS CULTURAS UNIVERSALES POSTCOLONIALES

Llegamos así a una última etapa de maduración anticipada en intuiciones previas, a partir de nuevas hipótesis de André Gunder Frank. Su obra *ReORIENT: global economy in the Asian Age*⁴⁷ (y la más compleja argumentación de Kenneth Pomeranz en *The Great Divergence: China, Europe and the Making of the Modern*

*World Economy*⁴⁸) nuevamente nos permite desplegar una problemática ampliada y crítica, que debe retomar las claves interpretativas del problema de la cultura de la década de los 60 alcanzando ahora una nueva implantación que hemos querido denominar *transmoderna* como superación explícita del concepto de *postmodernidad* (postmodernidad que es *todavía un momento final de la modernidad*). La reciente nueva hipótesis de trabajo puede formularse simplifícadamente de la siguiente manera : la Modernidad (el capitalismo, el colonialismo, el primer sistema-mundo) no es coetánea a la hegemonía mundial de Europa, jugando la función de *centro* del mercado con respecto a las restantes culturas. *Centralidad* del mercado mundial y Modernidad no son fenómenos sincrónicos. La Europa moderna llega a ser *centro después de ser moderna*. Para Wallerstein ambos fenómenos son coextensivos y por ello posterga la Modernidad y su centralidad en el mercado mundial hasta la *Ilustración* y el surgimiento del liberalismo. Por mi parte pienso que los cuatro fenómenos (capitalismo, sistema-mundo, colonialidad y modernidad) son coetáneos pero no la *centralidad* del mercado mundial. Hoy entonces, debo indicar que hasta 1789 (por dar una fecha simbólica a finales del siglo XVIII) la China y la región indostánica tenían tal peso productivo-económico en el *mercado mundial* –produciendo las mercancías más importantes de dicho mercado tales como la porcelana, la tela de seda, etc.– que Europa no podía de ninguna manera igualar. Europa no podía vender *nada* en el mercado extremo oriental. Sólo había podido comprar en dicho mercado chino durante tres siglos gracias a la plata de América Latina, del Perú y México principalmente.

Europa comenzó a ser *centro* del mercado mundial –y extender por ello el *sistema-mundo* a todo el planeta– desde la revolución industrial; que en el plano cultural produce el fenómeno de la Ilustración, cuyo origen *in the long run*, debemos ir a buscarlo –según las hipótesis que consideraremos a continuación del filósofo marroquí Al-Yabri– en la filosofía averroísta del califato de Córdoba. La hegemonía central e ilustrada de Europa no tiene sino dos siglos (1789-1989). ¡Sólo dos siglos! Demasiado corto plazo para poder transformar en profundidad el *núcleo ético-mítico* para expresarnos con Ricoeur, de culturas universales y milenarias como la china y otras del extremo oriente como la japonesa, coreana, vietnamita, etc., la indostánica, la islámica, la bizantino-rusa y aún la bantú o la latinoamericana, de diferente composición e integración estructural. Esas culturas han sido en parte *colonizadas* pero en la mejor estructura de sus valores han sido más bien *excluidas, despreciadas, negadas, ignoradas* mas que *aniquiladas*. Se ha dominado el sistema económico y político para poder ejercer el poder colonial y acumular riqueza gigantescas, pero se ha evaluado a esas culturas como despreciables, insignificantes, no importantes, no útiles. Ese desprecio sin embargo, ha permitido que ellas sobrevivieran en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Esa *exterioridad* negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada que lentamente renace como las llamas del fuego de las brasas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo. Esa exterioridad cultural no es una mera *identidad* sustantiva incontaminada y eterna. Ha ido evolucionando ante la Modernidad misma; se trata de una *iden-*

alidad en sentido de proceso y crecimiento pero siempre como exterioridad. Esas culturas universales, asimétricas de un punto de vista de sus condiciones económicas, políticas, científicas, tecnológicas, militares, guardan entonces una *alteridad* con respecto a la propia Modernidad europea, con la que han convivido y han aprendido a responder a su manera sus desafíos. No están muertas sino vivas y en la actualidad en pleno proceso de renacimiento, buscando –y también inevitablemente equivocando– caminos nuevos para su desarrollo futuro. Por no ser modernas esas culturas tampoco pueden ser *postmodernas*. Son *premodernas* y más antiguas que la modernidad, coetáneas a la Modernidad y próximamente *transmodernas*. El postmodernismo es una etapa final de la cultura moderna europeo-norteamericana, el *centro* de la Modernidad. Las culturas chinas o vedantas no podrán nunca ser postmoderno-europeas sino otra cosa muy distinta y a partir de sus propias raíces.

Así el concepto estricto de *transmodernidad*⁴⁹ quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la Nada, desde la Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo que asumen los desafíos de la Modernidad y aún de la Postmodernidad europeo-norteamericana pero que responden *desde otro lugar, other Location*. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinta a la europeo-norteamericana y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para la cultura moderna. Una futura cultura *transmoderna* que asume los momentos positivos de la Modernidad –pero evaluados con criterios distintos desde otras culturas milenarias– tendrá una pluriversidad rica y será fruto de un auténtico diálogo intercultural que debe tomar

claramente en cuenta las asimetrías existentes (no es lo mismo ser un *centro-imperial* a ser parte del *coro-central* semiperiférico –como Europa hoy y más desde la Guerra de Irak en 2003– que mundo postcolonial y periférico). Pero un mundo postcolonial y periférico como la India, en una asimetría abismal con respecto al centro-metropolitano de la época colonial no por ello deja de ser un núcleo creativo de renovación de una cultura milenaria y decisivamente distinta a todas las otras, con capacidad de proponer respuestas novedosas y necesarias a los angustiosos desafíos que nos lanza el planeta en el inicio del siglo XXI.

Un diálogo intercultural deber ser transversal⁵⁰ es decir, debe partir de *otro lugar* que el mero diálogo entre los eruditos del mundo académico o institucionalmente dominante. Debe ser un diálogo multicultural que no presupone la ilusión de la simetría inexistente entre las culturas. Veamos algunos aspectos de este diálogo crítico intercultural con intención de *trans-modernidad*.

Tomemos como hilo conductor de nuestra exposición una obra de la cultura islámica en el nivel filosófico. Mohammed Abed Al-Yabri, en sus obras *Crítica de la razón árabe*⁵¹ y *El legado filosófico árabe*⁵² es un excelente ejemplo de lo que deseamos explicar. Al-Yabri –filósofo magrebí es decir, de una región cultural bajo el influjo del pensamiento del Califato de Córdoba en su edad clásica– comienza la deconstrucción de su tradición árabe⁵³ que culminó en una auténtica *Ilustración* filosófica –antecedente directo de la renovación latino-germánica del París del siglo XIII y por ello aún es un antecedente directo de la *Aufklärung* europea del siglo XVIII (*averroísta* según las hipótesis de Al-Yabri)–. *Afirmación de la exterioridad despreciada*. Todo

comienza por una *afirmación*. La *negación de la negación* es el segundo momento. ¿Cómo podrá negarse el desprecio de lo propio sino iniciando el camino con el autodescubrimiento del propio valor? Afirmación de una “identidad” *procesual* y reactiva ante la misma Modernidad. Las culturas poscoloniales deben efectivamente descolonizarse, pero para ello deben comenzar por autovalorarse.

Pero hay diferentes maneras de afirmarse; entre ellas hay maneras equivocadas de la propia afirmación. Por ello, a partir del ejemplo indicado y en primer lugar, Al-Yabri critica las propias interpretaciones o “lecturas” hermenéuticas de la tradición islámica de la filosofía árabe contemporánea en el mundo musulmán. La primera línea interpretativa es la del fundamentalismo (*salafis*⁵⁴). Dicha interpretación tiene una intención *afirmativa*, como todas las restantes, ya que intenta recuperar la antigua tradición árabe en el presente. Pero para Al-Yabri dicha corriente es ahistórica, meramente apologética y tradicionalista. Otra línea de interpretación es la liberal, europeísta, pretende ser meramente moderna, pero al final niega el pasado o no sabe como reconstruirlo. La tercera es la interpretación izquierdista (el *salafismo marxista*)⁵⁵. La pregunta ante estas tres hermenéuticas presentes del pasado, es: *¿De qué modo [podemos] reconstruir [hoy] nuestro legado?*⁵⁶.

Con toda evidencia, el primer paso es estudiar afirmativamente dicho legado. Al-Yabri, lector desde el dominio de la lectura árabe como lengua materna, y aprendiz desde su niñez de la cultura islámica, tiene una enorme ventaja sobre todos los especialistas europeos o norteamericanos que estudian al mundo árabe como un *objeto* científico y como una cultura *extranjera*. Lee entonces los clásicos, vislumbra

matices desconocidos y lo hace desde la filosofía hermenéutica francesa contemporánea que ha estudiado como todo magrebí. Expone así positivamente el pensamiento de Alfarabi, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjaldún pero no es meramente una *pura afirmación* ingenua y apologista.

En el plano de la cultura popular, otro ejemplo, Rigoberta Menchú en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*⁵⁷, dedica largos capítulos a describir la cultura de su pueblo maya de Guatemala. Parte de una afirmación autovaliosa de sí misma. Es la reflexión originaria sobre la que edificará todo el edificio. Contra los juicios ya hecho habituales, es necesario comenzar desde el origen positivo de la propia tradición cultural. Este primer paso es un recuerdo del pasado desde una identidad o que ha sido anterior a la Modernidad o que ha evolucionando imperceptiblemente en el contacto inevitable y secreto con la Modernidad. Pero la única manera de poder crecer desde la propia tradición es efectuar una crítica desde los supuestos de la propia cultura. Es necesario encontrar en ella los momentos originarios de una autocrítica.

De manera sumamente original y autorizada Al-Yabri muestra que *las ciencias filosóficas griegas* llegaron a transformarse en *filosofía, teología y jurisprudencia islámica* gracias a cuatro corrientes filosóficas: *La primera es la representada por los traductores y secretarios de origen iránico [...], el modelo oriental (persa) del neoplatonismo. La segunda es la representada por los médicos y traductores cristianos llegados de la escuela persa de Yundisapur [... que] además de los maestros nestorianos albergó a un grupo de maestros de la escuela de Atenas [...] el modelo neoplatónico occidental. La tercera corriente [la*

más importante], oriental, es la representada por los traductores, maestros y sabios harraníes [...] La cuarta, la occidental, es la que aparece finalmente con la llegada de la Academia de Alejandría⁵⁸. La Academia se instaló 50 años en la ciudad de los sabios de Harrán. Esta escuela es fundamental ya que significa una síntesis del pensamiento persa, neoplatónico y aristotélico⁵⁹, cuestión poco estudiada fuera del mundo filosófico árabe ya que exige una bibliografía sin traducciones a lenguas occidentales. Los *Hermanos de la Pureza* dependen de la tradición de Harrán.

Es así que Al-Yabri efectúa una *deconstrucción* de su propia tradición con elementos críticos de ella misma y con otros *tomados* de la misma Modernidad. No es la Modernidad la que le impone al intelectual crítico sus instrumentos; es el intelectual crítico el que controla, maneja la elección de los instrumentos modernos que le serán útiles para la reconstrucción crítica de su propia tradición, no como sustancia fija. Al-Yabri muestra así que las escuelas *orientales* del mundo árabe (las escuelas en relación con Bagdad son las propiamente *orientales*, más próximas al gnosticismo persa y las relacionadas con El Cairo, de tradición neoplatónica alejandrina son ya *occidentales*, dentro del Oriente islámico, como veremos) debieron inicialmente oponerse frontalmente a su enemigo principal: el pensamiento gnóstico persa.

Los *mu'tazilíes* crearon estrictamente el primer pensamiento teórico islámico (anti-persa) con componentes propios del *El Korán*, subsumiendo igualmente de manera creadora momentos de la cultura griego-bizantina con el fin político de justificar la legitimidad del Estado califal. Nacieron así las tradiciones *orientales*. Las escuelas abasíes de Bagdad y sus regiones aledañas como Samarkanda o Búja-

ra pero igualmente la tradición fatimita de El Cairo, con pensadores tales como Alfarabi y Avicena, se inclinaron sin embargo hacia un pensamiento neoplatónico con matices teológico-místicos como el concepto de *iluminación*. Por el contrario –enseña Al-Yabri contra muchos expositores de la historia de la filosofía árabe–, la filosofía propiamente *occidental* andaluz-magrebí (en torno a las grandes capitales culturales de Córdoba al norte y Fez⁶⁰ al sur), significó una ruptura original que tendrá duradera herencia. Por motivos tanto políticos como económicos –y aquí el filósofo marroquí utiliza instrumentos críticos de la filosofía moderna europea– el califato cordobés, *occidental* como hemos indicado, rompió con la visión teologizante del pensamiento *oriental* e inauguró una clara distinción entre *razón* natural (que conoce científicamente por observación, y desarrolla la física, la mecánica y la matemática de nueva manera) y la *razón* iluminada por la *fe*. Se distingue entre *razón* y *fe*, ni se las confunde ni se las niega, se las articula de manera novedosa.

Para Avempace la perfección humana no consiste en la contemplación extática del sufismo sino en la vida del *hombre solitario* que como *brote* en la ciudad imperfecta anhela la ciudad perfecta, por el estudio racional de las ciencias filosóficas, el acto del *intelecto agente* por excelencia, el del saber del sabio, que es espiritual y divino. Al-Yabri dedica excelentes páginas sobre Avempace en su tratado de la felicidad del sabio, que inspirándose en el último Aristóteles lo desarrolla⁶¹.

Fue el filósofo Ibn-Abdun quien llevó a Alándalus la orientación racionalista de la escuela de Bagdad contraria a la posición de Alkindi, Alfarabi y Avicena. Una segunda generación, al comienzo del siglo V de la hégira

-siglo XI cristiano- se especializa en matemáticas y medicina. La tercera generación, con Avempace, integra la física y la metafísica y se libera del neoplatonismo gnóstico de la escuela *oriental*, invocando la argumentación racional aristotélica, depurado del neoplatonismo.

Los almohades tenían por lema cultural *Abandonar el argumento de autoridad y volver a las fuentes*. Se trata del movimiento cultural liderado por Ibn Túmert, en tiempos de gran cambio y por ello de gran libertad política e ímpetu racionalista y crítico. Ibn Túmert critica la analogía, como método que va de lo conocido a lo desconocido⁶². Si Alfarabi y Avicena (por la multiplicidad y problemas políticos del *oriente*) habían pretendido unir⁶³ filosofía y teología, Averroes (en el *occidente* almohade) se propone separarlas, pero mostrando su mutua autonomía y complementaridad. Tal fue el tema de su obra *Doctrina decisiva y fundamento de la concordia entre la revelación y la ciencia*, un verdadero *discurso del método*: la verdad (revelada) no puede contradecir la verdad (racional), y viceversa. En especial la *Destrucción de la destrucción* muestra que no son apodícticos los argumentos con los que Algazel intenta demostrar la irracionalidad de la filosofía. Fue entonces la elaboración y expresión de toda la doctrina llamada de la *dobles verdad* de Averroes –que tan equívocamente fue interpretada en el mundo latino medieval⁶⁴–. Al mismo tiempo el filósofo cordobés indicó la manera de relacionarse con *otras* culturas: *Es indudable que debemos servirnos, como de ayuda para nuestro estudio (racional de los seres existentes), de las investigaciones realizadas por todos los que nos han precedido [los griegos] [...] Siendo pues esto así, y como que realmente los filósofos antiguos estudiaron ya con el mayor esmero las reglas del razonamiento (la lógica, el método), convendrá que*

*nosotros pongamos manos a la obra de estudiar los libros de dichos filósofos antiguos, para que, si todo lo que en ellos dicen lo encontramos razonable, lo aceptemos, y si algo hubiere irrazonable, nos sirva de precaución y advertencia*⁶⁵.

Por ello, *adoptar el espíritu averroísta es romper con el espíritu avicenista oriental, gnóstico, y oscurantista*⁶⁶. Como puede verse la filosofía árabe practicó el método que estamos describiendo. Fue fiel a su tradición pero subsumió lo mejor según propios criterios de la otra cultura que en algunos aspectos era tenida por muy desarrollada por ejemplo, en la elaboración de la ciencia lógica Rigoberta Menchú, de la misma manera, indaga entre las comunidades indígenas hermanas la causa de su pasividad, de su fatalismo, y comienza una crítica comunitaria que los llevará a comprometerse en la lucha ante el gobierno mestizo y la represión militar. De manera que el intelectual crítico debe ser alguien localizado *entre* (*in betweenness*) las dos culturas, la propia y la moderna. Es todo el tema de la *frontera* entre dos culturas, como lugar de un *pensamiento crítico*. El tema lo expone largamente Walter Mignolo, en el caso de la *frontera* México-norteamericana como ámbito bicultural creativo.

Para resistir es necesario madurar. La afirmación de los propios valores exige tiempo, estudio, reflexión, retorno a los *textos* o los símbolos y mitos constitutivos de la propia cultura, antes o al menos al mismo tiempo que el dominio de los textos de la cultura moderna hegemónica.

Al-Yabri muestra lo equivocado que *algunos intelectuales árabes, cuya relación con el legado cultural europeo parece ser más estrecha que la que llevan con el legado árabe-islámico, plantean el problema del pensamiento árabe contemporáneo*

en estos términos: ¿cómo puede este pensamiento asimilar la experiencia del liberalismo antes o sin que el mundo árabe pase por la etapa del liberalismo? Abdalah Laroui, Zaki Nayib Mahmud, Mayid Fajri y tantos otros plantearon así la pregunta.

*El problema sin embargo es otro: ¿Cómo el pensamiento árabe contemporáneo puede recuperar y asimilar la experiencia racionalista de su propio legado cultural para vivirla de nuevo, en una perspectiva semejante a la de nuestros antepasados: luchar contra el feudalismo, contra el gnosticismo, contra el fatalismo, e instaurar la ciudad de la razón y de la justicia, una ciudad árabe libre, democrática y socialista?*⁶⁷.

Como puede observarse, un proyecto de esta envergadura exige tenacidad, tiempo, inteligencia, investigación, solidaridad. Se trata del largo tiempo de la maduración de una nueva respuesta en la *resistencia cultural*, no sólo con las élites de las otras culturas, en especial las dominantes, sino contra el eurocentrismo de las propias élites de la misma cultura periférica, colonial, fundamentalista. Rigoberta muestra como ejemplo por su parte, cómo reinterpretó la comunidad, al ir tomando conciencia crítica, el cristianismo tradicional para permitir justificar la lucha de las comunidades contra la dominación de las élites blancas militarizadas en Guatemala. Se trata de una nueva hermenéutica del *texto* constitutivo de la vida cultural de la comunidad (ya que el nivel simbólico es fundamental para los amerindios, teniendo una vertiente maya articulada con la vertiente cristiano-colonial).

El diálogo intercultural presente no es sólo ni principalmente un diálogo entre los apologistas de sus propias culturas, que intentarían mostrar a los otros las virtudes y valores de su propia cultura. Es ante todo el diálogo entre los

creadores críticos de su propia cultura ((intelectuales de la *frontera*, entre la propia cultura y la Modernidad). No son de los que meramente la defienden de sus enemigos sino los que primeramente *la recrean desde los supuestos críticos* que se encuentran en su propia tradición cultural y de la misma Modernidad que se globaliza. La Modernidad puede servir como un catalizador crítico (si la usa la mano experta del crítico de *la propia cultura*). Pero, además no es siquiera el diálogo entre los críticos de *centro metropolitano* con los críticos de la *periferia cultural*. Es antes que nada un *diálogo entre los críticos de la periferia*, un diálogo intercultural Sur-Sur, antes que pasar al diálogo Sur-Norte.

Dicho diálogo es esencial. Como filósofo latinoamericano me agradaría comenzar una conversación con Al-Yabri a partir de la siguiente pregunta: ¿Por qué decayó el pensamiento filosófico islámico en una crisis tan profunda a partir del siglo XIV? Esto no se explica sólo por la presencia lenta y creciente del Imperio otomano. ¿Por qué se internó dicha filosofía por el callejón sin salida del pensamiento fundamentalista? Habrá que echar mano de una interpretación histórico-mundial más amplia para comprender que habiendo sido el mundo islámico la *llave* del contacto del *mundo antiguo* (desde Bizancio y en menor lugar de la Europa latino-germánica, hasta el Indostán y China), inevitablemente la constitución de un *sistema-mundo* por España y Portugal, por el dominio de los Océanos, dejó lentamente al mundo musulmán *fuera* de la zona central de contacto con las otras culturas universales como lo había sido en el *sistema antiguo*. La pérdida de *centralidad* (y con ello de *información*), el empobrecimiento relativo –aunque más no sea por la inflación de la plata ante las gigantescas cantidades extraí-

das en América Latina— y otros factores no primariamente culturales o filosóficos, sumió al mundo árabe en una pobreza *periférica*, en una división y un aislacionismo político que lo *tribalizó*, desarticulándose en separatismos destructivos en las antiguas regiones unificadas por el derecho, la religión, la ciencia, el comercio y la lengua árabe. La decadencia filosófica fue sólo un momento de la decadencia de una civilización, de una crisis económica, política y militar de un mundo que de *centro* se transformó en *periferia*. Hay entonces que ligar, por ejemplo, la historia del mundo islámico con el naciente *sistema-mundo*, con América Latina y con el crecimiento de la Modernidad europea, equidistante al peso de la cultura chino-indostánica hasta el 1800. Ello le permitirá en el siglo XIX, es decir después de la revolución industrial, aún *colonizar* al mundo árabe. La *colonialidad* cultural se expresa filosóficamente en decadencia filosófica. Salazar Bondy se preguntaba de manera semejante en América Latina en 1969: *¿Es posible pensar filosófica y creativamente desde un ser colonial?*²⁶⁸

En el caso de Rigoberta Menchú el diálogo más fecundo lo realizan los críticos de cada comunidad con las otras comunidades y de las comunidades indígenas con los críticos del mundo mestizo y latinoamericano hegemónico. Rigoberta se transforma en una interlocutora de muchas voces, de muchos reclamos, de las feministas, ecologistas, de los movimientos antirracistas, etc. Al poder fecundarse transversal, mutuamente los pensadores críticos de la periferia, y de los espacios de *frontera* como fruto del diálogo intercultural; al poder organizar redes de discusión de sus problemas específicos proceso de autoafirmación se transforma en un arma de liberación. Debemos informar-

nos y aprender de los fracasos, de los logros y de la justificación aún teórica de los procesos de creación ante la globalización de la cultura europeo-norteamericana, cuya pretensión de universalidad hay que deconstruir desde la multifocalidad óptica de cada cultura.

Una estrategia presupone un proyecto. Denominamos proyecto *trans-moderno* al intento liberador que sintetiza todo lo que hemos dicho. En primer lugar indica la afirmación como autovalorización, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la Modernidad; que aún han quedado *fuera* de la consideración destructiva de esa pretendida cultura moderna universal. En segundo lugar esos valores tradicionales ignorados por la Modernidad deben ser el punto de arranque de una crítica interna, desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura. En tercer lugar, los críticos para serlo, son aquellos que viviendo la biculturalidad de las *fronteras* puede crear un pensamiento crítico. En cuarto lugar, esto supone un tiempo largo de resistencia, de maduración, de acumulación de fuerzas. Es el tiempo del cultivo acelerado y creador del desarrollo de la propia tradición cultural ahora en camino hacia una utopía *trans-moderna*. Se trata de una estrategia de crecimiento y creatividad de una renovada cultura no sólo descolonizada sino novedosa.

El diálogo entonces, entre los creadores críticos de sus propias culturas no es ya moderno ni postmoderno sino estrictamente *trans-moderno*, porque como hemos indicado, la localización del esfuerzo creador no parte del interior de la Modernidad, sino desde su exterioridad o aún mejor de su *ser fronterizo*. La exterioridad no es pura negatividad. Es posi-

tividad de una tradición distinta a la Moderna. Su afirmación es novedad, desafío y subsunción de lo mejor de la misma Modernidad. Por ejemplo, en las culturas indígenas de América Latina hay una afirmación de la Naturaleza completamente distinta y mucho más equilibrada, ecológica y hoy más necesaria que nunca, que el modo como la Modernidad capitalista confronta dicha Naturaleza como explotable, vendible y destructible. La muerte de la Naturaleza es suicidio colectivo de la humanidad y sin embargo la cultura moderna que se globaliza nada aprende del respeto a la Naturaleza de otras culturas, aparentemente más *primitivas* o *atrasadas*, según parámetros desarrollistas. Este principio

ecológico puede también integrar lo mejor de la Modernidad (no debe negar toda la Modernidad desde una identidad sustantiva purista de su propia cultura), para construir aún desarrollos científicos y tecnológicos a partir de esa experiencia de la misma Modernidad. La afirmación y desarrollo de la alteridad cultural de los pueblos postcoloniales, subsumiendo al mismo lo mejor de la Modernidad, debería desarrollar no un estilo cultural que tendiera a una unidad globalizada, indiferenciada o vacía, sino a un pluriverso *trans-moderno* (con muchas universalidades: europea, islámica, vedanta, taoísta, budista, latinoamericana, bantú, etc.), multicultural en diálogo crítico intercultural.

NOTAS

1 Nuestra provincia de Mendoza (Argentina) es verdad, era un último territorio en el sur del Imperio inca, o mejor dicho en el valle de Uspallata, entre Argentina y Chile, con un *Puente del inca* y *Caminos del inca* que pude observar con asombro en mi juventud de andinista experto a más de 4500 metros sobre el nivel del mar. Véanse aspectos biográfico-filosóficos de mis experiencias generacionales en *Hacia una simbólica latinoamericana (hasta 1969)* en mi obra *The Underside of Modernity*. Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation, Humanities Press, New York, 1996, pp. 77-79 y los §§ 1-3 del artículo *En búsqueda del sentido (Origen y desarrollo de una Filosofía de la Liberación)* en el número dedicado a mi pensamiento de la revista *Anthropos* (Barcelona), 180 (1998), pp.14-19.

2 Publicado en *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1964, pp. 274-288. Se había publicado en 1961 en la revista *Esprit*, Paris, Octubre. La diferenciación entre el nivel *civilización*, más bien en referencia a los instrumentos -técnicos, científicos o políticos- de la *cultura* indica lo que hoy denominaría una *falacia desarrollista*, al no advertir que todo sistema instrumental (en especial el político, pero igualmente el económico) ya es *cultural*.

3 Los trabajos se publicaron en *Esprit*, 7-8, Octubre (1965). Presenté un trabajo sobre *Chrétientés latino-américaines*, pp. 2-20 (que apareció posteriormente en polaco: *Spolecznosci Chrześcijańskie Ameryki Łacinskiej*, en *Znak Miesięcznik* (Krakow), XIX (1967), pp. 1244-1260).

4 *Iberoamérica en la Historia Universal*, en *Revista de Occidente*, 25 (1965), pp.85-95.

5 Lo que concluyó en nueve tomos publicados entre 1969-1971 sobre *El episcopado hispanoamericano. Institución misionera en defensa del indio*, Colección Sondeos, CIDOC, Cuernavaca.

6 Editado en rotaprint por la Universidad del Nordeste, Resistencia (Argentina), gran formato, 265 págs. Se publica por primera vez en el CD titulado: *Obra Filosófica de Enrique Dusseil (1963-2003)*, pedidos por e-mail a dussamb@servidor.unam.mx. En ese curso dejé en realidad fuera de consideración a la Europa latino-germánica, que sólo estudié hasta el siglo V.

7 Incluida en un libro editado en 1972 (bajo el título: *Historia de la iglesia en América Latina*, Nova Terra, Barcelona), pp.56ss

8 Apareció por primera vez con ese título en: *Cuyo* (Mendoza), 4 (1968), pp. 7-40. Los anteriores artículos citados en la nota 2, y éste, han sido recopilados, junto a otros, en portugués (no existe de esa colección antológica una edición española) en un libro con el título de *Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação*, Paulinas, São Paulo, 1997; el último de ellos en pp.25-63. Antes lo había incluido, algo modificado, en la ya citada *Historia de la Iglesia en América Latina* 1972, pp.29-47.

9 Una síntesis de esos cursos en Quito aparecieron después bajo el título *Caminos de liberación latinoamericana* t.I: *Interpretación histórico-teológica de nuestro continente latinoamericano*, Latinoamérica, Buenos Aires, 1972. Reedición aumentada en: *Desintegración de la cristiandad colonial y liberación. Perspectiva latinoamericana*, Sigueme, Salamanca,

1978. En inglés: *History and the theology of liberation. A Latin American perspective*, Orbis Books, New York, 1976.

En francés: *Histoire et théologie de la libération. Perspective latinoaméricaine*, Editions Economie et Humanisme-Éditions Ouvrières, Paris, 1974. En portugués: *Caminhos de libertação latino-americana*, t.I: *Interpretação histórico-teológica*, Paulinas, Sao Paulo, 1985. Otra versión se publicó como un librito: *América latina y conciencia cristiana*, Ipla, Quito, 1970. Eran años de gran efervescencia intelectual crítico-creadora.

10 *Cultura latinoamericana e historia de la Iglesia*, en L.Gera-E.Dussel-J.Arch, *Contexto de la iglesia argentina*, Universidad Pontificia, Buenos Aires, pp.32-155. 12 *Ibid.*, pp.33-47.

11 *Ibid.*, p.48.

12 Eudeba, Buenos Aires, 1975

13 Eudeba, Buenos Aires, 1969.

14 Obra que tienen por subtítulo: Desde *los orígenes hasta antes de la conquista de América*, Guadalupe, Buenos Aires, 1974.

15 Por ejemplo, en la *Introducción General* de la *Historia General de la Iglesia en América Latina*, CEHILA-Sigueme, Salamanca, t.I/1, 1983, pp.103-204. Y en muchos otros trabajos (como en la *Ética de la Liberación*, Trotta, Madrid, 1998 y más largamente en la *Política de Liberación* que estoy elaborando al escribir este ensayo retomo el tema de la *fundación y desarrollo* de la Cristiandad latino-germánica o la primera etapa de la Europa propiamente dicha. Véase mi artículo *Europa, Modernidad y Eurocentrismo*, en *Hacia una Filosofía Política Crítica*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2001, pp.345-359.

16 Véase una historia y una reconstrucción teórica de la *Teoría de la Dependencia* en mi obra *Towards an Unknown Marx. A commentary on the Manuscripts of 1861-1863*, Routledge, London, 2001 (publicada en español en 1988), pp. 205-230. Theotonio dos Santos volvió sobre el tema en su obra *Teoría de la Dependencia*, Plaza y Janes, México, 2001, confirmando mis hipótesis enteramente.

Desde 1975 hasta fines de los 90, las ciencias sociales latinoamericanas se fueron volviendo más y más escépticas con respecto a la *Teoría de la Dependencia*. Yo demostré en 1988 en dicho texto sobre Marx que la refutación fue inadecuada y que la *Teoría de la Dependencia* era la única teoría sostenible hasta el presente. Franz Hinkelammert, en la polémica con Karl-Otto Apel, mostrará rotundamente la validez de dicha *Teoría*.

17 Dussel,E., 1983, t.I/1, pp.35-36.

18 Se trataba de un diálogo entre intelectuales del Tercer Mundo, que nos llevó en los años subsecuentes (y hasta la actualidad) a participar en encuentros en Delhi, Ghana, São Paulo, Colombo, Manila, Oaxtepec, etc.

19 Por mi parte, al haber vivido en Europa casi 8 años; 2 años entre palestinos (muchas veces musulmanes) en Is-

rael; viajando y dando conferencias o participando en seminarios o congresos en 5 ocasiones en la India (de todas las culturas la más impresionante), en Filipinas 3 veces, en Africa en numerosos eventos (en Kenya, Zimbawue, Egipto, Marruecos, Senegal, Etiopía, etc.) me fueron dando una percepción directa de las *grandes culturas* que he venerado con pasión y respeto.

20 Publicada en *Oito ensayos sobre cultura latino-americana*, pp.121-152, y expuesta en plena lucha contra la dictadura militar ante un público de cientos y cientos de participantes. Apareció por primera vez como *Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular* (Conferencia dictada en la IV Semana Académica de la Universidad de El Salvador, Buenos Aires, el 6 de agosto de 1973), en *Stromata* (Buenos Aires), 30 (1974), pp. 93-123, y en *Dependencia cultural y creación de la cultura en América Latina*, Bonum, Buenos Aires, 1974, pp. 43-73.

21 Las manifestaciones tumultuosas de diciembre de 2001 en Argentina, fueron ya el final del largo proceso de vaciamiento de un país periférico, explotado por la estructura colonial durante tres siglos, por los préstamos y la extracción de riqueza agrícola desde mediados del siglo XIX hasta el XX, y por el aceleramiento en la extracción de riqueza del modelo neoliberal implementado por Bush y Menem. Una generación fue físicamente eliminada en la *Guerra sucia* (1975-1984) para que pudiera ser implementado el modelo económico, que llevó a la miseria al país más rico e industrializado de América Latina desde 1850 a 1950.

Todo esto lo preveía claramente la Filosofía de la Liberación desde comienzo de la década del 70, posterior a la derechización política, que destituyó el gobierno de Cámpora, dirigida por el mismo inocultable fascismo de J.D.Perón desde Junio de 1973.

22 *Oito ensaios*, p.137.

23 *Ibid.*, p.147.

24 En *Ibid.*, pp.146ss.

25 En *Oito ensaios*, pp.171-231. Apareció por primera vez como *Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (Cultura popular revolucionaria: más allá del populismo y del dogmatismo)*, en *Cristianismo y Sociedad* (México), 80 (1984), pp. 9-45; y en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos* (UNAM, México), 17 (1985), pp. 77-127.

26 Véase *Oitos ensaios*, pp.171ss.

27 *Ibid.*, pp.189ss. 30" *La cultura del pueblo*, en *Habla la dirección de la vanguardia*, Managua, Departamento de Propaganda del FSLN, 1981, p.116

28 *Oito ensaios*, pp.191ss.

29 Que se expresará posteriormente en mi trilogía: *La producción teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1985; *Hacia un*

Marx desconocido, Siglo XXI, México, 1988 (traducido al italiano y al inglés), y *El último Marx*, Siglo XXI, México, 1990.
30 Oito ensaios, pp.198ss

31 Véanse de la época *Cultura(s) popular(es)*, número especial sobre el tema en *Comunicación y cultura* (Santiago), 10 (1983); Ecléa Bosi, *Cultura de massa e cultura popular*, Vozes, Petrópolis, 1977; Osvaldo Ardiles, *Ethos, cultura y liberación*, en obra colectiva *Cultura popular y filosofía de la liberación*, García Cambeiro, Buenos Aires, 1975, pp.9-32; Amílcar Cabral, *Cultura y liberación nacional*, Cuicuilco, México, 1981; José Najenson, *Cultura popular y cultura subalterna*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1979; Arturo Warman, *Cultura popular y cultura nacional*, en *Características de la cultura nacional*, IIS-UNAM, México, 1969; Raúl Vidales, *Filosofía y política de las étnias en la última década*, en *Ponencias do II Congreso de Filosofía Latinoamericana*, USTA, Bogotá, 1982, pp.385-401; etc.

32 Téngase especialmente en cuenta que grupos culturales (étnias indígenas, lumpen o marginales, etc.) se encuentran como fuera del orden capitalista pero dentro o en el seno del pueblo y pueden designarse como externas (al capitalismo) pero a su vez parte de la cultura popular.

33 En 1984 la hemos denominado *cultura multinacional* en relación a las corporaciones multinacionales, pero en realidad sería más adecuada llamarla, en 2003, la *cultura dominante que se globaliza desde el centro del capitalismo post-Guerra Fría*.

34 Consúltase el texto en la edición de *La pedagógica latinoamericana*, Nueva América, Bogotá, 1980, p.72. 39 *Ibid*.

35 Véase Ernesto Cardenal, *Cultura revolucionaria, popular, nacional, anti-imperialista*, en *Nicaráuac* (Managua), 1 (1980), pp.163ss

36 *Sobre la nueva democracia*, XV; en *Obras completas*, Edición en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1969, t.II, p.396).

37 Textos de Sergio Ramírez, *La revolución: el hecho cultural más grande de nuestra historia*, en *Ventana* (Managua), 30 (1982), p.8; Bayardo Arce, *El difícil terreno de la lucha: el ideológico*, en *Nicaráuac*, 1 (1980), pp.155s

38 Escribe A.Gramsci: *El folklore no debe ser concebido como algo ridículo, como algo extraño que causa risa, como algo pintoresco; debe ser concebido como algo relevante y debe considerarse seriamente. Así el aprendizaje será más eficaz y más formativo con respecto a la cultura de las grandes masas populares (cultura delle grandi masse popolari)*, *Quaderni del Carcere*, I; Einaudi, Milán, 1975, p.90.

39 En aquellas afirmaciones tan evidente para todo europeo o norteamericano de que *Europa es la culminación de la historia universal* o de que la historia se desarrolla *del Este hacia el Oeste*, desde la niñez de la humanidad hasta su plenitud (Véase la primera conferencia dictada en Frankfurt, publicada en mi obra: *Von der Erfindung Amerikas zur Entdec-*

kung des Anderen. Ein Projekt der Transmoderne, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1993 (traducción inglesa en *The Invention of the Americas. Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*, Continuum Publishing, New York, 1995)

40 En 1976, antes que Lyotard, usamos ese concepto en las *Palabras preliminares* de nuestra *Filosofía de la Liberación*, cuando escribíamos: *Filosofía de la liberación, filosofía post-moderna, popular, feminista, de la juventud, de los oprimidos, de los condenados de la tierra...*

41 Lo que estamos exponiendo se encuentra explicado en mi artículo: "Europa, Modernidad y Eurocentrismo", en *Filosofía política crítica*, Desclée de Browuer, Bilbao, 2001, pp.345ss (hay traducciones en diversas lenguas: "Europa, Moderne und Eurozentrismus. Semantische Verfehlung des Europa-Begriffs", en Manfred Buhr, *Das Geistige Erbe Europas*, Instituto Italiano per gli Studi Filosofici 5, Vivarium, Napoli, 1994, pp. 855-867; "Europe, modernité, eurocentrisme", en Francis Guibal, *1492: "Recontre" de deux mondes? Regards croisés*, Editions Histoire et Anthropologie, Strasbourg, 1996, pp. 42-58; "Europe, Modernity, and Eurocentrism", en *Nepantla. Views from South* (Durham), Vol. I, Issue 3 (2000), pp. 465-478).

42 Para los intelectuales de Europa del Norte y Estados Unidos, desde Habermas hasta Toulmin, la Modernidad sigue aproximadamente este camino geopolítico: Renacimiento (Este) → Reforma protestante (Norte) → Revolución francesa (Oeste) → Parlamentarismo inglés. La Europa del Mediterráneo occidental (España y Portugal) es explícitamente excluida. Se trata de una miopía histórica. El mismo G.Arrighi, que estudia el capital financiero genovés ignora que éste era un momento del Imperio español.

43 Véase la magnífica reinterpretación de la historia de la filosofía de Mohamed Abed Yabri, en sus dos obras: *Critica de la razón árabe*, Icaria, Barcelona, 2001, y *El legado filosófico árabe. Alfarabi, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjalidún. Lecturas contemporáneas*, Trotta, Madrid, 2001

44 Téngase en cuenta que René Descartes es alumno de La Flèche, colegio jesuita, y reconoce que la primera obra filosófica que leyó fueron las *Disputaciones metafísicas* de F.Suárez. Véase el capítulo histórico correspondiente al tema en una obra que estoy elaborando en el presente titulada *Política de Liberación*.

45 No olvidando que el caballero medieval (Quijote) se enfrenta a los molinos, que son el símbolo de la Modernidad (molinos procedentes del mundo islámico: Bagdad tenía molinos en el siglos VIII d.C).

46 Véanse de I.Wallerstein los tres primeros tomos de su obra *The Modern World-System*, Academic Press, New York, 1974-1989, vol. 1-3.

47 University of California Press, Berkeley, 1998.

48 Princeton University Press, Princeton, 2000. En esta

obra Pomeranz prueba que efectivamente hasta el 1800 Inglaterra no tenía ningún avance significativo sobre el delta del Yangzi en China (con 39 millones de personas en 1750) y que después de evaluar con nuevos argumentos el desarrollo ecológico de la explotación del suelo en ambas regiones, atribuye la posibilidad de la revolución industrial en Inglaterra debido a dos factores externos o fortuitos al sistema económico mismo inglés: el tener colonias y el uso del carbón. Ningún otro factor permitió la mínima ventaja inicial de Inglaterra sobre la región del Delta del Yangzi que en poco tiempo se hizo gigantesca. Deja de lado entonces aún una crisis económica en China o el Indostán. El uso creciente y antiecológico del suelo exigió en China una mayor mano de obra campesina, que le impidió liberarla —como Inglaterra pudo hacerlo gracias a los factores externos al sistema económico mismo indicados— hacia la industria capitalista naciente también en China.

49 Véase el punto 5, *La Trans-modernidad como afirmación*, en mi artículo *World-System and Trans-modernity*, en *Nepantla. Views from South* (Duke, Durham), Vol. 3, Issue 2 (2002), pp. 221-244). *Trans-modernidad* indica todos los aspectos que se sitúan *más-allá* (y también *anterior*) de las estructuras valoradas por la cultura moderna europeo-norteamericana y que están vigentes en el presente en las grandes culturas universales no-europeas y que se han puesto en movimiento hacia una utopía pluriversa

50 *Transversal* indica aquí ese movimiento que va de la periferia a la periferia. Del movimiento feminista a las luchas antirracistas y anticolonialistas. Las *diferencias* dialogan desde sus negatividades *distintas* sin necesidad de atravesar el *centro* de hegemonía. Frecuentemente las grandes megalópolis tienen servicios de subterráneos que van de los barrios suburbanos hacia el centro; pero falta conexión de los subcentros suburbanos entre ellos. Exactamente por analogía acontece con el diálogo intercultural.

51 Icaria-Antrazyt, Barcelona, 2001

52 Trotta, Madrid, 2001.

53 El árabe, después de siglos de traducción del griego de las obras filosóficas helénicas, debió inventar una lengua técnico-filosófica absolutamente sofisticada. Por ello desde

Marruecos hasta Filipinas la filosofía del mundo musulmán debe llamarse *filosofía árabe*, el nombre de su lengua clásica

54 *El legado*, pp.20ss. A la pregunta de *¿cómo recobrar la gloria de nuestra civilización?, ¿cómo dar nueva vida a nuestro legado*, nuestro autor responde con una exigente descripción de las repuestas ambiguas, parciales o eurocéntricas. Los *salafíes* fueron originados por la posición de Yamal al-Din al-Afgani (+1897), que luchó contra los ingleses en Afganistán, residió en Istanbul, se refugió en El Cairo y huyó finalmente a París. Este movimiento intenta liberar y unificar el mundo islámico.

55 He indicado más arriba que mi primer trabajo publicado en 1965 consistió en criticar las interpretaciones o hermenéuticas del *hecho latinoamericano*. Toda *nueva* interpretación cobra conciencia y critica *otras* interpretaciones parciales.

56 *Ibid.*, p.24.

57 Siglo XXI, México, 1985.

58 Al-Yabri, *op.cit.*, p.177.

59 Véase, *op.cit.*, pp.165ss.

60 Llegó a tener 300 mil habitantes en el siglo XIII. 68 Véase Al-Yabri, *El legado...*, pp.226ss.

61 Véase mi artículo *La ética definitiva de Aristóteles o el tratado moral contemporáneo al Del Alma*, en *Historia de la filosofía y filosofía de la liberación*, ya citada, pp. 297-314.

62 Al-Yabri muestra la asombrosa semejanza de las tesis fundamentales de Ibn-Túmert y de Averroes (*El legado...*, pp.323ss).

63 Es decir, *confundirlas* de diversas maneras no adecuadas para Averroes.

64 Lo notable es que el *averroísmo latino*, que se hizo presente en las escuelas de artes, influenciará decisivamente el origen de la ciencia experimental en Europa.

65 Cit. Al-Yabri, *Critica de la razón árabe*, pp.157-158.

66 *Ibid.*, p.159.

67 *Ibid.*, p.160.

68 *¿Existe una filosofía en nuestra América?*, Siglo XXI, México, 1969.

DESPUES DE LA METAFORA DE LA MAQUINA

EDUARDO PRIETO

Pasados más de cien años desde los primeros ardores futuristas y otros tantos desde las loas al paquebote y al aeroplano proferidas por los campeones de las vanguardias, no queda ya rastro de arrobo en nuestra visión de las máquinas. De hecho, el aeroplano, el paquebote, y no digamos ya el zepelín, semejan hoy trastos viejos, y a diferencia de los que ocurría en los años 1920 resulta impensable tratar como modelos arquitectónicos un Airbus 340 o un Ferrari de carreras. Lo cierto es que hemos aprendido a convivir con artefactos cada vez más pequeños y poderosos, y, a fuerza de roce, nuestro trato con ellos se ha traducido en una familiaridad de andar por casa, nada romántica, de suerte que la obnubilación de antaño por las máquinas ha dejado paso a un cariño o una ironía modosos, los mismos que se demuestran, por decirlo así, un matrimonio de jubilados.

Así que la relación de la arquitectura con las máquinas tiene hoy que ver más con el interés pragmático que con la poesía. De hecho, tras el canto de cisne maquinista que supuso el jipismo heroico de los años 1970 (el mismo que aún pretendía usar la tecnología para redimir el mundo) y, sobre todo, tras la enmienda sistemática de los principios del funcionalismo llevaba a cabo por los teóricos de la posmodernidad, la metáfora de la máquina ha perdido su influencia, y duerme ya en el limbo de las curiosidades históricas. A no ser que busque la mera provocación, a nadie se le ocurre hoy mentar los principios de cálculo, economía, legibilidad, sinceridad material y lógica medios-fines en los términos maquinistas que formaron el meollo ideológico del Movimiento Moderno.

Pero la desactivación de la metáfora de la máquina y, con ella, también la de larga tradición cultural en la que se sostuvo durante

más de dos siglos, no ha supuesto la desaparición completa del maquinismo en los discursos de la arquitectura o el arte. Por supuesto, este maquinismo ha adoptado nuevas formas, y en lo sustancial la diferencia es que ahora las máquinas no desempeñan un papel nuclear, sino accesorio, cuando no anecdótico, y actúan, más bien, como meras herramientas. Es decir: suelen tenerse en cuenta solo por sus prestaciones o, como mucho, para usarse como coartadas, sin que estas apropiaciones acaben nunca conformando una verdadera ideología. Por decirlo de otro modo: si la metáfora de la máquina hizo las veces de pensamiento *fuerte* de la modernidad, hoy en día las contaminaciones simbólicas con las máquinas sirven para sostener un pensamiento que, inevitablemente, resulta *débil*.

La caquexia ideológica se manifiesta bien en el fenómeno del *high-tech*, que alcanzó su *floruit* en la década de 1980, y cuyo éxito consistió en dar con una versión económica y políticamente presentable de los ambiciosos juguetes de los situacionistas y Archigram. Por supuesto, la arquitectura *high-tech* no se basaba en ningún maquinismo conceptual, sino que se limitaba a convertir los estilemas maquinantes heredados de las construcciones ferroviarias del siglo XIX o de los expresivos tinglados constructivistas en una versión expresiva formalmente, pero neutral desde el punto de vista ideológico. Como era de prever, este maquinismo estilístico y de segunda mano no dio mucho de sí, pero supo reconvertirse a tiempo. De hecho, arquitectos como Renzo Piano o Norman Foster han sabido orientar sus estilos *tecnológicos* de primera hora hacia lenguajes menos rígidos que se relacionan, sobre todo, con la exploración tipológica (el aeropuerto, el rascacielos) o con la mejora de la eficiencia

energética. Con ello se alejaron del formalismo inicial para entrar en resonancia con la mejor tradición tecnocrática de la modernidad, la de Buckminster Fuller, Prouvé, Le Ricolais o Frei Otto. Por suerte, el sofisticado y loable *environmental-tech* de un Foster tiene poco que ver con el pseudomaquinismo de la 'sostenibilidad' que justifica su vacío formal con la coartada de la incorporación a los edificios de paneles solares o fotovoltaicos, bombas de calor y el resto de biocacharrería de *última generación*.

EL FETICHISMO DE LAS MÁQUINAS

Sin duda es una paradoja que el hundimiento del maquinismo heroico en la arquitectura haya coincidido con la exacerbación del fetichismo tecnológico que viene afectando en las últimas décadas al resto de los ámbitos de la cultura y la sociedad. En este sentido al menos, la emergencia del nuevo universo de *gadgets* digitales ha confirmado las tesis presentadas hace décadas por Jean Baudrillard, para quien lo peculiar de las máquinas contemporáneas estribaba en su condición de objetos fetichizados, es decir, de objetos cuyo valor no estaba en su utilidad ni en los intercambios simbólicos que hacían posible, sino en su condición objetual considerada en sí misma. Baudrillard partía de la noción del *fetichismo de la mercancía* anticipada por Karl Marx, que en su momento había mostrado cómo en el mundo del capitalismo industrial las relaciones sociales quedaban inevitablemente mediadas por las cosas, de tal modo que eran las relaciones en sí mismas las que acababan cosificadas. Pero Baudrillard supo dar un paso más allá al diagnosticar que, en el contexto del nuevo capitalismo tecnológico de consumo, los artefactos dejaban de ser

objetos mediadores para convertirse en fines en sí mismos, incluso en objetos de culto, con el resultado de que la técnica, como antaño el arte, tendía a deshumanizarse. *De hecho, escribe Baudrillard, se ha producido una verdadera revolución en el nivel cotidiano; los objetos se han vuelto más complejos que los comportamientos del hombre relativos a estos objetos (...) No están rodeados de un teatro de gestos vinculado a sus funciones, a su finalidad, sino que hoy en día son los actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador.*¹

Este pronóstico (que convierte a Baudrillard en el continuador más inteligente de la vieja tradición ludita) no deja de corroborarse en nuestros días, cuando masas de compradores mesmerizados por efecto de la publicidad acuden a las tiendas en busca de la última versión de teléfono inteligente, y ansían la máquina más por su condición de objeto estetizado que por sus prestaciones. Lo curioso es que todo esto ha ocurrido mientras emergía una nueva corriente de pensamiento que, de la mano de Bruno Latour, Ian Bogost y Graham Harman², entre otros, pretende otorgar a los objetos artificiales una dignidad metafísica que trasciende su mera utilidad, como si las máquinas siguieran siendo hoy nuestras viejas esclavas y no esos sutiles artefactos que se han ido infiltrando en la vida cotidiana para acabar esclavizándonos en realidad a nosotros, enajenados como estamos por nuestro arrobó consumista ante su condición de fetiche.

Con todo, este fetichismo no presenta hoy todas las aristas que pronosticó en su día Baudrillard, aunque no por ello deje de ser, para muchos, amenazador. Una vez generalizada la digitalización de las comunicaciones, y multiplicado su efecto mediante las redes sociales, se

ha querido ver en esas máquinas sin cuerpo que son Google, Facebook y Twitter no una amenaza que cortocircuita las relaciones sociales, sino, al contrario, la nueva y poderosa herramienta que las hace posibles. Pero la realidad es que el ciberfetichismo en el que se sostiene tales visiones optimistas confunde la *conectividad* o la *comunicación* con la verdadera *socialización*, y parte de la hipótesis reductivista de que los problemas que conciernen a la relación entre los hombres, es decir, a la construcción social y política de la ciudad, son problemas *técnicos* que se pueden resolver haciendo uso de los instrumentos adecuados o recurriendo a *especialistas*.

Esta confusión es, precisamente, la que está dando hoy pábulo a un nuevo maquinismo arquitectónico, el sostenido en la *inteligencia* de los edificios, una idea que, pese a todas las ínfulas de novedad que se le pretende dar, no consiste más que en una vuelta de tuerca digital de la vieja moda de la domótica, nacida en la década de 1970. No está claro en qué puede consistir una *arquitectura inteligente* pero, a día de hoy (aparte de cebar un formidable negocio), no parece ir mucho más allá de la instalación de todo tipo de chimes y *gadgets* en las casas y de la digitalización del espacio urbano a través de infraestructuras basadas en las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), así como en los sistemas de información geográfica (GIS), con el fin de monitorizar mediante redes de sensores las calles, los edificios y las personas, y de intervenir a tiempo real sobre ellos, en una suerte de versión digital del panóptico benthamiano³.

En todos estos casos la relación de los edificios o el espacio urbano con los artefactos digitales, cada vez más pequeños e informes, no da pie a un pensamiento arquitectónico fuerte,

y ni siquiera sirve para actualizar las metáforas modernas de la máquina. Y no lo hace porque se trata de una relación accesoria, carente de implicaciones formales o compositivas, y que por tanto resulta compatible con cualquier lenguaje arquitectónico. Hay, sin embargo, dos excepciones a esta inanidad estilística del maquinismo digital: el *diseño paramétrico* y los nuevas herramientas de fabricación.

ARQUITECTURA PARAMÉTRICA Y ARTESANÍA DIGITAL

Anticipado al calor de la cibernética en las décadas de 1960 y 1970, el diseño paramétrico no pudo dar sus frutos hasta más tarde, cuando el desarrollo de los programas de cálculo permitió definir con facilidad secuencias de comandos mediante algoritmos abiertos y manipulables a través de una interfaz de dibujo. Aplicadas a la arquitectura, estas herramientas permitieron generar patrones geométricos que, al menos en teoría, respondían de manera directa a un rango muy amplio de problemas (los flujos de movimiento, la orientación solar, y cosas así), de suerte que, cuantos más parámetros se tuviesen en cuenta, más determinada estaría la forma desde el principio y más 'objetivo' sería el resultado final. Con ello, la potencia de la máquina de cálculo digital daba una nueva vida a las aspiraciones al cálculo determinista planteadas ya durante la Ilustración, y que hicieron suyas los utilitaristas modernos.

Pero, con el tiempo, todo esto se ha revelado un espejismo, pues la creación arquitectónica no es un proceso neutro que parte de unos parámetros iniciales para conducir, sin otras mediaciones que las del cálculo, a unos resultados finales presuntamente objetivos.

En realidad, las respuestas potencialmente infinitas que una computadora puede generar para el mismo universo de parámetros iniciales siempre se acotan con decisiones que en buena medida son de índole estética. Por esta razón, la llamada *arquitectura paramétrica* corre el riesgo de devenir un simple formalismo, pues los parámetros del algoritmo de cálculo suelen manipularse a discreción para que la forma final del edificio resulte consistente con un estilo particular al que el diseñador se adscribe de antemano. Es el caso, por supuesto, de la arquitectura de Frank Gehry y, sobre todo, de la de Zaha Hadid, tan estrechamente vinculada a su *touche* o marca personal, por mucho que a su socio, Patrik Schumacher, esa arquitectura le parezca tan objetiva que pueda considerarla, nada más y nada menos, como la propia del *Estilo de nuestra época*⁴.

Un caso distinto es el de la fabricación digitalizada, fenómeno popularizado gracias a las impresoras 3D y que contiene muchas potencias revolucionarias que el tiempo dirá si acaban cristalizando. Como la producción digital no requiere matrices mecánicas, cada objeto fabricado puede ser único y, a diferencia de lo que ocurre en las cadenas de montaje analógicas, las variaciones dentro de una serie no tienen por qué suponer ningún coste adicional. Gracias a ello, las máquinas digitales hacen posible la recuperación de lo que, desde la primera Revolución Industrial, viene siendo objeto de añoranza por parte de los luditas: aquel viejo mundo de la artesanía en el que no existía separación entre el diseño y la producción, y los objetos se ingeniaban al mismo tiempo que se hacían. Como señala Mario Carpo en su libro seminal sobre el tema, *El alfabeto y el algoritmo*, esta artesanía digital puede tener consecuencias

culturales y sociales extraordinarias, que van desde la creación *de nuevas formas geométricas u orgánicas que hasta hace poco habrían resultado inconcebibles* hasta la *personalización de la producción en serie* (el sueño oculto de modernos como Le Corbusier), pasando por la democratización del proceso creativo, en el que ahora todos los agentes implicados pueden, al menos en teoría, participar en el diseño y la fabricación desde el inicio⁵. La consecuencia final de la irrupción de las máquinas digitales sería así la disolución del concepto moderno de autoría y, con ella, el retorno a métodos de trabajo colectivo de índole casi gremial. ¡Una vuelta de tuerca ruskiniana que permitiría al fin aprovechar el potencial de las máquinas sin recaer en la enajenación que el trabajador sufre respecto de su trabajo!

DE LA MAQUINOLATRÍA A LA ANTROPOTÉCNICA

Por supuesto, todas estas posibilidades apenas han comenzado a dar sus primeros frutos, por lo que cualquier repaso al maquinismo después de la metáfora de la máquina no tiene más remedio que ser ensayístico, más que histórico. Sea como fuere, el repaso no estaría completo sin mencionar otras exploraciones que, a diferencia de las digitales, sí pueden conectarse con la tradición maquinista moderna, y que continúan, por tanto, la vieja historia del desempeño cultural de los artefactos humanos. Estas exploraciones ponen entre paréntesis el fenómeno de estetización fetichista y de segregación respecto a las relaciones humanas que, según Baudrillard, caracteriza a las máquinas contemporáneas, y prefieren incidir en el carácter mediador que éstas siguen manteniendo. Desde este punto de vista, no hay artefacto sin cuerpo

humano, y toda la creación de máquinas se interpreta a través del prisma de la *antropotécnica*.

Convertida en *casus belli* por culpa de las polémicas tesis eugenésicas de Peter Sloterdijk, la antropotécnica contemporánea consiste en una puesta al día de algunos planteamientos nacidos con la Revolución Industrial. Ya Samuel Butler, en su novela futurista *Erewhon* (1872), había interpretado las máquinas como extensiones del cuerpo humano (ese *mamífero mecanizado*) y había anticipado el proceso de creciente miniaturización de los artefactos, además de atreverse incluso a construir una chocante hipótesis sociológica, según la cual el rencor del pobre al rico respondería en realidad a la posibilidad que éste tiene de superar las limitaciones de su naturaleza mediante artilugios de toda laya⁶. Desde este punto de vista, tener acceso a la tecnología no solo sería un símbolo de estatus social, sino una prueba indirecta de que los ricos, al tener más posibilidades de adaptarse a su entorno mediante aparatos, pervivirían, mientras que los pobres acabarían extinguiéndose, lo cual propiciaría una suerte de evolución eugenésica so capa de la tecnología. Poco después, la idea de la máquina como extensión del cuerpo fue presentada de una manera más sesuda por Ernst Kapp en sus *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877)⁷, una ambiciosa y seminal obra en la que tanto las herramientas primitivas como el hacha cuanto las máquinas complejas como la locomotora de vapor o los trazados del telégrafo se consideraban productos antropotécnicos, de acuerdo a una visión inédita que, con el tiempo, daría a pie a las extraordinarias exploraciones sobre cultura material llevadas a cabo en el siglo XX por estudiosos de la talla de Gilbert Simondon o André Leroi-Gourhan⁸.

Relacionadas o no con estos precedentes, las ideas antropotécnicas han tenido buena acogida en las reflexiones sobre la arquitectura. Buena parte de ellas derivan, por supuesto, de las reflexiones de Walter Benjamin, quien en su *Libro de los pasajes* interpretó la arquitectura del París de Haussmann (desde los panoramas hasta la Ópera de Garnier, pasando por las galerías cubiertas) como un conjunto de dispositivos que mediaban entre el cuerpo menesteroso del individuo burgués y la ciudad agresiva del capitalismo. Más recientemente, Jean-Louis Déotte ha explorado la dimensión de la arquitectura y de la ciudad en su conjunto como *aparatos de mediación*, para atreverse a tildar la modernidad como la *época de los aparatos*⁹. Sin embargo, buena parte de estos temas habían sido ya anticipados por las vanguardias, comenzando por los futuristas, que no solo concibieron la máquina como un arma para multiplicar los poderes del cuerpo, sino que trabajaron sobre el propio entorno humano para desmaterializarlo y hacerlo portátil. Fue un proyecto compartido por los constructivistas en sus utopías biomecánicas, y que se actualizó a mediados de los años 1960 con las teorías del habitar portátil de Archigram y con algunas reflexiones inquietantemente anticipatorias sobre la condición cibernético del habitar humano, como la propuesta por Kisho Kurokawa en su *Capsule Declaration* de 1969, un manifiesto que constaba de epígrafes como los siguientes: *Artículo 1: la cápsula es una arquitectura cibernético. El hombre, la máquina y el espacio es un nuevo cuerpo orgánico y Artículo 2: la cápsula es la casa del homo movens*.¹⁰

Pero no sería la cápsula, sino su equivalente permeable y ligero, la burbuja, la que se convertiría en la metáfora más eficaz de la antropotécnica. La burbuja más publicitada ha

sido, sin duda, la *Environmental Bubble* de Reyner Banham y François Dallegret, un hábitat portátil y completamente tecnocrático protegido por una membrana de plástico y dotado de aparatos eléctricos, que haría las veces de segunda piel de los individuos que allí se cobijaran. Sin tener en cuenta este ejemplo, Peter Sloterdijk ha convertido a la burbuja (como expresión intuitiva de las nociones de refugio y bienestar) en el aparato por antonomasia de la modernidad, y ha trazado su genealogía en tres volúmenes tan sugerentes como excesivos, agrupados bajo el título *Sphären*¹¹.

Entorno protector y extensión del cuerpo, la burbuja tiene también la connotación de lo ligero, lo líquido, lo inestable y lo portátil, de ahí que se haya convertido en un símbolo de la vida del hombre contemporáneo, ése que presuntamente vive en un continuo fluir, y al que le parece un sinsentido encerrarse entre cuatro paredes para preservar una *verdad existencial* que no ya le preocupa o una potencia imaginativa que ya no tiene. Como sugiere Toyo Ito¹², este hombre nómada necesita una nueva cabaña primitiva que, a diferencia de las clásicas, no puede estar ya en el bosque ni asegurar la protección de ninguna identidad. Por el contrario, la cabaña elemental que necesita ese tipo de humano (cibernético o androide) adopta la forma de un *abrigo cubierto por un velo suave e invisible* que le permite disfrutar, como hubiera querido Marinetti, *del ir y el venir de los automóviles en las autopistas y del flujo de las corrientes magnéticas*. Más antropotécnica que nunca, la arquitectura portátil e inmaterial derivada de esta hipótesis no puede tener límites claros, sino difusos, y se traduce al cabo en una arquitectura *suave y flexible como una delgada película que envuelve el cuerpo humano y lo cubre en su totalidad*. En ella,

el cuerpo no se extiende ya hasta la herramienta a través de la mano, sino que se proyecta todo él hacia el entorno que lo envuelve, en un movimiento que implica algo en verdad novedoso: que las máquinas han dejado de ser objetos para convertirse en atmósferas.

CODA MELANCÓLICA

Representadas hoy por los artefactos del *environmental-tech*, los programas digitales de la arquitectura paramétrica, los dispositivos de fabricación de la artesanía digital o los aparatos y las atmósferas de la antropotécnica, las máquinas siguen desempeñando papeles sustanciales en la arquitectura. Pero es cierto que, desactivadas ya las metáforas de la máquina en sus sentidos modernos, la relación con los artefactos no puede traducirse en un programa normativo y prescriptivo para la arquitectura, como lo fue durante el Movimiento Moderno. De ahí que nuestra mirada sobre las máquinas no pueda seguir siendo la de un ingenuo, sino, como mucho, la de un sentimental. Con todo, el maquinismo ha pervivido como una especie de ideología difusa, que hoy encuentra en las tecnologías digitales y en las reflexiones antropológicas la ocasión para actualizar viejos temas modernos, como la oposición entre la naturaleza y la cultura, la transformación de la condición humana a través de las herramientas o la escatología de la civilización maquinista. La literatura de hoy nos sigue ofreciendo imágenes poderosas de tales temas, y no sería justo acabar estas páginas sin mencionar dos de ellas, que ofrecen dos visiones inquietantes del futuro del hábitat humano.

La primera está contenida en un capítulo de las *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury,

ambientado en el año 2026, y que da cuenta de la perduración del ecosistema mecánico una vez que la civilización que lo produjo se ha extinguido¹³. Lo hace a través de una secuencia cinematográfica: a las siete de la mañana el reloj digital de una casa vacía avisa de que el día ha comenzado; la cocina se pone automáticamente en marcha para freír ocho huevos que nadie comerá, y la puerta del garaje se abre; a las nueve y cuarto, unos ratones mecánicos salen disparados para limpiar la casa que nadie puede ya ensuciar; a las diez la ciudad en ruinas emite un resplandor radiactivo que nadie admira; a las diez y cuarto se ponen en marcha los surtidores del jardín; después, unas mesas de bridge brotan de las paredes; a las cinco la bañera se llena de agua caliente; y, finalmente, a las nueve, se pone en marcha un tocadiscos y una llama se enciende en el hogar de piedra, pero una chispa salta fuera y prende en la alfombra y, pese a que enseguida se ponen en funcionamiento los surtidores de agua, el fuego se extiende y acaba devorando la casa. Después se hace el silencio.

La segunda visión pertenece al desenlace de la novela de Michel Houellebecq *El mapa y el territorio*, y describe con frialdad el destino de los aparatos humanos¹⁴. El protagonista, Jed Martin, hijo de un arquitecto apasionado por William Morris, concibe su última obra como una singular instalación formada por muñecos de Playmobil perdidos en una ciudad futurista, abstracta e inmensa. A lo largo de los años, una cámara va grabando cómo la instalación, expuesta al rigor de la intemperie en un bosque, se va degradando: la arquitectura se disuelve, y los muñecos son engullidos poco a poco por una alfombra vegetal cada vez más formidable. Por un momento, escribe Houellebecq, esos muñecos parecen resistirse antes de quedar as-

fixados por las capas superpuestas de plantas. Después, todo se calma, y no quedan nada más

que hierbas agitadas por el viento. El triunfo de la vegetación es completo.

NOTAS

1 Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969, p. 63.

2 Vid., Latour, Bruno, *Nunca hemos sido modernos*, México, Siglo XXI, 2001; Bogost, Ian, *Alien phenomenology or what it is like to be a thing*, Minneapolis, Minnesota Press, 2012; y Harman, Graham, *Guerrilla metaphysics. Phenomenology and the carpentry of things*, Chicago, Open Court, 2005.

3 Vid. Prieto, Eduardo, *Ciudades digitales*, en *La arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, y Prieto, Eduardo, *Lo que podemos pedir a las máquinas*, *El País*, 15 de febrero de 2014.

4 Es curioso constatar cómo el parametricismo suele asociarse a las formas orgánicas, y estas a la capacidad adaptativa. Desde este punto de vista, lo paramétrico se concibe como una superación de la modernidad, igual que lo digital supera a lo analógico. Así, al estilo analógico le corresponderían las cajas modernas y necias; al digital, las formas blandas e inteligentes. Lo reconoce, con mucha ingenuidad, el propio Schumacher: *Estamos intentando crear una segunda naturaleza, un nuevo orden complejo y también una nueva manera de trabajar con formas blandas, maleables con medios paramétricos. Las formas blandas son susceptibles de incorporar cierto grado de inteligencia adaptativa. A partir de ahora, ya no habrá solo formas; habrá restricciones gravitatorias, materiales o logísticos, que serán los que las harán inteligentes.* (Schumacher, Patrik, *Parametricism and the Autopoiesis of Architecture*, en *Log 21*, Winter 2011).

5 Carpo, Mario, *Del alfabeto al algoritmo. Sobre la autoría digital y el diseño paramétrico*, en *Arquitectura Viva* 140, 2012.

Vid. Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm*, Cambridge, MIT Press, 2011.

6 Vid. Butler, Samuel, *Erewhon, o al otro lado de las montañas*, Madrid, Akal, 2012, pp. 255 y ss.

7 Kapp, Ernst, *Grundlinien der Philosophie der Technik*, Nabu Press, 2010.

8 Vid. Simondon, Gilbert, Paris, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier Philosophie, 2012 y Leroi-Gourhan, André, *Évolution et techniques*, Vol. I : *L'homme et la matière* ; Vol. II : *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1943-1945.

9 Déotte, Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes-Leo Scheer, 2004.

10 Citado en Teyssot, Georges, *A Topology of Everyday Constellations*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 262. Sobre la condición cibernética, vid. Picon, Antoine, *La ville territoire des cyborgs*, Besançon, Les Editions de l'imprimeur, 1998.

11 Vid. Sloterdijk, Peter, *Sphären I-Blasen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1998; *Spären II-Globen*, Fráncfort, Suhrkamp, 1999; *Sphären III-Schäume*, Fráncfort, Suhrkamp, 2004.

12 Ito, Toyo, *Escritos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2007, pp. 102 y ss.

13 Bradbury, Ray, *Crónicas marcianas*, Barcelona, Minotaur, 2013, pp. 242 y ss.

14 Houellebecq, Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 427-28.

ENCRUCIJADAS DE LA ARQUITECTURA

EDUARDO SUBIRATS

Todos hemos atravesado alguna vivencia en espacios y de esos espacios arquitectónicos que merezca subrayarse expresamente como una experiencia estética. Recuerdo como si hubiera acontecido ayer la sensación, al entrar en la catedral de Chartres, de abrirme físicamente paso a un espacio fuera del espacio cotidiano, a una ciudad de luz y color, a un reino de otro mundo. Y nunca olvidaré la mezcla de misterio y sensualidad entre las figuras grotescas, las formas fantásticas y el intrincado diálogo de la arquitectura con la naturaleza en los Jardines Güell de Gaudí que visitaba cuando era un niño. Podría mencionar como tercer caso de una experiencia trascendente y misteriosa a través de la arquitectura mi primer encuentro con la grandeza cósmica de las pirámides de Teotihuacán. Pero cito estos ejemplos porque ninguno de ellos fue lo que me llevó por los cuatro caminos de la arquitectura moderna del siglo pasado que comentaré en este ensayo.

Fue algo completamente diferente. En 1979 regresaba de mi primer exilio en Berlín a mi natal Barcelona, pero la Facultad de Filosofía en la que estaba por defender mi tesis doctoral no me aceptó como profesor asistente, y tuve que refugiarme en la vecina Escuela de Arquitectura como un mal menor. Sólo que el castigo se transformó en providencia.

De todas maneras el repudio por parte de los filósofos no era completamente infundado. Había deambulado durante seis años por las facultades de filosofía y ciencias de la religión de París y Berlín. En el provinciano ambiente catalán eso por sí sólo, era un motivo de sospecha. Además, mi tesis exploraba los límites y las contradicciones del racionalismo del *enlightenment* y del concepto de lo moderno. Era la exposición de un camino sin salida que deslegitimaba las rutinas burocráticas de aquella facultad y ponía de manifies-

to la necesidad de otras formas de pensar. Y esa era una falta más grave. En fin, ese año comencé involuntariamente una nueva vida junto a arquitectos.

Sin embargo, entré en el mundo de la arquitectura por la puerta trasera, pero con un proyecto ambicioso: el Bauhaus. Introduje algo del espíritu del Bauhaus con un gesto joven y airado porque era un proyecto educativo y renovador para un sistema español de enseñanza de la arquitectura que arrastraba las oscuras herencias gremiales que había arropado la dictadura franquista. Además, el Bauhaus integró la música y la danza con la pintura y el teatro, dio cabida a seminarios de espiritualidad oriental junto al diseño industrial, y definió programáticamente la práctica de la arquitectura como *obra de arte integral* (*Gesamtkunstwerk*). En fin, comencé a indagar nuevas posibilidades de aprendizaje. Y a confrontarme, junto a mis estudiantes, con la historia y las teorías de los pioneros del arte y la arquitectura europeos de la modernidad del siglo veinte.

Tengo que señalar que mi interpretación de las llamadas vanguardias partía de una perspectiva específica y polémica que estaba llamada a chocar con los intereses corporativos de la arquitectura postfranquista. En la tesis doctoral que me ganó la animadversión de los filósofos había puesto en cuestión la tradición racionalista de los grandes discursos del esclarecimiento europeo, de Descartes a Hegel, y ahora quería explorar hasta qué punto los pioneros del arte, la música y la arquitectura modernos habían sido capaces de romper con esta tradición racionalista y formalista de la modernidad. Y quería ver hasta qué punto la arquitectura había pensado alternativas a una civilización dominada por esa razón instrumental y monetaria cuyas

últimas consecuencias, desde el calentamiento global hasta la expansión insustentable de las megalópolis postcoloniales, experimentamos hoy a través de sucesivas crisis ecológicas, sociales y militares.

Por todos estos motivos enfoqué la historia del arte y la arquitectura moderna no desde la tradición representada por Mondrian o Le Corbusier, en la que se ha legitimado la estética del *abstract art* norteamericano y de sus satélites europeos de la última postguerra. Abrí una perspectiva en la tradición expresionista de arquitectos como Gaudí, Poelzig, Bruno Taut o Rudolf Steiner, en la obra didáctica de Gropius, o en la teoría estética de Schoenberg, Kandinsky o Klee.

El significado de estos pioneros del siglo veinte tal vez pueda resumirlos con algunos títulos que son por sí mismos relevantes: el valor espiritual de la obra de arte, su significado como mediación de una experiencia educadora de y en la naturaleza y la comprensión humanista de la arquitectura como medio de resistencia a la racionalidad monetaria e instrumental.

La generación más joven de esos años de la postdictadura atravesaba una situación peculiar de vacío de poder y de ideas, muy parecida por lo demás al panorama de incompetencia que sigue predominando en las tribunas oficiales españolas. Por otra parte, la nueva elite socialdemócrata y neoliberal que tomó la transición en sus manos era incapaz de crear un pensamiento autónomo tanto en las áreas de las humanidades, como en las instituciones políticas. Su signo y su sino era un progresismo ignorante y subalterno. Y en el clima de improvisaciones y oportunismos de esos años no se revisó reflexivamente, sino que reintrodujo subrepticamente la misma arrogancia autoritaria

y machista que los nuevos líderes habían heredado de sus predecesores franquistas.

En la escuela de arquitectura de Barcelona de aquellos años cristalizó un conflicto generacional. A un lado había un puñado de jóvenes profesores y estudiantes imaginativos, con la cabeza abierta a los vientos del mundo; en el bando opuesto, una administración corta de vista. El conflicto culminó en varios choques pintorescos y no acabó sino con la desarticulación y la expulsión de ese pequeño grupo de rebeldes.

Hasta comienzos de la década de los ochenta la mentalidad dominante en los medios arquitectónicos de Italia y España estaba dividida. El partido intelectual se había pertrechado bajo un historicismo y un formalismo puros. Un formalismo esteticista que renunciaba explícitamente a pensar un proyecto político y civilizatorio a partir de la arquitectura que fuera reflexivo y por consiguiente crítico, frente a las amenazas de un diseño responsable de la ciudad: la destrucción ecológica, la corrupción política, y la progresiva manipulación y vigilancia electrónicas de la masa humana global. Ese partido de la teoría por la teoría se refugiaba en una especie de nihilismo neoexistencialista. Sus portadores eran los últimos estertores agonizantes del espíritu revolucionario que había iluminado mundialmente la Revolución del *Mayo 68*.

Pero el partido más nutrido y poderoso rechazaba de plano cualquier reflexión sobre las condiciones intelectuales y políticas y sobre las repercusiones sociales y ecológicas de la arquitectura que pudieran comprometer la eficacia financiera de sus proyectos estrictamente pragmáticos, operativos y profesionales. Y como no vi ninguna salida posible a esos dilemas, en 1981 hice las maletas para New York.

Llegué a un New York alegre y despreocupado que exhibía un ingenuo entusiasmo político por el final de la Guerra fría, junto al triunfalismo neoliberal que se travestía bajo las policromías y las polisemias del *postmodern*. Sin embargo, lo que realmente me desconcertó en el ambiente arquitectónico en torno a Columbia University y Princeton University no era solamente la banalidad intelectual y venalidad política de sus protagonistas. Sus espectaculares obras amagaban además, bajo sus gestos y sus semiologías carnavalescas, un eclecticismo formalista y una completa irresponsabilidad social y global. Los líderes del espectáculo postmoderno se anunciaban comercialmente bajo el slogan *The New York Five*.

En nombre de esa irresponsabilidad, cuyo santo y seña era *el final de los discursos*, esos arquitectos de la academia postmodernista pusieron fin a aquella reflexión crítica en el medio de la arquitectura local y global que la revolución estudiantil había despertado dos décadas antes.

Durante mis dos años neoyorquinos di algunos seminarios sobre teoría de las vanguardias europeas y me dediqué a una crítica indirecta del *postmodern* norteamericano a través de una investigación sobre un arquitecto del New York de los años treinta: Hugh Ferriss. Se trataba de un arquitecto doblemente marginal. Primero por ser un arquitecto-dibujante que no construyó a lo largo de toda su vida. Eso, por sí sólo, ya lo apartaba de los intereses pragmáticos del *establishment*. Pero además, era el autor de una extraordinaria distopía arquitectónica, *The Metropolis of Tomorrow*, que ponía de manifiesto aquellas implicaciones totalitarias que el postmodernismo ocultaba bajo un cínico esteticismo.

En mi investigación sobre Ferriss asumía las consecuencias sociales y políticas derivadas de los sólidos platónicos y de la grandeza monumental fuera de toda escala humana que los dibujos arquitectónicos de Ferriss habían anticipado y cuyas consecuencias antihumanistas y antihumanas experimenta precisamente la sociedad norteamericana de hoy en un estado de inconciencia integral. En fin, puse de manifiesto a través de los dibujos de Ferriss unas consecuencias civilizatorias de la estética postmoderna a mitad de camino entre *1984* de Orwell y *Brave New World* de Huxley.

Pero mi crítica a la estética del *postmodern* corría exactamente por caminos opuestos y adversos al dominante formalismo que el *postmodern* heredaba de la tradición del *abstract art* de los años cuarenta y cincuenta, y de su torpe legitimación por los Bahr y Greenberg. De nuevo era un análisis que partía de una crítica expresionista del racionalismo moderno. Y era una mirada cargada de una reflexión filosófica sobre la crisis civilizatoria de nuestro tiempo. El libro resultante, *La transfiguración de la noche*, fue rechazado en New York. Y de nuevo hice las maletas, esta vez rumbo a São Paulo.

La característica más notable de la cultura arquitectónica española de los años del postfranquismo tal vez pueda definirse con dos palabras: *arrogancia subalterna*. El intelectual de aquellos años venía de una tradición completamente anulada por medio siglo de dictadura militar y nacional-católica cuya característica más notable era su incompetencia. A falta de una verdadera autoconciencia, los nuevos intelectuales progresistas no podían hacer otra cosa que adherirse a cualquier ismo y erigirlo como dogma universal en los altares de los principios absolutos de la Iglesia en las que se habían educado.

En New York choqué con una escolástica diferente. Era el credo en la lingüística de la abstracción y el dogma de la muerte del arte globalmente afianzados desde las dos grandes exhibiciones del *Museum of Modern Art: The International Style* en 1932 y *Cubism and Abstract Art* en 1936. Su signo distintivo era la insensibilidad frente a cualquier dimensión cultural, filosófica o política de la obra de arte en general y de la arquitectura en particular.

Pero en Brasil me encontré con algo completamente diferente. Allí conviví con los últimos latidos de un proyecto nacionalizador, de una sensibilidad social intensa, a la vez antimperialista y arraigado en las tradiciones populares panamericanas y dotado de una exquisita sensibilidad poética: los *Oito Arquitetos Brasileiros*: Lina Bo, Paulo Mendes da Rocha, João Filguera Lima (Lelé), Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Vilanova Artigas, Lucio Costa e, indirectamente, Eduardo Reidy.

Mi relación con los arquitectos del Brasil moderno fue amplia y espléndida. Pero me referiré solamente a tres de ellos: Oscar, Roberto y Lina.

Sobre el primero una breve anécdota quizás sea más elocuente que largas explicaciones. Conocí a Niemeyer mientras construía el *Memorial de América Latina* en São Paulo. Yo era muy consciente del pernicioso rechazo que su trabajo había sufrido por parte de la poderosa crítica norteamericana. Era un rechazo político contra su comunismo, un repudio de su crítica a la estética cubista de Gropius y el desprecio del sensualismo tropical que Niemeyer elevó expresamente contra el puritanismo calvinista de la arquitectura estadounidense. Y le pregunté sin reservas ni reticencias qué opinaba del mutismo internacional que se había levantado

sobre y contra su arquitectura. Su respuesta fue lacónica: *–Lo que la crítica internacional diga o no diga de mi, eso me resulta completamente indiferente. ¡Hago lo que creo que debo hacer!*

La soberanía intelectual que desprendían sus palabras fue la de toda una generación de arquitectos e intelectuales brasileiros a los que la dictadura militar, sustentada por los Estados Unidos y sus satélites europeos, puso en inexorable punto final. Su voluntad de una expresión artística propia se había consolidado en el círculo de intelectuales que rodeaban a Mário de Andrade en São Paulo y a Heitor Villa Lobos en Rio de Janeiro durante la década de los veinte. Su manifestación urbanística, paisajística y arquitectónica por excelencia era Brasilia. Y con Brasilia Niemeyer creó precisamente un lenguaje contemporáneo, pero con una personalidad propia, cuyas raíces en la cultura brasileira lo convirtió en una expresión inconfundible de la identidad nacional.

Lina Bo era también una arquitecta que integraba en su obra la innovación de los pioneros del arte y la arquitectura europeos, en cuyo medio se había formado, una relación íntima con la cultura afrobrasileira, y el espíritu pionero de la vanguardia musical, literaria y cineasta de Bahía que ella misma inspiró. Todas estas dimensiones se reflejan en un aspecto fundamental de su obra: la combinación de un lenguaje expresionista y abstracto con un simbolismo religioso arraigado en la conciencia popular. Una conciencia política independiente y una responsabilidad social atraviesa su obra como arquitecta y diseñadora, y como promotora de un concepto reflexivo de cultura, en una edad de logísticas culturales netamente comerciales y del nuevo colonialismo del espectáculo postmoderno.

El tercer arquitecto que conocí en Brasil fue Roberto Burle Marx. Y Burle Marx, a diferencia de Lina y Oscar, ha tenido un amplio reconocimiento por la riqueza formal y colorista de su espléndido paisajismo. Aquí quiero subrayar solamente un concepto que lo distingue centralmente como arquitecto en un sentido vitruviano de la arquitectura: la integración de la jardinería, el paisajismo y el urbanismo en una totalidad dinámica cuyo centro era la defensa de una amenazada flora y fauna tropical. Y cuya finalidad era reeducar al habitante de las megalópolis modernas a través de la experiencia estética de la naturaleza en el paisajismo y la jardinería.

No cuento esta historia personal con el deseo de exponer mi vida. Sería un acto de paradójico narcisismo pretender la ejemplariedad de un triple fracaso. Al fin y al cabo tuve que abandonar Barcelona frente a una creciente involución, tuve que salir de New York frente a una mediocre *intelligentsia* postmoderna, y tuve que abandonar un proyecto de recuperación museográfica de la memoria de los ocho grandes arquitectos brasileiros modernos porque sus sucesores no entendían ni su necesidad, ni la amplitud de miras de mi planteamiento. Incluso se negaron a editar el ensayo *Oito Arquitetos Brasileiros* que escribí con ese motivo.

Por eso no es una autobiografía. He mencionado estos cuatro encuentros con la arquitectura en Berlín, Barcelona, New York y São Paulo, es decir, en cuatro situaciones históricas, políticas y culturalmente diferenciadas, porque señalan hitos o encrucijadas de lo que entiendo como proyecto artístico, arquitectónico e intelectual contemporáneo. En cierto modo menciono estas encrucijadas como caminos de iniciación.

He comenzado mi relato en el periodo más creador de la reciente historia cultural europea, encerrado entre las revoluciones que desencadenaron la Primera Guerra Mundial y los subsiguientes totalitarismos del siglo veinte. He puesto el Bauhaus en el contexto del expresionismo centroeuropeo como un modelo pedagógico, intelectual y artístico que en sus aspectos fundamentales sigue siendo actual. Su tema y su lema fue la integración de las artes, fue un dialogo creador entre la música y la danza, y la pintura y la arquitectura, y entre la creación del espacio y la reflexión técnica y filosófica –un diálogo artístico cuya ausencia hace impensable un proyecto autónomo y socialmente responsable de diseño arquitectónico y urbanístico.

En la situación española he querido poner de relieve el clima de prepotencia e imbecilidad que ha constituido una constante desde el siglo dieciocho. Sus deplorables resultados hoy ya nadie puede disimularlos. Quiero insistir sin embargo, en que ningún proyecto artístico e intelectual realmente innovador puede prescindir de los obstáculos que, desde el ostracismo hasta la censura, impone esta tradición retrógrada.

En tercer lugar, he señalado la importancia de una crítica rigurosa, de un análisis reflexivo, de la conciencia simbólica y de la reflexión estética en el proceso de formación de los estudiantes de artes y arquitectura, y en el proceso de creación en esas mismas artes y arquitectura. Con la protesta contra los lenguajes automáticos promocionados por la academia global y su tendencia a la uniformización de las ideas impuestas en nombre del *postmodern* estadounidense sólo pretendo subrayar su contrario: la libertad de expresión y de crítica, la real posibilidad de asumir tradi-

ciones intelectuales diversas y métodos heterogéneos, y la necesidad de auténticos debates precisamente en una edad de manipulación y uniformización masivas en la mayoría de las áreas del conocimiento.

Mirando atrás a lo largo de estas encrucijadas y de sus sucesivos fracasos no me puede quedar la menor duda de una decadencia del mundo académico, no importa si estamos en Berlín, New York o Buenos Aires. Y de un progresivo encogimiento de la imaginación, ya se trate de arquitectos o de estudiantes de filosofía. En todas partes tropiezo con la misma altanería frente a puntos de vista creadores e individualizados. Reiteradas veces he tenido que confrontar el mismo desprecio hacia las expresiones intelectuales que no sean parroquiales. Por todas partes he tenido que habérmelas con una y la misma prepotencia.

Finalmente he mencionado Brasil, una nación hoy corporativamente destruida que, sin embargo, floreció en las primeras dos décadas del siglo veinte y hasta la construcción de su capital Brasilia con un vigor intelectual y artístico que quizás sólo pueda compararse con el breve florecimiento de la Alemania de Weimar.

La arquitectura realmente existente, la que se enseña en nuestras facultades y la que se practica como medio de supervivencia, es el resultado de la interacción entre las agencias financieras, la industria de la construcción y un repertorio lingüístico limitado a un número exiguo de modelos formales predefinidos. Con eso defino sumariamente una arquitectura irreflexiva hasta la completa ceguera respecto a sus funciones humanas, y respecto a los conflictos ecológicos y sociales de nuestro tiempo. Es también una arquitectura antiartística y antiintelectual, una arquitectura intrínseca-

mente antisocial y eso sí, una arquitectura irrepachable y consumadamente profesional.

Frente a su desalentador panorama de vulgaridad y repetición sólo deseo recordar brevemente y a título de conclusión lo que aprendí a lo largo de mis años en Brasil.

Niemeyer: una arquitectura expresiva y expresionista vinculada a la sensualidad femenina, al paisaje y a las tradiciones de construcción indígena, desde los palafitos amazónicos hasta la arquitectura monumental de las destruidas ciudades sagradas precoloniales de América latina.

Lucio Costa: la arquitectura y el urbanismo generado en torno a la supercuadra como medio de una integración urbana y social, no de la fragmentación social que hoy asumen ma-

sivamente el urbanismo neoliberal y sus administraciones públicas.

Burle Marx: la integración de la naturaleza en la arquitectura y el urbanismo como valor terapéutico y esclarecedor frente a las formas de vida crecientemente alienadas y crecientemente insostenibles en las megalópolis modernas.

Lina Bo: la arquitectura como medio de restauración de las memorias mitológicas y culturales, como espacio social de encuentro físico y de creación democrática de la cultura, una arquitectura concebida como el medio abierto a las expresiones artísticas individuales y populares, frente a los panópticos postmodernos del consumo y la masificación.





DESPUÉS DE LA DESILUSIÓN

ALDO ROSSI Y MONTENVIDEO

EMILIO NISIVOCIA

En una carta dirigida a Tony Díaz, que cabe suponer fue escrita al final de 1982 o al principio de 1983, Aldo Rossi hacía las cuentas con su viaje al Cono Sur: *He tratado de llamarte desde Santiago pero no te encontramos; después de la desilusión de Montevideo, el viaje a Santiago fue inolvidable. De Chile me ha gustado todo: el paisaje, la gente, la arquitectura y el vino y los mariscos. En realidad, en Córdoba y Buenos Aires creo que mi encuentro con la gente fue positivo y, para mí, importante.*¹

Desilusión en Montevideo contra ilusión en Santiago y relaciones fraternas en Buenos Aires y Córdoba. Además, el propio listado por confuso acaba siendo preciso: *paisaje, gente, arquitectura, el vino y los mariscos*, es decir una muestra clara del peso decisivo que asumían los recuerdos de viajes y los afectos en ese gran *collage* análogo que con los años acabó siendo una suerte de epistemología de la acumulación.

Para muestra sólo hace falta mirar de cerca el montaje titulado *Città Analoga*, realizado junto a Bruno Reichlin, Fabio Reinhart y Eraldo Consolascio en 1976, y verificar que entre tanta pieza autorreferencial y objetos encontrados, entre restos de proyectos y pedazos de dibujos que buscan el choque frontal de las partículas para generar su propia *reaction poétique*, entre tanto fragmento que flota a la deriva como pequeñas balsas de la Medusa en el naufragio de occidente, subsiste intacta la geometría bien precisa que organiza la escena y existe un centro completamente despejado como el ojo de un tornado, donde se encuentran las cuatro siluetas de los cuatro autores caminando bajo las estrellas sobre un desierto de líneas que recuerda vagamente a las escenografías de Superstudio. Nada, absolutamente nada hay en el desierto de lo real, nada acompaña a los caminantes bajo el cielo estrellado, salvo los afectos y la memoria del tiempo ya vivido.

La visita de Aldo Rossi a Montevideo no fue demasiado importante ni para Rossi ni para la cultura local. Al menos en un principio. De hecho cabe suponer que muy pocos conocían su obra como arquitecto salvo por algunas fotografías del *Teatro del Mondo*, el bloque largo en Gallarate o el recuerdo de su paso por la redacción de la revista *Casabella* de Rogers. Pero seguro que muchos menos todavía, habían leído *La Arquitectura de la Ciudad*: un libro engorroso y poco amable editado por Gustavo Gili en 1981.

Es probable que el público más voraz sí haya tenido acceso a alguna de las revistas catalanas que por entonces funcionaban como un amplificador de la *Tendenza* en la península ibérica y más probable todavía, a la colección *Summarios* editada en Buenos Aires. En el número 22 de 1978, Marina Waisman presentaba al público austral a tres arquitectos racionalistas: Oswald Mathias Ungers, los hermanos Krier y Aldo Rossi.

El comienzo no podía ser peor: *Es bien sabido que en Europa, desde hace ya tiempo, para obtener amplia difusión de las propias ideas o trabajos, nada más efectivo que adherir a alguna de las varias corrientes marxistas que parecen dominar la mayoría de los medios editoriales. Además, una vez que los europeos han consagrado a un autor, su difusión en el resto del mundo resulta asegurada, como también la influencia de su pensamiento, que aparece con una importancia extraordinaria en el panorama mundial.*²

Después de poner en valor algunas palabras de Rossi y bajarle el pulgar a la estética del *realismo socialista*, que encierra para Waisman una *propuesta de vida* muy discutible e incluso la *pregnancia del fascismo a secas*, la redactora acaba su editorial afirmando que salvo por el esfuerzo de Ungers *la obra de estos arquitectos nos*

deja la impresión de una regresión, de un retroceso respecto de aquella búsqueda de libertad encarnada por los Wright y Aalto o, bien *una confesión de fracaso*.

Pero la visita de Rossi a Montevideo se encontró, por el contrario, con una cultura arquitectónica suficientemente despierta y decidida a asumir roles protagónicos durante los últimos años de la dictadura militar o mejor dicho cívico-militar, que gobernó al país entre 1973 y 1985. Tal vez sea por esto que la presencia de Rossi como una especie de mensajero del futuro permite comprender algunas posiciones en el entorno de la cultura arquitectónica del Uruguay y sus apuestas políticas durante la primera mitad de los ochenta.

Aldo Rossi pronunció una conferencia en los salones del viejo diario *El Día* de Montevideo una tarde gris de octubre de 1982. Un rato más tarde tuvo una entrevista con un grupo de estudiantes y profesionales y por la noche participó de una frustrada reunión de camaradería. Dos meses después llegó Rogelio Salmona y repitió un idéntico ritual aunque los resultados y agasajos fueron bien diferentes. El número 11 de la revista *Trazo* de marzo de 1983 publicó en forma de *dossier* el resumen de la conferencia y la entrevista concedidas por Rossi junto con algunos extractos de la disertación de Salmona, bajo un título que invitaba a la confrontación: *Rossi y Salmona en Montevideo. ¿Dos visiones contradictorias?*³

Según consta en la presentación del *dossier* la entrevista fue *informal y colectiva*. De hecho, de la transcripción se desprende la presencia de por lo menos dos o tres entrevistadores sin ningún tipo de coordinación e intereses consensuados y por eso las preguntas carecen de cualquier hilo conductor. El primer

grupo de interrogantes apunta a la relación entre análisis tipológico y lenguaje visual. Es decir a un problema que nace de la centralidad operativa del concepto de *tipología* en Rossi y de la frustración paralela que provoca constatar las enormes distancias que median entre el relevamiento de datos y el salto figurativo. Una diferencia cualitativa que siempre pareció incomodar a los *rossianos* mucho más que a Rossi.

El segundo grupo de intervenciones carga sus baterías en la contradicción entre el centro y la periferia. En este segmento las preguntas se vuelven afirmaciones y la nota amenaza caer en un diálogo imposible cuando el entrevistador traza las distancias infranqueables entre el mundo europeo de Rossi y el sur continental. Como es sabido las posiciones latinoamericanistas abarcan un extenso espectro que va desde las teorías del imperialismo como forma del capitalismo desarrollado, a fórmulas ontológicas que abonan la idea de que América Latina es una simple historia paralela, una trayectoria tan moderna como cualquier otra pero completamente original y diferente e incluso inconmensurable.

En el primero de los casos a Rossi le tocaría asumir el puesto del funcionario de un centro hegemónico y en el segundo, el de acabar condenado a puro material de desecho aunque no por eso sobreesido de toda causa. En cualquier caso, a esta altura de la entrevista el malhumor de Rossi se vuelve evidente mientras el entrevistador apunta con la batería de preguntas habituales acerca de su predilección por la estética del realismo socialista y el fascismo. Ahora el fastidio llamaba a la puerta.

Pero sería injusto pensar que en estos entredichos sólo se trataba de un problema de orígenes e imágenes cuando en realidad el

punto más espinoso giraba en torno a la *autonomía* de la arquitectura. Aunque las lecturas no siempre se ajustan a la realidad y muchas veces parecen simples expresiones de deseo, está claro que hablar de autonomía en un contexto politizado suponía –de manera real o imaginaria– quebrar la unidad de una forma de pensamiento que se pretendía coherente y, sobre todo, capaz de asegurar la transformación de las ideas en acciones.

A lo largo de la entrevista las respuestas de Rossi siempre parecen elusivas, sin embargo detrás de ellas hay un sustrato de coherencia más o menos claro y persistente que se apoya en una tesis donde coinciden los viejos teóricos vieneses del lenguaje con algunas corrientes del marxismo italiano. Esto es, que los diferentes dialectos con los que habla el mundo ya no pueden converger en la anhelada unidad del discurso y para el caso, que entre el pensamiento teórico y el ejercicio profesional hay un salto insalvable e imposible de zurcir.⁴

De hecho Aldo Rossi no era exactamente el producto de la crisis de los grandes relatos como algunos pretendieron, ni tampoco un exponente fiel de las nuevas libertades proclamadas por los cultores del posmodernismo en la Bienal de 1980. El arquitecto lombardo respondía a una vieja conciencia de la crisis presente en la cultura italiana de la posguerra que le acabó por empujar al solipsismo más exacerbado. Por eso el *Teatro del Mondo* jamás fue un manifiesto del posmodernismo emancipado sino un ejercicio completamente desencantado, solitario e incapaz de prestar su voz a cualquier colectivo humano. La autonomía nunca dejó de ser vivida como tragedia.

El segundo ingrediente del *dossier* de la revista *Trazo* es el resumen de la conferencia de

Rogelio Salmona, el tercero, un artículo firmado por Juan Bastarrica. Un trabajo que en tono a veces liviano y otras punzante, intentaba cerrar la discusión y de paso marcar la postura de la revista. Con buen talante Bastarrica argumentaba que el pasaporte sólo podía indicar el lugar de procedencia y no las calidades del producto. Además, Aldo Rossi tenía relaciones conocidas con el Partido Comunista Italiano mientras que las viviendas El Parque de Salmona distaban demasiado de un proyecto de vivienda social o más o menos comprometido con una causa popular e incluso, el propio Salmona tenía una formación francesa destilada en el alambique del 35 de la rue Sévres bajo la tutela de Le Corbusier. Le pesara o no. Pasando raya ni Salmona era la expresión inmaculada de la liberación latinoamericana ni Aldo Rossi el último soldado del imperio. Al final sólo se trataba, decía Bastarrica intentando calmar los ánimos, de *un episodio más en la eterna lucha entre Apolo y Dionisios* y por eso no cabía el rechazo en bloque. Sin embargo el problema de la autonomía continuaba pendiente.⁵

De alguna manera, y aunque sólo sea en un sentido metafórico, la presencia de Aldo Rossi en Montevideo y la polémica en las páginas de *Trazo* contienen una premonición. La llegada del arquitecto italiano era una primera evidencia de que algunas cosas ya habían cambiado en el frente de la cultura arquitectónica internacional y además, que estos cambios eran estructurales en la medida que acompañaban a las nuevas formas de organización del Capital. Rossi no era el mensajero de una nueva moda, o no solamente, sino el heraldo más oscuro del final de un ciclo de la arquitectura transformada en ideología que llegaba a su caducidad. En 1968, Manfredo Tafuri había publicado *Per una*

critica dell'ideologia architettonica poniendo de relieve que aquel añorado compromiso de los arquitectos con los destinos de los hombres no había sido mucho más que un conjunto de idealizaciones y peticiones de principio perfectamente coherentes con las tareas asignadas por el propio Capital.

El colapso de la ideología era la consecuencia lógica de un cambio operado en las formas de gestión del conflicto social y, a partir de entonces, la arquitectura parecía tener que optar por dos alternativas: abandonar las condiciones impuestas por la división social del trabajo o bien, flotar a la deriva, encerrada en el pequeño territorio de su autonomía.⁶ Bajo esta perspectiva Aldo Rossi era un sismógrafo muy sensible capaz de registrar el nuevo estado de cosas.

Si el contrapunto entre Rossi y Salmona ocupaba la portada y las páginas centrales de *Trazo* 11, la nota editorial, en cambio, estaba dedicada a problemas mucho más urgentes. Bajo el título *Universidad y Constitución* el texto pasaba revista del debate político en torno al futuro de la Universidad y de paso dejaba claro la firme voluntad de recuperar la Autonomía y el Cogobierno por parte del gremio de los estudiantes. A comienzos del año 1983 el clima político uruguayo tomaba un nuevo rumbo y los movimientos sociales buscaban mantener la delantera en el enfrentamiento a un gobierno dictatorial en trámite de retirada. En setiembre de ese mismo año los estudiantes universitarios agrupados en Asceep (luego Asceep-Feuu) organizaron una gigantesca concentración bajo la consigna *Democracia, Cogobierno y Autonomía* y a comienzos de 1984, definieron una estrategia política destinada a cortar el paso a cualquier intento de continuidad autoritaria. En los pri-

meros meses de 1985 y luego de celebradas las Elecciones Nacionales, el gremio de estudiantes logró adelantar el paso y formar un primer gobierno universitario de transición que aseguraba el salto inmediato hacia la plena restitución de la Ley Orgánica de la Universidad.⁷

Entre las medidas impulsadas por el gremio de estudiantes en el verano de 1985 figuraba la restitución en sus cargos de todos los docentes destituidos por la dictadura en la Universidad. La nueva Facultad de Arquitectura que nació en 1985 supuso el encuentro entre viejos y jóvenes docentes. Entre presos políticos recién liberados, docentes que permanecieron activos en los años de Intervención, aquellos que volvieron al país después de haber deambulado por el mundo y una nueva camada de profesionales y estudiantes formados en los años de la dictadura.

Los cursos de Anteproyecto de Arquitectura del año 1985 también exhibían un rostro renovado. De los nueve talleres de anteproyecto que iniciaron el año curricular, seis eran una mezcla de viejas cátedras junto a nuevas formaciones de docentes restituidos y los restantes, eran cátedras que sobrevivían a la intervención militar por sus propios méritos y con el aval explícito de la asamblea de estudiantes.

El número 15 de la revista *Trazo* de ese mismo año publicó un extenso monográfico donde se reúnen las propuestas académicas de los nuevos talleres de anteproyecto presentadas en un foro celebrado en junio. Un rápido repaso de los documentos permite volver a medir en el frente interno de la enseñanza las distintas formas de mapear la arquitectura en sus relaciones con el mundo y en el quiebre de un modelo.

Tomamos tres documentos. El primero, presentado por el Taller Vanini, ubica a la ar-

quitectura como una escala intermedia entre el diseño industrial y la planificación física y reivindica la relación con la historia y el *medio social*. Además, agrega, los aspectos funcionales deben quedar encuadrados en los criterios de economía y los *patrones de vida* que nacen de *nuestra* propia realidad al igual que la elección de las tecnologías apropiadas. Por último el documento completa la tríada vitruviana afirmando que *los aspectos formales y expresivos (...) deben entroncarse con el sustento cultural de nuestro ámbito nacional y latinoamericano*. Pasando raya, la fórmula parece clara: la arquitectura vale como técnica universal pero debe ser localizada dentro de una geografía social y, este mapa reconoce a América Latina como su entorno de referencia.

El problema de la *arquitectura apropiada* y la especificidad regional volvió a aparecer en la revista bajo la forma de dos reseñas de la I Bienal de Arquitectura de Buenos Aires firmadas por Marcelo Aguiar y Daniel Ksiazynicki.⁸ Organizada por el Director del CAYC, Jorge Glusberg, la bienal de Buenos Aires no fue mucho más que un montaje donde desfilaron arquitectos estrella –aunque casi todos de segundo orden– sin mayores objetivos que los de exhibir una cartelera de novedades a escala de un público consumidor. Sólo que en la bienal de 1985, un grupo de arquitectos del subcontinente americano acabaron por generar una suerte de bienal paralela centrada en la discusión sobre la arquitectura apropiada para América Latina y en clara oposición a la *cultura dominante*. El resultado más tangible de ésta experiencia fue la fundación del *Seminario de Arquitectura Latinoamericana* (SAL) impulsada por un grupo de arquitectos donde figuraba Mariano Arana, uno de los docentes que firmaron

el manifiesto del Taller Vanini. En uno de los párrafos del documento del taller podía leerse con total claridad un detalle que nos retrotrae al episodio de la visita de Aldo Rossi: *rechazamos toda reducción de sus parámetros (los de la arquitectura) a una supuesta autonomía disciplinar elitista y autosuficiente.*⁹

El segundo documento está firmado por el Taller Serralta y probablemente fue redactado por Conrado Petit. El texto también reivindica la necesidad de definir las tareas de la arquitectura a partir de un proceso histórico que trasciende a la propia disciplina. *La arquitectura –dice– no es un instrumento abstracto ni universal, sino una herramienta que se forja en torno a unos objetivos claros y concretos* que el documento no duda en identificar como *la construcción de una sociedad socialista, una sociedad de iguales, una sociedad justa*. De hecho el manifiesto encuadra las tareas dentro de un proceso internacional marcado por el avance histórico del socialismo y las luchas por la liberación nacional en los países del Tercer Mundo. El paso siguiente consiste en definir la arquitectura a partir de tres instrumentos y escalas fundamentales: *programar, ordenar y acondicionar los espacios donde se desarrolla la vida. A escala edilicia, a escala urbanística, a escala territorial.*

Si la arquitectura debe necesariamente quedar definida por un pensamiento dialéctico que se funda en la confrontación por el cambio y renuncia a todo tipo de idealismo y eso es al menos lo que se desprende del discurso, el problema se zanja con el recurso a la planificación. El Plan –parece afirmar– es esa instancia superior y objetiva de racionalización que asegura el equilibrio a escala territorial. Es decir que el documento acaba por otorgar valor ideal a unos instrumentos absolutamente contingen-

tes por paradójico que suene. Un problema que la izquierda italiana ya había despanzurrado al menos una década atrás y que la vertiente planificadora en Uruguay jamás pudo desentrañar.

El tercer documento es el manifiesto del Taller Sommer. La cátedra dirigida por Adolfo Sommer Smith había sido uno de los espacios de trabajo que lograron sortear con dignidad los años de la dictadura y el lugar donde una parte de la redacción de la revista *Trazo* comenzó a dar sus primeros pasos en la carrera docente. A comienzos de 1985 el grupo se amplió notablemente con la incorporación de jóvenes profesionales y dio un nuevo salto cualitativo con el retorno a la docencia de Thomas Sprechmann y Mario Lombardi. De hecho el documento es el resultado del encuentro entre experiencias diferentes que parece intenta cristalizar una plataforma coherente aunque con algunas dificultades.

De hecho las dos ideas centrales esgrimidas son el ajuste con la historia reciente de la disciplina y el eterno reclamo de un relevo generacional. Por eso en el tramo central el documento carga sus baterías contra el agotamiento del Movimiento Moderno y de ahí deduce la crisis de un modelo de pensamiento que debía convertir la arquitectura en instrumento de cambio social. Si el término Movimiento Moderno no es mucho más que una categoría indescifrable que apenas tiene valor como metáfora, y muy burda, parece bastante obvio que el documento lanza un disparo por elevación contra las posiciones históricas de la facultad.

Afirmar que *Arquitectura y sociedad no son función lineal una de otra* y que el proyecto de arquitectura es *una práctica específica en tanto se funda en el recurso a unos materiales, a unas herramientas y unas leyes de generación y trans-*

formación que le son propias no es otra cosa que afirmar la autonomía de la disciplina. Pero no tanto por fuerza de la necesidad sino también por opción. Por último, el documento admite con una llamativa timidez la aceptación de algunas posturas que entienden a *la ciudad como marco donde la arquitectura toma sentido*.

Un año más tarde un grupo formado por muchos de los integrantes del Taller Sommer bajo la dirección de Sprechmann publica *Propuestas a la Ciudad de Montevideo*, un libro que marca la madurez del grupo y la consolidación de la ciudad y la arquitectura urbana como campo de referencias obligado.¹⁰

Sería demasiado fácil y equivocado tratar de leer las tres propuestas reseñadas como simples representaciones de tres generaciones diferentes. En realidad sólo son tres discursos que intentaban atrapar a su manera y con ins-

trumentos perfectamente válidos los problemas de la disciplina reflejada en el espejo del mundo. Incluso la autonomía de la arquitectura implícita en el texto del taller Sommer acabará por encontrar en la ciudad el resorte necesario para volver a recomponer un camino positivo que le otorgue sentido de realidad al conocimiento en arquitectura. De esta manera la vieja vocación por participar de forma activa en la construcción de un proyecto ilustrado volvía a encontrar su puesto en la escena.

También Aldo Rossi había iniciado su camino proponiendo la ciudad y definiendo unos instrumentos estrictamente arquitectónicos para recomponer el nexo perdido con la historia. Pero en 1982, cuando visitó Montevideo, *La Arquitectura de la Ciudad* ya era un segmento aislado en el *puzzle* interminable de la *Città Analoga* y una premonición preñada de futuro.

NOTAS

1 Tony Díaz del Bo. *Alcuni precisazioni relative ai viaggi di Aldo Rossi in America Latina*. En: Fernando Di Maio, Alberto Ferlenga, Patrizia Montini Zimolo (a cura di). *Aldo Rossi e la storia di un libro. L'Architettura della città, dal 1966 ad oggi*. Il Poligrafo IUAV. Padova 2014.

2 Marina Waisman. *Editorial*. En: *Racionalismo a tres voces. Summarios 22*. Buenos Aires. Agosto de 1978.

3 S/F. Rossi y Salmona en Montevideo. *¿Dos visiones contradictorias?* Trazo 11 marzo 1983. PP35 a 41.

4 O al menos eso parece y a juzgar por sus respuestas. El tema pertenece a la analítica habitual del grupo del Departamento de Historia –sobre todo Tafuri y Cacciari– del IUAV donde Rossi daba clases de proyecto. Ver: Massimo Cacciari. *Krisis* (Milano: Feltrinelli. 1976).

5 Juan Bastarrica. *A propósito de van Halen*. Trazo 11 marzo 1983. PP. 42 y 43.

6 Manfredo Tafuri. *Per una critica dell'ideologia architettonica*. *Contropiano* 1 (1969).

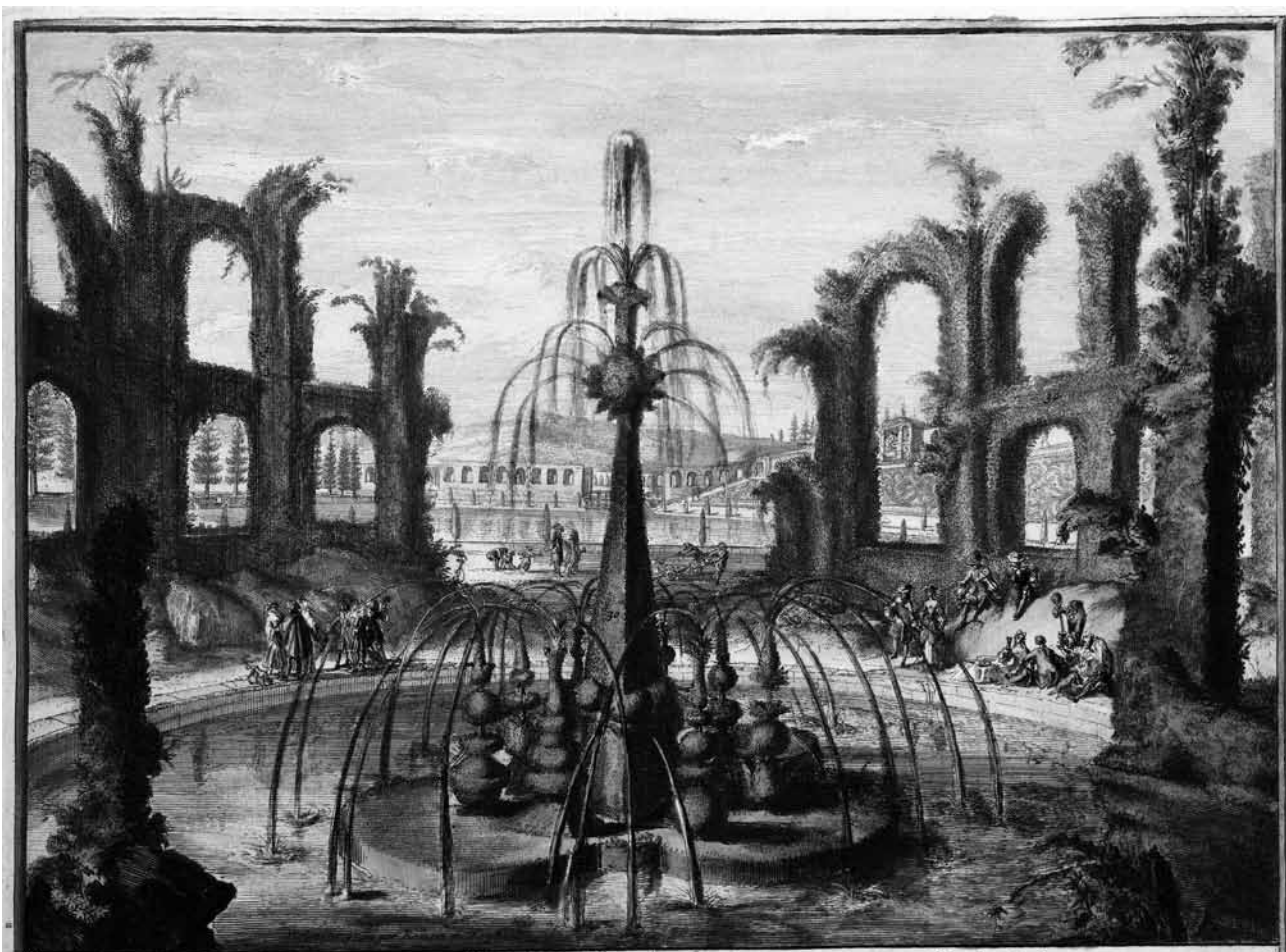
Sobre Aldo Rossi vale la pena consultar los párrafos dedicados en: Manfredo Tafuri. *L'Architecture dans le boudoir. La sfera e il labirinto* (Torino: Einaudi, 1980). Además: Juan José Lahuerta. *Personajes de Aldo Rossi*. Alberto Ferlenga (ed.) Aldo Rossi (Barcelona: Del Serbal, 1992).

7 Existe una buena reseña del proceso de salida de la Intervención en una nota editorial de Trazo. Mesa ejecutiva del CEDA. *Un ladrillo mas...* (Trazo 15, Junio 1985).

8 Marcelo Aguiar. *No tan bien-al* y Daniel Ksiazienicki. *Apunte muy preliminar sobre una bienal que ya pasó*. Ibidem.

9 Casi toda la información sobre la fundación del SAL y su larga historia proviene de los propios actores. Ver: AA.VV. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1986-2011* (Buenos Aires: CEDODAL, 2011).

10 Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales. *Propuestas a la Ciudad*. (Montevideo: S/E, 1986).



30. Fonteyn en Colise van groente.

30. Fontaine et Colise de Verdure.

a. Amstellem chez Nicolas Visscher avec Privil. des Etats Generaux.

BORRANDO LAS DIFERENCIAS ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD

REVISTANDO EL LEGADO DE KIBUTZ ISRAELI

EHUD MANOR

INTRODUCCIÓN

Siendo tanto historiador como hijo y miembro de un kibutz en Israel, en este ensayo mi intención es proponer una mirada histórica del kibutz, viéndolo como un elemento del amplio contexto utópico del modernismo.

En el primer apartado explicare sintéticamente el ideario básico del kibutz, viéndolo desde dos perspectivas esenciales: el *marxismo* y el *nacionalismo*. No es menos esencial aclarar que en contradicción total con la idea convencional desarrollada más que todo en la época de la Guerra Fría, socialismo y nacionalismo no necesariamente se excluyen uno al otro sino que se pueden complementarse, siempre y cuando se respeten los básicos derechos humanos de la libertad y la igualdad mientras se esté buscando la fraternidad. No fue nada casual que 1789 es la cuna de estos dos paradigmas modernos. Como bien lo aclaró en ese

año revolucionario, el cura francés Emmanuel-Joseph Sieyès, *el Tercer Estado es todo*, es decir que el pueblo da forma tanto a la idea de nación como a la de sociedad. Igual que cada persona se transforma o debe ser transformada en ciudadano compartiendo la soberanía nacional, también cada ciudadano tiene todo el derecho de gozar la riqueza nacional mientras participa en su creación.

En el segundo apartado daré un resumen básico de la historia de la realización del ideario kibutziano, desde su primer paso en 1910 hasta enero de 2016, el momento cuando el kibutz Ein Hashofet, fundado en 1937, del que soy miembro desde 2006, empezó a implementar un sistema menos socialista que sin embargo en mi opinión es mucho más socialista que cualquier otro experimento mundial de esta índole. Claro que la intención no es cubrir en una forma exhaustiva una historia completa

de más de un siglo, sino señalar cuales son desde mi perspectiva los hitos principales que nos pueden servir para apreciar y criticar el tema.

En la tercera y última parte, ofreceré un análisis del experimento kibutziano desde el punto de vista de los desafíos de la modernidad y más específicamente desde el desafío de la modernidad urbana. Tal vez para quienes saben algo del kibutz pueda parecerle raro analizar el mismo desde la perspectiva urbana, ya que el kibutz era y sigue siendo un emprendimiento y una realidad rural. Espero resolver esa supuesta rareza o contradicción al fin de este ensayo, por ende el lector debe tener paciencia.

No obstante, como Marx y Engels ya han valorado en su manifiesto de 1848 la *tendencia a ir borrando gradualmente las diferencias entre el campo y la ciudad*, en muchos de sus aspectos el kibutz no es menos urbano que cualquier otra ciudad: los servicios, las comunicaciones, la infraestructura, las viviendas, el nivel de vida, la educación, la salud y así sucesivamente asumen características urbanas. Tiene sin embargo –o mejor dicho puede tener si sus integrantes así lo quieren– una ventaja derivada de su manifestación de comunitarismo. Por las dudas habría que asegurar: no un colectivismo que choca con el individualismo, sino un comunitarismo que lo enriquece.

El argumento fundamental de este ensayo es que si puede suponerse que en el futuro cercano y menos cercano, la mayoría de la humanidad –que está sostenida por economías industrializadas– va a seguir viviendo en ambientes urbanos (sean metrópolis o aldeas y pueblos), un camino adecuado para enfrentar las problemáticas sociales –la alienación, la falta de solidaridad, las brechas sociales etc.– es la formación de comunidades de cooperación

social y creatividad cultural que por un lado no descartan el individualismo social y económico, pero por el otro lado lo transforma en lo que se puede definir como individualismo solidario.

Este ensayo tiene como propósito fomentar dicha idea comprobando que justamente eso fue –de una manera reducida y sin embargo vigente sigue siendo– el kibutz: un marco socio-económico y socio-cultural que tiene como política declarada y de muchas formas aplicada, fomentar el bien estar del individuo. En pocas palabras, el legado del kibutz es el intento –muchas veces realizado– de la formación de una modernidad virtuosa donde el individuo es la base de la solidaridad y no su enemigo.

EL IDEARIO KIBUTZIANO

En uno de sus más famosos refranes, Karl Marx describió como a su criterio debe funcionar una sociedad justa, recogiendo un aforismo de raíz santsimoniana: *De cada cual, según sus capacidades; a cada cual según sus necesidades*. Claro, ni él ni nadie que levantara la bandera del marxismo, no sabía ni puede saber exactamente cuantificar tanto las capacidades como las necesidades. Tampoco el kibutz pudo llegar a una cifra exacta, pero sí logró modelar un sistema que mientras trataba de llegar a una u otra conclusión al respecto, no olvidara que en la base de todos los sistemas e ideologías progresistas, está el ser humano.

25 años después de la caída del muro de Berlín y con la actual existencia de estados de terror como Norcorea, puede dudarse acerca de si una ideología progresista en desarrollo puede llegar a las más terribles atrocidades en la práctica. Si bien el kibutz nunca fue un estado, ni abarco más de 130000 miembros en su momen-

to histórico más alto –circa 1980–, sin embargo se lo considera un experimento humano de escala importante. ¿Cuáles fueron entonces *los secretos* de su relativo éxito? La respuesta tiene dos componentes principales: el socialismo y el nacionalismo.

Desde su principio no era ningún secreto el hecho que casi cada socialista tenía su forma de entender, explicar y a veces como aplicar el mismo. En el caso de los pioneros kibutzianos, la cualidad más apreciada era *constructivismo*. Tomando como ejemplo el caso del primer kibutz –Degania, pegado al sur del mar dulce de Galilea (*Kineret* en hebreo por su forma de violín)– este proyecto prácticamente empezó cuando un grupo de jóvenes judíos, todos de origen europeo oriental, sostenían que podían trabajar la tierra y cultivar trigo sin ningún jefe y en base a un préstamo de las instituciones públicas del movimiento sionista. Lo propusieron y –gozando del apoyo de un gran dirigente progresista de entonces, Arturo Rupin– lo ejecutaron. Fue entre octubre de 1909 y setiembre del 1910. Por suerte (que no siempre acompaña al campesino socialista u otro), tuvieron éxito. De este momento histórico en adelante ya fue posible el desarrollo económicos de base socialista o solidarista, con apoyo estatal pero no necesariamente bajo liderazgos de dueños de capital.



Kibbutz Degania

Este principio básico explica el origen y la difusión del sistema kibutziano. Es un socialismo constructivista ya que para los pioneros de esa época estaba claro que para poder repartir una riqueza hay que formarla previamente. Pero engendrar riqueza no necesariamente implica el cese de la libertad a manos de un jefe o dueño. La responsabilidad es mutual, y sucesivamente lo será el reparto de la riqueza adquirida. Y ya que es un complejo social entero –solteros, parejas, niños, enfermos, educados, menos educados, etc. y con el tiempo también jubilados y ancianos– lo cual necesita una amplia gama de servicios, la famosa *división de trabajo* que es necesario descubrir para conocer el kibutz como cualquier otra organización social moderna mundial. Y cuando por un lado no hay jefes; por el otro hay que producir y servir y además que no todos son iguales simplemente por ser humanos; el resultado debe ser el de aquel lema marxista: *De cada cual, según sus capacidades; a*

cada cual según sus necesidades. Pero sin culto de personalidades; sin armas nucleares; sin prensa de propaganda; sin KGB; sin *gulags*. Solo o principalmente con cierta buena voluntad colectiva de quiénes aceptan ese modelo cooperativo.

Dicha buena voluntad tenía en 1910 la base ideológica no solo de la promesa socialista por entonces reconocida y apreciada en todo el mundo, sino además por el programa sionista en particular. Al menos para los pioneros de 1910 no era el antisemitismo lo que fomentó el sionismo. Era la idea del renacimiento ligado tanto al iluminismo como a la famosa *primavera de las naciones* que no por casualidad nació en 1848 junto con el *Manifiesto Comunista*. Igual que los griegos en 1821 o los franceses en 1789, los argentinos en 1810 o los italianos en 1852, también muchos judíos empezaban a sonar con un renacimiento nacional propio, que no choca con los sueños del universalismo humano una de cuyas opciones era el socialismo con todos sus variantes más científicas o más utópicas.

El nacionalismo judío tenía algunos proyectos y uno de estos –en perspectiva quizá el único exitoso– era el sionismo. En 1897 Teodoro Herzl lideró el primer congreso donde los sionistas aclaraban su meta: *El sionismo tiene por objeto establecer para el pueblo judío un hogar seguro pública y jurídicamente en Eretz Israel*. Como cualquier otro órgano democrático y popular, el sionismo también tuvo ramificaciones y variantes aunque todos –es decir sionistas religiosos, sionistas liberales, sionistas apardados, etc– basaban su propia propuesta en lo que ellos consideraban como la interpretación más correcta de aquella meta hetzliana.

Para el sionismo socialista la conclusión era que para asegurar que la tierra de Israel se transformara de verdad en un hogar

nacional, esa tierra debía ser desarrollada a base de un proyecto nacional, es decir en una perspectiva constructivista. Una construcción de esa escala aseguraría también relaciones positivas con los árabes, suponiendo que ellos van a participar del desarrollo económico en la tierra compartida. Consiguiendo este objetivo, también el aspecto político-internacional sería beneficiado, ya que tanto los árabes como el resto del mundo apreciarían el progresismo del sionismo. En caso que los árabes como parte de la comunidad internacional rechazaran el sionismo (eso es lo que lamentablemente pasó), ese ideario progresista debería seguir sirviendo como común denominador y bobina energética para la construcción de un país a base de un socialismo humano y demócrata aunque ello derivó luego en otras complicaciones como la influencia del capitalismo americano o los estados de guerra.

UNA BREVE HISTORIA DE LA REALIZACIÓN DEL IDEARIO KIBUTZIANO

En 1910 se fundó Degania, el primer kibutz. Sus miembros aspiraban a mantener íntimas relaciones sociales entre sí, concluyendo que el marco social o sea el grupo de relación interpersonal directa no debía superar las 20 o 30 personas. Pocos años más tarde, después de la Primera Guerra Mundial, otro grupo de pioneros fundó Ein Jarod, bajo otra idea de organización, proponiendo una estructura social mucho más amplia de centenares de miembros, donde las relaciones interpersonales no eran la meta principal sino más bien la búsqueda de potencia económica y como consecuencia, poder político. Estos dos caminos llevaban por supuesto dos

estrategias económicas alternativas: mientras los que seguían el camino de Degania se bastaban con la agricultura, los de Ein Jarod apuntaban también a la industria. Entre estos dos extremos se desarrolló el movimiento kibutziano (MK).

El año 1941 fue el momento histórico más alto del MK en cuanto al volumen de población judía en Palestina: un 7% de esa población integraba kibutz. En todo el país había poco menos de 100 kibutz, con una población total de unas 30000 personas. Ese momento histórico –la Segunda Guerra Mundial– fue momento clave para el desarrollo del kibutz ya que los británicos por necesidades militares, aumentaron la demanda de productos básicos y manufacturados, impulsando así la industrialización en todo el país, y específicamente en aquellos kibutz preparados para ello. Paralelamente, dentro del mismo contexto, los kibutz servían también como el ámbito formativo del futuro ejército judío (Palmaj), fortaleciendo por ende el espacio político del MK en el sionismo.

Cuando se establece el Estado Judío en 1948, en su dirigencia la presencia de miembros de dicho movimiento supera más que notablemente su peso poblacional relativo. Mientras que poco a poco y con la masiva migración judía al nuevo Estado de Israel ese peso relativo disminuyó de 7% a 5% y ya en 1960 a menos de 3%, una quinta parte de los cuadros político-técnicos de todos los gobiernos eran miembros de algún kibutz. Fue una relación recíproca ya que el MK sirvió a su estado en su etapa constitutiva y éste le dio el respaldo económico. Pero esta época de cierta concientización política e ideológica no solo en Israel sino en todo el mundo tuvo también sus repercusiones negativas.

En 1951 como continuación de debates ideológicos de los años anteriores pero ahora dentro del contexto de una Guerra Fría cada vez más caliente, el MK sufre una brecha social y organizativa. Decenas de kibutz adhieren a *ideologías de derecha* –es decir los que se identifican con el oeste sobre todo americano– y otros a *ideologías de izquierda* –que siguen viendo a Stalin como *el sol de los pueblos*–. Si bien los gobiernos israelíes de esta época están en las manos del movimiento sionista laboral o en la *izquierda sionista* dicha izquierda va a segregarse como en otras partes del mundo, entre cierta *derecha* –es decir los que van por un camino más moderado en cuanto a política económica– e *izquierda* –que exige más igualdad de derechos y menos mercado libre–.

Encabezados por el dinámico, a veces cruel, y siempre muy carismático Ben Gurion, los de la izquierda moderada dominan la arena política nacional. En el mismo tiempo, los líderes hegemónicos del MK tienden más a la izquierda, a veces en contradicción con las ideas de los miembros de sus kibutz. Es en este momento histórico donde el MK empieza perder peso político, proceso que llegará a su máximo agravamiento hacia fines de los años 80'. Cabe aclarar que en contradicción con otra especie de lugar común, las disidencias entre el liderazgo del MK y Ben Gurion iban más allá del cuestionamiento que se hacía de la ideología estatista –para algunos casi fascista– de Gurion. Si bien Ben Gurion *se llevaba el mundo por delante* por varios motivos –su comportamiento autoritario por ejemplo– la explicación tiene más que ver con el contexto de su actuación.

Solo en el año 1949 inmigraban al Nuevo Estado 239000 judíos. En dos años más la población original de 650000 judíos se duplica-

rá. Era un hecho insólito y en ningún otro lugar mundial ocurrió un incremento semejante. El gobierno Israelí tuvo que albergar, alimentar, educar, curar e incluir socio-culturalmente esas multitudes. Logró hacerlo mientras prevalecía una situación frágil en las fronteras, cuyos líderes árabes exigían para *una segunda y última ronda negociadora*, reclamando la cesión de territorios y la absorción de los refugiados palestinos –que a menudo eran víctimas de procesos violentos que ocurrieron entre los propios árabes desde 1936 hasta 1948–.

En este contexto la discusión si el reformismo de Eduardo Bernstein era un peligro para un puro socialismo o si el recibir préstamos del gobierno de USA perjudicaba la revolución mundial que Stalin estaba por realizar, parecía fuera de lugar. Era otro momento de constructivismo, muy parecido al de aquellos días iniciales de 1910. Eran otras fases de constructivismo pero a una escala inimaginable en 1910 y hacia 1950-1960, poco entendible para gran parte del liderazgo del MK. Solo en 1961 volvieron claramente los clásicos líderes del MK a formar parte de los gobiernos israelíes dirigidos por la izquierda sionista, hasta el cambio electoral de 1977.

Casi 30 años desde la independencia del estado judío y más de 65 años después de su primera experiencia, el MK logró cierta estabilización socio-económica. Ya habían 240 kibutz con una población general de más de 100000 personas. La vieja brecha entre Degania y Ein-Jarod prácticamente desapareció y en casi en todos los kibutz había industria, en algunos casos avanzada, y teniendo una sociedad compuesta de tres o cuatro generaciones, nadie pretendía manejar un sistema sin jerarquías y solo por entendimiento mutuo, basado en relaciones interpersonales estrechas.

El MK aprendió como gestionar más racionalmente y el anteriormente mencionado refrán de Marx podía adaptarse a una estructura más flexible y mientras más mejoraba la economía, más flexibilidad para desarrollos sociales alternativos y alcance de metas de mayor consumo se pudo ofrecer a los miembros. En relación a la vida cotidiana de cualquier otro ciudadano israelí, el integrante del kibutz gozó tanto de las opciones socio-culturales urbanas como de cierta tranquilidad rural o más cercanía con lo natural. Es más, muchos ciudadanos israelíes miraban al kibutz como una referencia simbólica e idealizada, apreciando en abstracto sus valores pero decididamente no aptos para trasladarse a un kibutz y mucho menos, de adoptar aquella definición marxista. El MK por su lado influyó a los gobiernos para seguir con una política económica de inclusión, de responsabilidad mutual entre el ciudadano y el estado el cuál era entendido como el productor y distribuidor de servicios sociales *desde la cuna a la tumba*.

En mayo de 1977 cambió todo eso. El gobierno derechista-liberal manejado por Menajem Beguin, introdujo en Israel lo que en aquel entonces fue aplicado en el resto del mundo: el neo-liberalismo tipo *Chicago School* y en ese contexto no sólo el MK sufrió como la mayoría de los ciudadanos israelíes el *Talón de Hierro* del nuevo modelo económico, sino que Beguin centró su retórica neoliberal contra este movimiento. Así como el MK fue el modelo al menos simbólico para el proyecto del *construcción nacional social-demócrata* entre 1949 y 1977, ahora serviría como la némesis del proyecto opuesto.

Pero no fue solo asunto de símbolos y de retórica. Cuando en 1985 –la nación ya liderada por Shimon Peres como primer ministro de un gobierno de *unidad nacional* fruto de elec-

ciones indecisas– Israel adopta brutalmente *el consenso de Washington* y ahí llega la famosa crisis económica del MK. Casi nadie recuerda que mientras 240 kibutz sufrían una tasa de interés astronómica –que fue definida 10 años más tarde como *ilegal* por un juez en un caso específico– más de 40000 emprendimientos productivos entraron en bancarota.

¿Qué pasa cuando un taller mecánico, una fábrica de 50 obreros, un negocio mayorista etc. se caen económicamente? Sus trabajadores e incluso sus dueños quedan en nada y *se van a la calle*. Pero, ¿qué pasa si esa fábrica, ese taller o ese negocio pertenecen a un kibutz? En la mayoría de los casos eran kibutzin tanto el dueño como el trabajador y no hay ninguna *calle* o afuera-económico para los quebrados, dentro de un modelo socio-económico más pequeño y más cerrado. Sumando a ello el cuestionamiento anti-kibutziano llevado a cabo por la derecha gobernante, el resultado es una crisis económica y moral y cierta sensación de inviabilidad de ese modelo socio-productivo alternativo. Peor todavía fue la *solución* a la crisis del MK, que ocupó muchas primeras páginas de los diarios entre 1989 y 1996. En realidad la fórmula que se conocía como *plan de recuperación del MK*, fue en realidad otra manera de un *Dooh Nibor* (es decir *Robín Hood* al revés) al agudizar la supervivencia de los comunes a favor de la concentración económica, limitando las ganancias del sector productor para favorecer al sector financiero.

Como en su pasado, en este momento también el MK fue parte de la historia, influyendo su política y futuro tanto los cambios del *Zeitgeist* mundial como de las circunstancias locales. En 1992 vuelve el Partido Laborista a gobernar por un instante más e Izak Rabin, hasta su muerte en 1995, trata de frenar la

política de ajuste llevada a cabo por la derecha con la ayuda del autodenominado *gran socialista* Shimon Peres. El estado vuelve a invertir tanto en la economía de producción como en los servicios sociales y el MK, como la mayoría de la población israelí vuelve a cierta mejoría.

Si bien después del asesinato de Rabin nunca volvió el Partido Laborista a manejar el Parlamento y el Estado (salvo el breve período de Ehud Barak como Primer Ministro entre 1999 y 2000) sería razonable sostener que desde 2001 en adelante, los gobiernos israelíes tratan de controlar la economía nacional, yendo mucho menos al extremismo neo-liberal friedmanista, tan presente en Israel como en todo el mundo en la década de los años '80 y por ello probablemente Israel superó relativamente bien la crisis mundial del 2008. En cuanto al MK en este entorno de un marco económico relativamente estable, la mayoría de los kibutz están económicamente bien. Pero socialmente en estas dos últimas décadas –es decir desde 1996 a hoy– la mayoría de los kibutz integraron a su esencia elementos neo-liberales, es decir una clase de privatización que aleja aquella frase del marxismo del origen. Salvo en unos 50 kibutz, todos en buen estado económico, el resto de casi 200 kibutz existentes, carecen de colectivos responsables de satisfacer los *necesidades de cada cual*. Como en muchas manifestaciones de modernidad basadas en lógicas socialistas-solidaristas y de búsqueda de una felicidad colectiva regulada por regímenes distributivos, en cierta forma el kibutz también es una utopía que quedó a medio camino.

Los conceptos del mercado y su omnipotencia frente al Estado ingresaron al MK y parece que ya no hay marcha atrás. Sin embargo, para mis criterios –que claro están influidos por

el hecho que nací en un kibutz y soy miembro de otro y entre mi primer y tercer kibutz fui parte de un grupo que fundó otro kibutz— aún el kibutz más *mercado-orientado* hoy en día, es mucho más socialista que cualquier otro ejemplo en el mundo actual. Llegó el momento de comprobar y fundamentar este argumento.

En primer término, en casi todos los kibutz los medios de producción siguen perteneciendo al colectivo y sus miembros son los dueños. En cuanto a la distribución de las riquezas, si bien no es como hasta 1996, sigue siendo bastante equitativa. La brecha social dentro del MK es mucho más reducida en relación a la sociedad nacional y a sus formatos urbanos. La responsabilidad mutual sigue en pie, a pesar que no como hasta 1996 ya que hoy hay más interés en el rendimiento económico y no cualquier problema social está dispuesto a solucionarse mediante el financiamiento del sistema. Otro elemento sumamente importante es la democracia participativa que sigue manejando el kibutz, en algunos casos más aceptada que en el sistema original, donde el carisma en el sentido weberiano era mucho más influyente y ahora ya no. Y como último elemento es relevante la cohesión socio-cultural ya que el kibutz sigue siendo una verdadera comunidad y existe cierto orgullo de pertenencia.

Resumiendo entonces: el kibutz hoy en día, tanto en su peor proceso de privatización, sigue siendo una entidad predominantemente socialista, aunque imperfecta por su economía, sociedad, cultura y política. Todas ellas *incluyen* y la inclusión fue el factor más importante del socialismo desde su aparición hace 200 años.

Sus mejores logros se produjeron en un entorno nacional y demócrata y tal fue el caso del sionismo y del Estado de Israel, dos fenómenos históricos que deben gran parte de su

vigencia al éxito de kibutz como modelo de unidad social. Sin la energía producto de la propia voluntad de los primeros pioneros kibutzin ni el sionismo ni el Estado de Israel podían haber prosperado. Esos pioneros solían cantar: *anu banu artza livnot u le hibanot ba* (vinimos a nuestra tierra para construirla y ser construidos por ella).

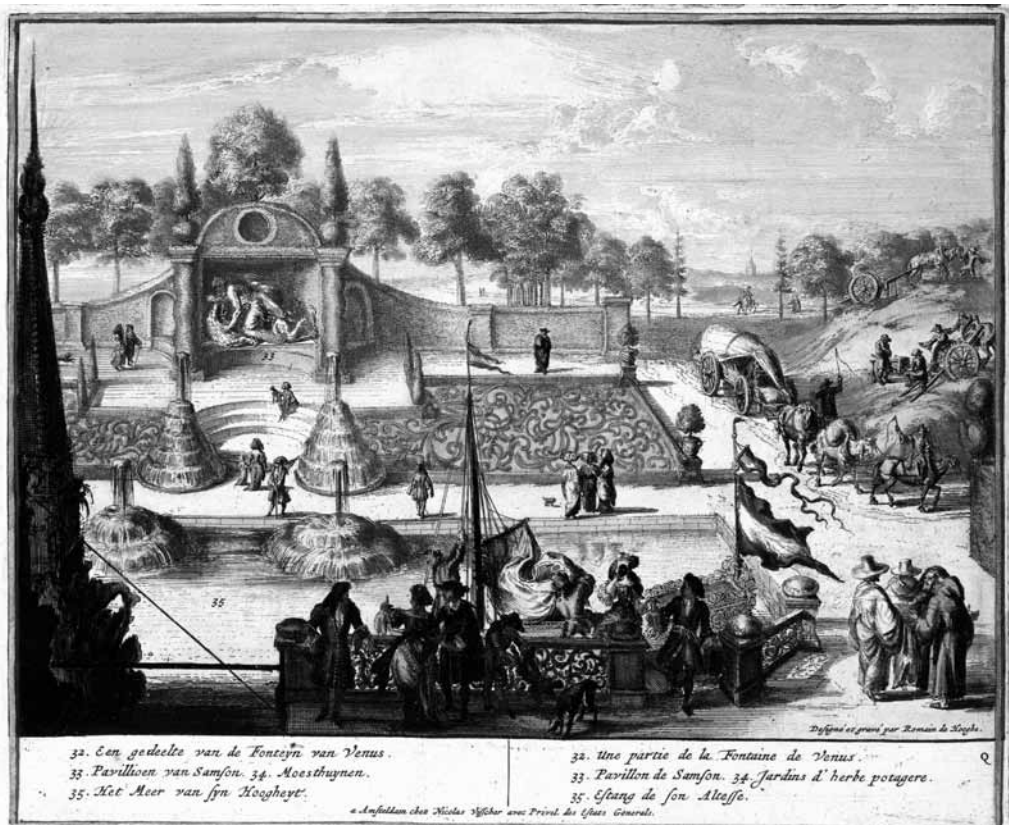
La paradoja o tal vez la ironía histórica, está en el hecho que ya con un estado constituido, es decir una herramienta política poderosa, para el kibutz se abrió tanto la oportunidad de su consolidación como la posibilidad de su colapso. El estado moderno, incluso el más democrático, es una encarnación del viejo mito del *Golem* como realización moderna de la antigua fabula de un cuerpo sin espíritu propio. Se lo puede llenar con socialismo-progresista-incluyente o con neo-liberalismo. Cuando nació el *Golem* israeli, los *magos* que tiraban las cuerdas levantaban la bandera del viejo Marx. En 1977 los operadores del mismo *Golem* tenían puesta la camiseta de Milton Friedman.

EL KIBUTZ Y LO URBANO

Un último punto es discutir el experimento kibutziano desde el punto de vista urbano. Es cierto que el kibutz es una realidad rural, pero viéndolo más cuidadosamente tiene mucho del modelo urbano: los servicios que ofrece el kibutz, las comunicaciones que gozan sus habitantes, la infraestructura, las viviendas, el nivel de vida, la educación, la salud y así sucesivamente. Marx y Engels deberían estar contentos con los logros del kibutz, ya que en su Manifiesto de 1848 hablaban favorablemente sobre la *tendencia a ir borrando gradualmente las diferencias entre el campo y la ciudad*,

Tiene sin embargo –o lo puede tener si sus integrantes así lo quieren– una ventaja respecto del modo de vida urbano en cuanto el comunitarismo. Por las dudas hay que aclarar: no un colectivismo que choca con el individualismo, sino un comunitarismo que lo enriquece. Por ende, suponiendo que en el futuro cercano o menos cercano la mayoría de la humanidad sostenida por la economía industrializada va a seguir viviendo en ambientes urbanos (sean metrópolis o aldeas y pueblos) un camino adecuado para enfrentar las problemáticas sociales de esos ambientes –la alienación, la falta de solidaridad, las brechas y desigualdades sociales, la no-inclusión, etc.– es la formación de comunidades de cooperación social y creatividad cultural que por un lado no descartan el individualismo social y económico pero por el otro lo puede transformar en lo que se puede definir como un individualismo-solidario.

El kibutz fue y de una manera reducida pero sin embargo vigente lo sigue siendo, un marco socio-económico y socio-cultural que tiene como política declarada y de muchas formas aplicada, fomentar el bien estar del individuo. El legado del kibutz pues, era y es la formación de un modernismo sano donde el individuo es la base de la solidaridad y no su enemigo. A esta altura del desarrollo de la historia moderna, parece que eso no será fácil de conseguir sin un empuje o fundamento macro-económico. He aquí el papel fundamental de nuestro *Golem* ciego, faltante de conciencia propia, papel fundamental y único del discurso socio-cultural abierto, sano, justo, responsable. En una palabra: histórico. Así es: la clave al futuro de la humanidad está en su pasado.



PREFERIRÍA NO HACERLO: ARQUITECTURAS DE BARTLEBY

JOSÉ MANUEL LÓPEZ UJAQUE

En el relato de Melville¹, Bartleby repite en diez momentos su célebre y enigmática frase: *Preferiría no hacerlo*. Su historia es la de un abogado neoyorquino que decide contratar a un nuevo copista para su oficina, ya que los otros dos que tenía contratados no podían hacer frente a todo el trabajo existente. Ante esta situación el abogado decide publicar una oferta de trabajo en un periódico local, es aquí cuando Bartleby entra en escena y es contratado de manera inmediata. Al principio, Bartleby se muestra como un empleado ejemplar, sin embargo a partir de cierto momento empieza a declinar cualquier tipo de actividad que le proponga su jefe usando repetidamente la frase *Preferiría no hacerlo* (*I would prefer not to* en el texto original en inglés). Desde ese momento el abogado no sabe cómo actuar y tomarse la respuesta de su empleado, pasado por todo tipo de estados y pensamientos al respecto. La

historia acaba de manera convulsa, y podríamos decir que triste, pero lo relevante aquí es esa frase que Bartleby repite obsesivamente a modo de mantra personal y que ha dado pie a todo tipo de interpretaciones. De entre ellas resultan interesantes las que realizan los filósofos Gilles Deleuze², Giorgio Agamben³ y José Luis Pardo⁴.

Deleuze es categórico cuando afirma que *I would prefer not to*, *no es una afirmación ni una negación*⁵, establece así que la enigmática respuesta de Bartleby se mueve en un intervalo fronterizo borroso. Si su respuesta hubiera sido un 'sí' podríamos entender que declaraba su total sumisión al trabajo, a hacer caso a su jefe y sus órdenes, a seguir las reglas; si su respuesta hubiera sido un 'no' podríamos tildarlo de contestatario, de abandonarse a esa pereza dolorosa de la que hablaba Barthes en su texto *Atrévámonos a ser perezosos*⁶.

Pardo insiste en esa importante condición activa y positiva de Bartleby. *La preferencia negativa no es, pues, una preferencia nihilista (elegir la nada en vez de algo) sino la elección positiva*⁷. Bartleby no es Oblómov⁸ (el personaje de Goncharov), ni tampoco un calco del Guy Debord más joven y contestatario escribiendo en un muro parisino *ne travaillez jamais*.

Agamben solapa sus reflexiones con las de Deleuze y Pardo y añade *el avance* como otro punto que se desprende de la actitud positiva de Bartleby. *Jaworski, por su parte, ha observado que la fórmula no es afirmativa ni negativa, que Bartleby no acepta ni rechaza sino que avanza y se retira en su mismo avanzar; es decir, tal y como sugiere Deleuze, que abre una zona de indiscernibilidad entre el*

*sí y el no, entre lo preferible y lo no preferido [...] Una fórmula que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar*⁹.

DESTACAR EN LA SOBREABUNDANCIA

En este sentido obras artísticas como *24 hours of Flickr* del fotógrafo holandés Erik Kessels enlazan con la actitud de Bartleby y su preferencia de avance positivo sobre el *no hacer*. Kessels prefiere no hacer más fotos, decide imprimir un día de 2011 todas las fotos subidas durante un periodo de veinticuatro horas a la comunidad de internet *Flickr* (especializada en fotografía), el resultado es una enorme montaña de docu-

mentos gráficos que inunda salas de museos. La obra es una postproducción¹⁰ tal como la define Nicolas Bourriaud y que habla de dos condiciones: por una parte del carácter entrópico de la sociedad en la que estamos inmersos, y por otra de la desaparición de la originalidad o especificidad (ninguna foto destaca sobre otra en ese magma inabarcable).



Situaciones como esta son examinadas con tremenda precisión por el también fotógrafo Joan Fontcuberta, resultando especialmente didáctico y esclarecedor su texto *Por un manifiesto posfotográfico* donde hace hincapié en la época de banda ancha que estamos viviendo: *Desde un punto de vista de los usos, se trata de una revolución comparable a la instalación de agua corriente en los hogares en el siglo XIX. Hoy disponemos a domicilio de un grifo de imágenes que implica una nueva higiene de la visión*¹¹. ¿Para qué hacer más fotografías cuando hay ya millones en la red? El autor ya no crea sino que selecciona.

Volviendo al hilo anterior surge un punto de duda: ¿Cómo destacar en ese vasto

sustrato? ¿Qué es más radical? ¿Intentar añadir una foto más que destaque entre el ruido de las miles de la instalación de Kessels? ¿Sería más notorio y eficiente simplemente introducir una foto vacía, silenciosa? ¿Una foto vacía a lo Bartleby?

Como caso paralelo, y para comenzar a introducir ejemplos arquitectónicos, vienen a colación dos imágenes que Rem Koolhaas utiliza recurrentemente. Cuenta que en 2005 le encargaron diseñar un edificio dentro de la ingente cantidad de rascacielos existentes y por existir en el *skyline* de Dubai. La respuesta directa hubiera sido sumergirse en ese ruido de edificaciones intentando hacer otra más alta, más cara y más espectacular, pero ¿cómo destacar realmente en ese paisaje?¹² Su respuesta fue ser *radical* –según sus propias palabras– y proponer un enorme bloque neutro de hormigón blanco de 200 metros de ancho y 300 de alto que destacaba por oposición y neutralidad entre el resto de edificios –del mundo– pero que seguía aumentando la serie infinita de tales construcciones.



Un edificio ruidoso en un ambiente ruidoso no emite ningún ruido audible. De la misma manera, hacer poco puede ser hacer mucho y hacer nada puede ser un acto

radical. Hacer casi nada se convierte en la intervención más poderosa. Sin embargo, los arquitectos están tan acostumbrados a oír la palabra «no» que tienen miedo de usarla ellos mismos. La poderosa arma de hacer nada o, mejor aún, casi nada, se abandona en favor de la eficaz rutina inmovilista de añadir un poco más dentro de ya un montón³.

¿Qué hubiera sido más radical? ¿Y si Koolhaas hubiera decidido resolver el proyecto a través de no hacer nada o casi nada? ¿Hubiera generado eso un ruido realmente audible, un acto realmente radical?

ATREVÁMONOS A SER PEREZOSOS... Y SILENCIOSOS

La postproducción, tal y como la entendemos hoy en día, ya no es un acto radical que genere extrañamiento. En mayor o menor medida todos hemos interiorizado, gracias al desarrollo digital en el que estamos inmersos, los proce-

tos relacionados con cortar, copiar o pegar; y pronto las nuevas generaciones *nativas digitales* también serán *nativas postproductivas*, no conocerán qué significa producir nuevos materiales.

Es cierto que los procesos postproductivos contemporáneos siguen suponiendo una declinación tal y como la explicaba José Luis Pardo refiriéndose a Bartleby, un lugar agramatical *entre el sí y el no* alejado tanto del nihilismo –pues no se cruza de manos– como del amor al trabajo –pues rechaza generar nuevas materias primas–. Sin embargo, y esto es algo que el propio Bourriaud expone en su texto hablando de la neutralidad con que los artistas contemporáneos utilizan la postproducción: *Los artistas ejecutan actualmente la postproducción como una operación neutra, de suma cero, allí donde los situacionistas tenían por objeto corromper el valor de la obra desviada, es decir, combatir el capital cultural*¹⁴. Incluso llega tildar de banalidad el uso que determinados artistas hacen de ella: [...] *las recientes tendencias musicales han banalizado el desvío*¹⁵.

Es interesante a partir de aquí comenzar a reflexionar sobre una postproducción cuya dirección no tiende hacia el infinito –como la que entendemos comúnmente y la que disecciona Bourriaud– sino de una postproducción que tienda a reducir más y más su injerencia y que introduzca una nueva característica: el silencio. La postproducción entendida como un proceso que tiende a cero recuperaría ese carácter premeditadamente radical, y aplicada así de forma directa al mundo arquitectónico resonaría con total afinidad con las palabras previas de Mark Wigley situadas junto a las imágenes de Koolhaas: *Hacer casi nada se convierte en la intervención más poderosa*¹⁶.

EL SILENCIO

Al igual que el mundo *soporta muy mal las actitudes neutras*¹⁷ como decía Barthes acerca de la

pereza, también soporta muy mal las actitudes silenciosas. En un mundo dominado por la comunicación y las redes sociales, callar es un mal irremediable ya que mostrarse y hacerse visible parece algo innegociable. El libro del sociólogo y antropólogo francés David Le Breton titulado *El silencio* disecciona de forma precisa estas y otras connotaciones: *Hay en principio en las relaciones sociales occidentales y especialmente en los ritos de la conversación: un deber implícito de hablar, que hace que cualquier reticencia provoque de inmediato un gran desconcierto en los presentes*¹⁸.

La lectura del citado texto permite avanzar sobre la capa superficial del término, superarla, para entenderlo con una mayor complejidad y verosimilitud. Se puede observar como entran en juego otros factores. Culturalmente, el silencio alcanza diversas dimensiones en función de su localización. La definición negativa que adoptamos del silencio es eminentemente occidental, e incluso dentro de dicho ámbito, los matices son variados y heterogéneos. *Para una sociedad que hiciese virtud del silencio o de la sobriedad de la palabra, lo sorprendente no sería tanto el mutismo de Bartleby como la obsesión de los que le rodean por hacerle hablar. No hay ‘silenciosos’ o ‘locuaces’ más que en función del estatuto cultural del discurso. Las reglas sociales de participación implican un régimen de palabras específico para un grupo, y para las diversas situaciones de la vida en común, y exigen del individuo que se someta sin trabas a las reglas implícitas del intercambio. La distribución del silencio y de la palabra en la conversación responde a un estatuto social y cultural que cambia de un lugar a otro y de un tiempo a otro; y también varía según las situaciones y sus protagonistas. [...] En los países escandinavos, por ejemplo, inundar un encuentro con un turbión de frases incesante para luchar contra el silencio no tendría una buena acogida*¹⁹.

Esta situación ahonda en hacernos pensar que, tanto establecer un sentido positivo del silencio como de la pereza –o de esa pereza silenciosa demandada para insuflar otra vez radicalidad y premeditación a la postproducción– implica escaparse de la imposición cultural y geográfica predominante, ser excéntrico. En este caso escapar de un entendimiento accidental negativo donde *no hablar o no hacer* es considerado algo muy perturbador.

La otra creencia superficial es que el silencio total, la negación total, existe y es posible; puesto que refutarlo sería contradecir el propio significado de ausencia del término. Quedarse en esa visión superficial sería otra vez apostar por una vertiente nihilista, pasiva y negativa de la negación. El músico experimental John Cage, en busca de ese silencio total, consiguió demostrar lo diametralmente opuesto y se encargó de tirar por tierra dicha concepción a través de sendas experiencias sonoras. De hecho Cage acabaría definiendo el silencio como *La presencia de sonido ambiente o ruido inintencionado en vez de la completa ausencia de sonido*²⁰.

Ambas experiencias han sido publicadas y estudiadas hasta la saciedad. En la primera (1951) entró en la cámara anecoica²¹ de la universidad de Harvard en busca del silencio. Por el contrario, descubrió que por encima del silencio total estaban, en ese silencio próximo o tendente a cero, los sonidos de su corazón bombeando sangre y el zumbido incesante de su sistema nervioso. El silencio era imposible, no existía, era solo un concepto abstracto. En la segunda experiencia, la obra musical *4'33"*, Cage compuso una partitura donde no sonaba ningún instrumento y durante 4 minutos y 33 segundos la orquesta y su director permanecían quietos. Esta obra, que *sonó* por primera

vez en 1952 en Woodstock, provocaba la incomodidad del público y ponía en valor sonidos accidentales como los movimientos incómodos en la silla o los estornudos inoportunos de los espectadores. Otra prueba que refutaba la existencia del silencio total.

*Cuando una persona se calla, no por ello deja de comunicar*²² Los silencios que aquí interesan son esos otros silencios activos y proyectivos, interesan esos silencios que no llegan a serlo, que se mueven en ese umbral de lo infraléve²³, en ese umbral donde los silencios –como ya ha quedado demostrado– no existen. Esos silencios que no niegan, sino que declinan y con ello generan un estado de avance y no un estado de pausa.

Podríamos especular y aplicar directamente esa condición de silencio a la actitud postproductiva contemporánea y así convertirla en una situación que ya no solo tienda hacia el infinito –hacia la creación de más materiales culturales– sino también a cero en ciertas ocasiones. Este desplazamiento hacia el polo opuesto, hacia tender a cero, la convierte en una acción realmente poderosa alejada del ruido que genera la postproducción común actual de carácter exotérmico –de un esfuerzo creciente y externo–, para volver a convertirla en un acto radical de carácter endotérmico –de un esfuerzo decreciente e interno–.

HACER (CASI) NADA EN ARQUITECTURA

La evolución de la actitud perezosa, o del no hacer, dentro de la práctica arquitectónica ha sufrido históricamente el mismo rechazo que en el resto de disciplinas o facetas vitales. La pereza es un mal cuya situación se agrava den-

tro de la arquitectura, teniendo en cuenta que ha sido una disciplina donde el *hacer* ha sido el único elemento validador dentro de la carrera profesional de cualquier arquitecto. ¿Un arquitecto que no construye puede ser considerado como un arquitecto? *Se podría decir que una idea así implica el suicidio de la arquitectura más que su renovación estética [...] comienza diciendo el arquitecto Iñaki Ábalos en su artículo Bartleby, el arquitecto, sin embargo continúa [...] pero hay ejemplos como el del estudio francés Lacaton & Vassal que muestran que no es así*²⁴.

La connotación negativa que pueda llegar a tener el término ha sido ya superada por toda una serie de personajes, no sólo Lacaton & Vassal. No es un suicidio, no es una quimera puesto que *de momento una idea ha calado hondo en los primeros debates entre los expertos. La idea de que Bartleby, el personaje creado por Melville, y su famoso 'preferiría no hacerlo' es quien mejor expresa la dimensión estética de la sostenibilidad cuestionando la necesidad misma de toda acción (una idea ya expresada hace años por Cedric Price)*²⁵.

Estos personajes y algunos de sus proyectos –no todos– formarían parte de una especie de *sociedad perezosa secreta*, a imagen y semejanza de los *shandys*²⁶ o *portátiles* de Vila-Matas en su libro *Historia de la Literatura Portátil*. Al igual que los *portátiles* respondían a una serie de requisitos²⁷ indispensables, estos arquitectos perezosos deben intentar:

- 1– Mostrarse excéntricos frente a la cultura arquitectónica en la que se encuentran inmersos.
- 2– Hacer del intervalo agramatical su lugar de confort y de trabajo.
- 3– Desespecializarse con premeditación

frente a las derivas hiperactivas existentes.

4– Desaparecer como autores.

Sin embargo, su sociedad es secreta e inconfesable; no se reconocen abiertamente como tal debido al miedo a que su actividad silenciosa sea descubierta, sus declaraciones los delatan: *No puedo decir que en 'Palais de Tokyo' utilizáramos una actitud de no hacer nada*²⁸.

MIEDO AL HACER (CASI) NADA

*Si quieres convertirte en un arquitecto creativo, no sólo debes ser capaz de hacer cualquier cosa, también tienes que hacerla. Trabajar, trabajar, trabajar: ese es el lema*²⁹, escribe el crítico Ole Bouman con ironía. El miedo a ser descubiertos parte de esa condición implícita de la arquitectura que es el construir. Además, tal miedo a declararse como *no constructores* –en determinados proyectos– se ve acrecentado por una especie de fanatismo instaurado que opera en sentido contrario. Al día de hoy no sólo hay que hacer, sino que cada proyecto debe ser más espectacular que el anterior y así sucesivamente hasta el infinito. Como bien apunta Mark Wigley *Sin tener mucho que hacer, los arquitectos suelen hacer demasiado. [...] Tratan cada proyecto como si fuera el último, convirtiéndolo en un arca cargada con sus mejores ideas reunidas en un intenso despliegue de efectos. Tales edificios actúan como eficientes dispositivos de emisión, proyectores que lanzan continuamente un aluvión de imágenes como si fueran misiles. Los proyectos se convierten en misiles y la calidad arquitectónica se juzga por el número de imágenes que son capaces de difundir por el mundo*³⁰. Se produce una huida hacia adelante del

problema, en el sentido que es preferible avanzar, construir más, en vez de pararse a evaluar si cada nueva construcción es necesaria o no.

En un mundo ya repleto donde *el croquis inicial sobre un folio en blanco se ha transformado en la manipulación de un material existente*³¹ quizás habría que valorar como mínimo la necesidad misma de actuar y perder ese miedo dentro de los arquitectos a verse identificados con profesionales que *hacen nada*.

Tradicionalmente su profesión estaba enfocada a realizar un servicio y mostrarlo, sobre todo mostrarlo ya que como apunta Wigley eso es lo que hacía verosímil su esfuerzo. Ante esta situación *existe un miedo a la inacción dentro de la profesión*³² y es paradójico que incluso aquellos proyectos que podrían ser clasificados como soluciones que *hacen nada* difícilmente son reconocidas como tal por los arquitectos responsables.

*Puede que el fanatismo de los arquitectos –una miopía que les ha llevado a creer que la arquitectura no es sólo el único medio para todo lo que es bueno, sino también para la explicar lo que es malo– sea no solo una deformación profesional, sino también una respuesta al horror de la arquitectura diferente, un rechazo instintivo hacia el vacío, un miedo a hacer nada*³³. Existe un miedo al vacío, a la no existencia de imágenes finales que se transforma en un fanatismo defensor de los preceptos clásicos de una profesión que debe ampliar sus campos de acción para caminar junto a una sociedad mucho más inmaterial.

¿Por qué los arquitectos no pueden dejar de construir y seguir considerándose arquitectos? Deberíamos exigir cierta rebeldía por parte de los arquitectos contemporáneos.

EL ARQUITECTO REBELDE

*¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no. Pero si se niega, no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento*³⁴. Llegados a este punto, la primera frase que escribe el filósofo Albert Camus en su libro *El hombre rebelde* cobra mucho sentido puesto que recoge todas las condiciones examinadas de la pereza. Utiliza el adjetivo *rebelde* al igual que esa actitud *rebelde* demandada para que –a través de transformaciones silenciosas– el arquitecto silencioso vuelva a cargar de significado su trabajo postproductor apartándolo de la neutralidad actual. Y ese hombre dice *no, pero si se niega no renuncia, dice sí*, se sitúa en ese territorio agramatical donde la pereza adquiere un carácter tremendamente positivo y activo que es seguido de desespecialización y desaparición.

El carácter propositivo de esta rebeldía, esta pereza positiva, es todo lo que necesitan los arquitectos para avanzar frente al miedo que los atenaza a *hacer (casi) nada*. Federico Soria no ya lo anticipó manipulando las palabras de Camus: *¿Qué es un [arquitecto] rebelde? Un [arquitecto] que dice no. Pero si se niega, no renuncia: es además un [arquitecto] que dice sí desde su primer movimiento*³⁵.

Desde este viraje, la figura del arquitecto pasaría a reconocer positivamente y sin miedo su capacidad de resolver ciertos proyectos mediante ese *hacer nada*. Esto es algo que explica a la perfección el arquitecto Jacobo García-Germán dentro de un capítulo de su Tesis Doctoral: *Por tanto la figura del arquitecto que trabaja «por negación» no será tanto la no tan inusual correspondiente a aquel profesional que selecciona cuidadosamente sus encargos de manera que estos se adapten a sus habilidades y favorezcan*

a su lucimiento personal [...]”³⁶ –lo cual encajaría más dentro del fanatismo y miopía que existe en la profesión– [...] sino que se acercará más a aquella que desborde los límites disciplinares para cuestionar la propia necesidad de arquitectura tal y como tradicionalmente se entendió e instalarse en la duda productiva que le permita imaginar futuros alternativos. Lejos de asemejarse a un diletante o amenizador cultural, este arquitecto establece unas pausas de acción que no pasan necesariamente o exclusivamente por una respuesta formal, estética o diseñada sino que prepara previamente un terreno de discusión para facilitar la aparición de un resultado casi invisible, borroso con la realidad en que se instala³⁷.

Destaca la condición de no caer en ser un *diletante o amenizador cultural*. Esta posición podría resonar con las prácticas de ciertos colectivos de arquitectura actuales, en las que los procesos silenciosos y perezosos se confunden con la espontaneidad o *el que lo hagan (participen) otros*. En dichas prácticas la especificidad del arquitecto y su profesión desaparecen en favor de un pretendido amateurismo y una forzada cercanía que tanto gancho tienen en la sociedad actual. Es otra opción, pero en el fondo supone una banalización en el entendimiento sobre los procesos perezosos desde el punto de vista de un arquitecto; una banalización más cercana al rechazo de la profesión como tal, que a la búsqueda de excentricidad dentro de ella.

Por otro lado expone la preparación de un *terreno de discusión* que redundaría en la condición de desespecialización premeditada del arquitecto perezoso. En dicho terreno se produce una evaluación precisa de las situaciones, de los supuestos silencios, previo paso a establecer cualquier valoración o actuación mínima a través de la desaparición del sujeto-autor.

La utilización de *un resultado casi invisible* insiste en la necesidad de utilizar el adverbio *casi* como representación sintáctica de esa necesaria tendencia a cero de esta actitud, pero no cero absoluto. Necesaria porque es solo en ese intervalo donde la pereza positiva –y no la pasiva– existe.

Y finalmente la condición de *instalarse, la realidad en la que se instala*. Esta condición incide en una condición inherente al *hacer nada*, la necesidad de entender sus actuaciones como *instalaciones como agregados de capas* sobre lo preexistente.

CANTIDAD TENDENTE A CERO

Mark Wigley apunta como la aparición rebelde en la actualidad de casos arquitectónicos de *hacer nada* enlaza con una historia de cantidades dentro de la arquitectura. *Cada fase de la historia de la arquitectura se define por su particular teoría de la cantidad³⁸*, estableciendo que en la actualidad la cantidad se ha disparado hacia el infinito, hacia un momento de *arquitectura de banda ancha³⁹* donde *el tamaño de las imágenes, audiencia, flujo, densidad, frecuencia, resolución colores, canales, bits, hilos de noticias, fotogramas por segundo...⁴⁰* nos inundan.

En dicho entorno ruidoso, cómo ya se expuso con anterioridad con el ejemplo de Koolhaas en Dubai, añadir otro edificio ruidoso no genera ningún tipo de ruido que destaque; tan sólo se convierte en molesta *palabrería* tal y como la explica David le Breton en relación al hablar por hablar por miedo al silencio.

Ante esta situación la figura del arquitecto rebelde surge como una contestación sin miedo a la constante sobreexposición y sobre elaboración de la arquitectura. Emerge, según

Wigley, como una nueva y extrema forma de minimalismo –jugando con las terminologías sobre cantidades y la cantidad mínima– o de minimalismo que tiende hacia el extremo opuesto, hacia cero. El minimalismo, derivado del arte conceptual de los años 60, es en el fondo solo el anhelo lujoso de una imagen sin importar los esfuerzos necesarios. *El «casi nada» minimalista y el concepto de «exceso» no son por tanto fundamentalmente diferentes*⁴¹ desde el punto de vista de la cantidad, ambos demandan de esfuerzos enormes.

Por el contrario, esa arquitectura perzosa del arquitecto rebelde, ese minimalismo extremo de Wigley, parte de un entendimiento de la cantidad totalmente opuesto y de tendencia a cero. Tendente y no cero, puesto que llegar al cero absoluto sería abandonarse en la renuncia y la negación nihilista, y con ello obviar el carácter positivo y arquitectónico demandado por estos personajes pertenecientes a la sociedad perzosa secreta.

Una arquitectura que *asume su condición como un vehículo de significado y de servicio inevitablemente «low-medium» en palabras de Wigley. Es decir de bajo perfil, orientada a recuperar su función de neutralidad e indiferencia no mediante la demostración del esfuerzo destinado a conseguir esa neutralidad (el minimalismo), sino mediante la eliminación de dicho esfuerzo*⁴².

FALSAS CANTIDADES

La comparación entre minimalismo y *hacer nada* establece una historia opuesta a la de Wigley, una historia sobre las falsas cantidades dentro de la arquitectura.

Leon Battista Alberti definía la belleza clásica como un equilibrio de cantidades, ese

punto en que nada podía ser añadido pero tampoco quitado para conseguir un efecto. Era una suma de resultado cero en que el mínimo y el máximo eran iguales pero de sentido contrario. El arquitecto era un personaje cuya misión consistía en quitar lo que sobraba para añadir solo lo que faltaba.

La situación contemporánea, como bien explicaba Wigley, ha direccionado la situación arquitectónica hacia una posición de *banda ancha* donde el mínimo ha desaparecido y solo existe el máximo. Desde ese punto de vista aparecen una serie de comportamientos que hacen la de la falsedad su modo de operar, intentando camuflar bajo una imagen de bajas cantidades, procesos que requieren innegablemente de enormes cantidades.

Uno de los máximos prestidigitadores modernos sobre cantidades es Mies van der Rohe y su *weniger ist mehr* –menos es más– o su *beinahe nichts*⁴³ –casi nada– refiriéndose al planteamiento de su conocidísima casa Farnsworth. Comienza aquí esa condición del minimalismo arquitectónico cuya realidad es en realidad maximalista, puesto que conseguir una imagen de cantidad mínima suponía esfuerzos de construcción máximos, de *más y más*. La imagen a la aspiraba Mies de unos edificios mínimos en el límite de la materialidad tangible, necesitaban de detalles y técnicas máximas opuestas a dicha condición mínima.

Esta es una situación que no sólo Wigley detecta, sino que el crítico inglés Rayner Banham ya la apuntaba en su texto *On trial 6: Mies van der Rohe. Almost nothing is too much* aparecido en 1962 dentro de *Architectural Review*. En dicho texto explicita la disfunción que aparece entre el Mies que piensa *menos es más* y el Mies que acaba ejecutando sus obras de igual manera

que lo haría otro arquitecto convencional, no existe ninguna contaminación entre sus pensamientos y materializaciones físicas. Es esclarecedor, por poner un ejemplo, cuando Banham habla del cordón de silicona de la capilla del IIT –Illinois Institute of Technology– *Las informes rebabas de masilla negra junto a los montantes de los vidrios de la Capilla del Campus del IIT dejan claro que existen ocasiones donde casi nada no es suficiente*⁴⁴.

Al menos es más le seguirían, en un proceso evolutivo, otros lemas o gritos de guerra que ahondaban –y ahondan todavía hoy– en la adquisición paulatina de la *banda ancha* por parte de la práctica arquitectónica contemporánea:

Casi nada – Mies van der Rohe – 1946⁴⁵

Casi nada es mucho – Reyner Banham – 1962

Menos no es más, menos es aburrido – Robert Venturi – 1968

Más y más, más es más – Rem Koolhaas – 2002

Sí es más – Bjarke Ingels – 2009

Del *menos* se pasa definitivamente al *más*.

Sin embargo, sigue siendo relevante como los proyectos que a día de hoy que se reconocen abiertamente como proyectos de *menos* –en contraposición a ese miedo a reconocerse como tales de los verdaderos arquitectos perezosos y sus proyectos– en el fondo sufren el mismo mal de las falsas cantidades antes expuesto, son herederos de la falsedad del minimalismo.

El máximo exponente del minimalismo como práctica arquitectónica contemporánea, el inglés John Pawson, es un ejemplo manifiesto de todo lo expuesto. Él mismo no tiene ningún reparo en reconocerse admirador de Mies van der Rohe, *de los dos grandes arquitectos del movi-*

*miento moderno, tengo que decir que mientras que Le Corbusier es innegablemente brillante, es Mies al cual le tengo más simpatía*⁴⁶. La diferencia con el maestro es que Pawson reconoce su condición de prestidigitador al aceptar que su condición visual mínima de *hacer (casi) nada* no es siempre sinónimo de poco esfuerzo. *La simplicidad en la arquitectura puede ser conseguida a veces solo a través de los medios más complejos. Un material monolítico como una pieza sólida de mármol tiene una gran simplicidad intelectual. Pero debe ser dicho que trabajarla implica una enorme y compleja cantidad de organización. La aparente simplicidad de dichos materiales es simplicidad material solo desde un punto de vista visual*⁴⁷.

Esta posición tan sincera le aleja de esa ocultación de cantidades que suponía la arquitectura de Mies, sin embargo le afirma en esa posición del minimalismo como otro exceso más tal y como lo exponía Wigley. Y lo más importante lo aleja totalmente de ese *minimalismo extremo* –o de tendencia a cero y no al infinito– en el que realmente se incluirían los personajes perezosos que en este texto interesan.

También existen falsas cantidades en lo que el arquitecto inglés Jeremy Till define y critica como *austeridad y escasez*. Esta corriente surge como respuesta a la fiesta del exceso que ha vivido la arquitectura occidental, como una respuesta dentro de la época actual de recesión económica.

Así, unos cuantos estudios de arquitectura europeos son defendidos en las páginas de publicaciones como The Architectural Review, Building Design, 2G, y Detail como portadores de sentido común: Caruso St John, Tony Fretton y Sergison Bates en el Reino Unido, Peter Märkli y Valerio Olgiati en Suiza, Robbrecht & Daem y Stéphane Beel en Bélgica, por nombrar sólo algunos. La mayoría

*de los edificios diseñados por estas firmas no son exactamente austeros, al menos en el sentido financiero; y por lo general solo aspiran a una estética minimalista del decoro y la rectitud tectónica en contraste con lo que ahora parecen las baratijas de la última década*⁴⁸.

Redunda esta posición en la situación anterior del minimalismo, en la que una imagen mínima que parece haberse hecho con muy poco conlleva realmente una cantidad de medios y esfuerzos considerables. Se produce el mismo desfase y engaño en las cantidades.

ALGUNOS (SOLO ALGUNOS) BARTLEBYS ARQUITECTÓNICOS

De todos los autores previos y sus textos acerca del *hacer casi nada/pereza* se desprenden algunos nombres –no están todos los que son pero sí son todos los que están– como posibles referentes arquitectónicos de esos personajes perezosos pertenecientes a la citada *sociedad secreta*. Casi siempre son otros los que les consideran como Bartlebys, ellos mismos tienden a mostrar vaguedad acerca de su conocimiento al respecto: *No conocía al personaje de ‘Bartleby’...*⁴⁹.

Ábalos descubre a Lacaton & Vassal:

[...] Formados en África –donde ecología y economía significan supervivencia– decidieron que «preferirían no hacerlo» ante el encargo de remodelar la plaza de Léon Aucoc de Burdeos (1996), agradable para sus usuarios y suficientemente urbanizada, dedicando parte del presupuesto a renovar su gravilla, reparar sus bancos, sustituir algún bordillo –¿por qué hay que

*hacer algo espectacular, qué culpa tienen los ciudadanos?, se preguntaban–. No era gran cosa pero la satisfacción de los vecinos era enorme...*⁵⁰.

Reyner Banham descubre a Cedric Price:

*Me encantaría que hubiera más Cedric Prices, aunque no sé si el mundo podría soportar más Cedric Prices –quiero decir, creo que una de las razones por las que es eficaz es debido a su status de ‘Super Star’ y que no hay nadie que se le parezca– ya que su acercamiento a los proyectos es sin duda algo que llama la atención, pues no parte de decir: ¿qué tipo de edificio quiere usted?, sino de preguntar antes de nada, ¿Necesita usted realmente un edificio?*⁵¹.

Mark Wigley insiste en Cedric Price:

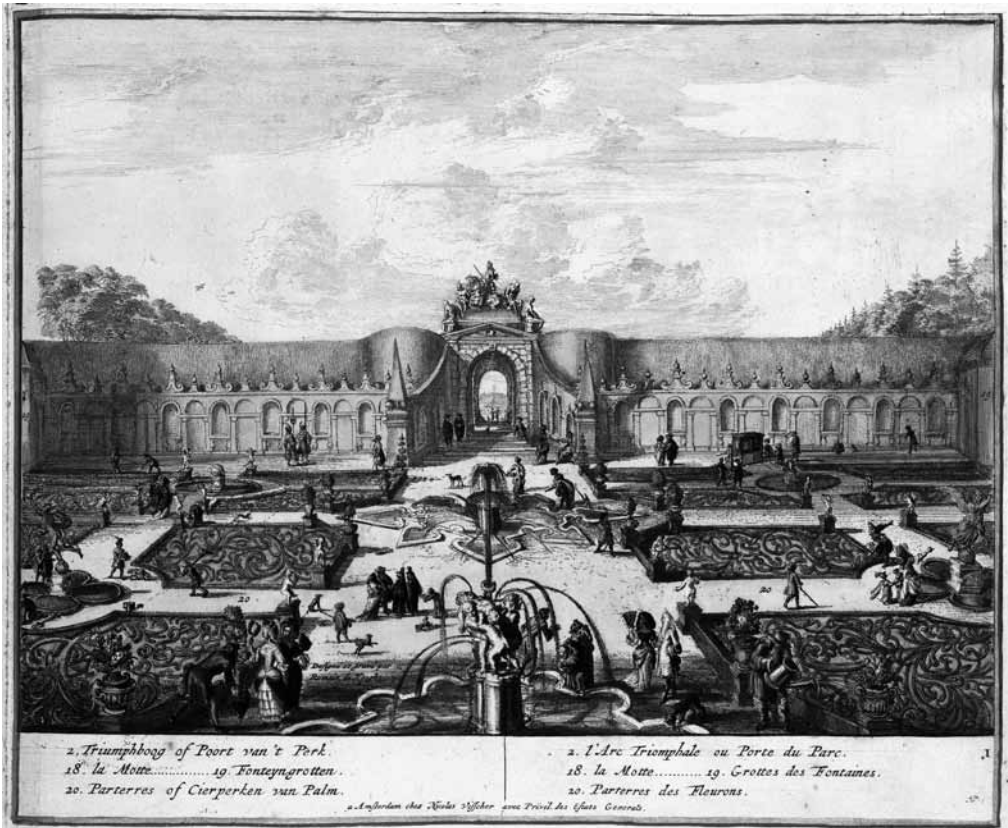
*Price se convirtió en el gran sacerdote de hacer casi nada, de decir no cuando fuera necesario. Trabajando en secreto en su polémicamente vacía habitación blanca, reduciendo cada concepto y dibujo hasta el número mínimo de líneas y palabras, fue capaz de desafiar nuestra comprensión de la cantidad. Sin miedo a proponer nada o solo algunas soluciones temporales, mientras que otros proponían monumentos. Sus diseños eran casi nada*⁵².

Esta es solo una pequeña muestra, a estos personajes les acompañan muchos más y todos juntos conforman una constelación arquitectónica que *prefiere no hacerlo*. Por desgracia, muchos de ellos siguen prefiriendo, y debemos respetarlo, mantenerse instalados en su *sociedad perezosa secreta*.

NOTAS

- 1 Melville, Herman. *Bartleby el escribiente* (1853). Valencia: Pre-textos, 2000.
- 2 Deleuze, Gilles. *Bartleby o la fórmula*, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 57-92.
- 3 Agamben, Giorgio. *Bartleby o de la contingencia*, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 93-136.
- 4 Pardo, José Luis. *Bartleby o de la humanidad*, en *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2000. p. 137-192.
- 5 Deleuze, Gilles. *op. cit.* p. 62.
- 6 Barthes, Roland. *Atrevámonos a ser perezosos*, en *El Grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (1981). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 2005.
- 7 Pardo, José Luis. *op. cit.* p. 148.
- 8 Goncharov, Iván. *Oblómov* (1859). Barcelona: Alba, 2002. Oblómov es la historia de un joven aristócrata ruso que se ha entregado a esa pereza dolorosa de la que hablan Barthes. Su reacción frente a la sociedad que le rodea, su rebeldía, es la negación pura y dura; se cruza de brazos de un modo casi nihilista en que las acciones no tienen ningún propósito final.
- 9 Agamben, Giorgio. *op. cit.* p. 113-114.
- 10 Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Nicolas Bourriaud ha definido postproducción como: [...] un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. [...] Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros productos culturales disponibles, ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original.
- 11 Fontcuberta, Joan. *Por un manifiesto posfotográfico*, en *La Vanguardia*. Barcelona: 11/05/2011. p. 6.
- 12 Ver concepto de invisibilidad en Castro Flórez, Fernando. *Talkument: Para borrar la pizarra (contribución al vandalismo arquitectónico)*. Madrid: DPA ETSAM, 2014. p. 107-108.
- 13 Wigley, Mark. *Towards a History of Quantity*, en *Bouman, Ole; Koolhaas, Rem; Wigley, Mark. Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 29. Traducción propia.
- 14 Bourriaud, Nicolas. *op. cit.* 2009. p. 42.
- 15 *Ibíd.*
- 16 Wigley, Mark. *op. cit.* Traducción propia. p. 29.
- 17 Barthes, Roland. *op. cit.* p. 349.
- 18 Le Breton, David. *El silencio* (1997). Madrid: Sequitur, 2001. p. 43.
- 19 *Ibíd.* p. 32-33.
- 20 John Cage en Ransoo, Kim. *Lao-tzu's Voids and Mies' 'Almost Nothing*, en *The «Art of building» (Baukunst) of Mies Van der Rohe*. Georgia Institute of Technology: Atlanta, 2006. p. 183. Traducción propia.
- 21 Sala diseñada para absorber en su totalidad las reflexiones producidas por ondas acústicas o electromagnéticas en cualquiera de las superficies que la conforman (suelo, techo y paredes laterales).
- 22 Le Breton, David. *op. cit.* p. 14.
- 23 *Infrave* es el término que creó Marcel Duchamp para definir aquello que es más que leve, el recuerdo de la presencia de algo que ya no está. El calor de un asiento que se acaba de dejar, el sabor del humo que queda en la boca al fumar, el sonido del roce de los pantalones al caminar, las puertas del metro cuando alguien pasa en el último momento, las caricias, el aire de París en una gota de cristal, un dibujo al vapor de agua, el aliento vital sobre superficies pulidas, vidrio, espejo, piano...
- 24 Ábalos, Iñaki. *Bartleby, el arquitecto*, en *El País*. Madrid: 10/03/2007.
- 25 *Ibíd.*
- 26 *Shandys*, también llamados *portátiles*, conjurados en 1924 en la desembocadura del río Níger y que adoptaron este nombre en referencia al dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, autor de *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), donde significa indistintamente alegre, voluble y chiflado
- 27 *Aparte de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a esa sociedad: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera. Aunque no indispensables, se recomendaba también poseer ciertos rasgos que eran considerados como típicamente shandys: espíritu innovador: sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia.* En Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985. p. 13.
- 28 López Ujaque, José M.; Salcedo. Esteban. *Disciplinary*

- indifference: an awkward interview with Anne Lacaton*, en *San Rocco 7: Indifference*. Milán: San Rocco, 2013. p.42.
- 29 Bouman, Ole. *Doing (almost) nothing is (almost) all right*, en Bouman, Ole; Koolhaas, Rem; Wigley, Mark. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005. p. 1. Traducción propia.
- 30 Wigley, Mark. *op. cit.* p. 28. Traducción propia.
- 31 Soriano, Federico. *Cut & paste*. Madrid: Fisuras, 2012. p. 86.
- 32 Wigley, Mark. *op. cit.* p. 29. Traducción propia.
- 33 Koolhaas, Rem. *Imagining nothingness*, en *S,M,L,XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995. p. 200. Traducción propia.
- 34 Camus, Albert. *El hombre rebelde* (1951). Buenos Aires: Losada, 1978. p. 17.
- 35 Soriano, Federico. *100 Hiperminimos*. Madrid: Lampreave, 2009. p. 59.
- 36 García-Germán, Jacobo. *Substracción, observación y documentación*, en *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. Madrid: UPM, 2010. p. 196-197.
- 37 *Ibid.*
- 38 Wigley, Mark. *op.cit.* p. 29. Traducción propia.
- 39 *Ibid.* p. 28.
- 40 *Ibid.*
- 41 García-Germán, Jacobo. *op.cit.* p. 200.
- 42 *Ibid.*
- 43 Ransoo, Kim. *op. cit.* p. 173.
- 44 Banham Reyner. *On trial 6: Mies van der Rohe. Almost nothing is too much*, en *The Architectural Review* 132. Londres: 1962. p. 126. Traducción propia.
- 45 Año de inicio del proyecto de la casa Farnsworth.
- 46 Pawson, John. *Minimum*. Londres: Phaidon, 2006. p. 9. Traducción propia.
- 47 *Ibid.* p. 13.
- 48 Till, Jeremy. *Scarcity contra Austerity*, en *Places Journal*, 2012. Traducción propia. Recuperado el 26 de abril de 2015 de <https://placesjournal.org/article/scarcity-contra-austerity>
- 49 López Ujaque, José M.; Salcedo. Esteban. *op. cit.* p.44.
- 50 Ábalos, Iñaki. *op. cit.*
- 51 Banham, Reyner. BBC Radio 4, 5 de noviembre de 1976. Traducción propia.
- 52 Wigley, Mark. *op. cit.* p. 31. Traducción propia.



LA CIUDAD MODERNA

ARTES Y CINE EN LA BUENOS AIRES DE LOS '60

LUIS DEL VALLE

Efervescencia. Modernización. Ilusión. Optimismo. Desarrollismo. Liberación. Mestizaje. Lisérgica. Amenaza. Revulsión. Clausura. Fulgor. Contracultura. Los años sesenta fueron, casi seguramente, los de una última carrera hacia el futuro; y fueron también el último intento de transformación de la cultura moderna concebido por la propia cultura moderna. *Mañana puede ser el último día, hagámoslo ahora*: esa tensión entre el imaginario de un futuro definitivo y la amenaza de cancelación de todo futuro hubo de ser uno de los fulgores de esos años. La Modernidad se ha constituido, invariablemente, como conflicto y como interpelación. Conflicto, el del armado de sus propias constelaciones y el de sus aporías; interpelación, en la de revolverse contra sí misma.

Aún como una cuestión didáctica, algunos historiadores, teóricos y pensadores, suelen organizar los despliegues en el tiempo y en el es-

pacio bajo la forma de ciertas periodizaciones, o particularmente, por décadas. Contrariamente, los despliegues de la realidad se empeñan por escapar a tales sistematizaciones, derramándose, como sabemos, unos en otros, tejiendo relaciones indóciles, organizando otros dibujos espacio-temporales.

Podría pensarse así, para el siglo pasado, en una década extensa, que ocupara las entreguerras o una cierta continuidad entre los años '20 y '30; o en una década corta, la del '40, circunscripta casi exclusivamente al desarrollo de la segunda gran guerra. Pero no obstante, también podría pensarse que la década del '60 contraviene tal afirmación. Ella se ha encargado de señalar una clara conciencia de época, un fondo histórico-cultural, un *zeitgeist* en particular, tal vez el último *zeitgeist* de la Modernidad, antes de su fragmentación y diseminación definitiva.

La contundencia de su impulso le talla rasgos inequívocos, nada de ella se repliega sobre la década anterior ni se vuelca sobre la posterior; nada de la corrección y de cierta distinción de los '50 ni nada de la oscuridad ominosa de los '70 se presentan claramente en los '60. Y posiblemente nada haya definido con mayor lucidez a ese espíritu de época y su exacta ubicación como los límites señalados entre la consigna *seamos realistas, pidamos lo imposible* del Mayo Francés y la promulgada por John Lennon, *el sueño terminó*. Así, es que la cultura de los '60 es pasible de ser identificada como una formación propia, en sí misma, por la manera de constituirse y de armar un relato, por cómo ocurrieron una serie de hechos reunidos y a la vez enfrentados dentro de una producción atravesada por lo diverso. El reparto bipolar del mundo de posguerra, la guerra de Vietnam, los conflictos localizados como una forma de evitar pero a la vez de sustituir el conflicto final, la crisis de los misiles, el laberinto de la guerra fría frente a la linealidad del muro, o la pauperización de grandes extensiones del continente africano, fueron algunos de los fenómenos que convulsionaron al mundo durante la década del '60. Pero los mismos estuvieron también atravesados de otros emergentes que no dejaban de ser promisorios: el proceso de descolonización en África y Asia, la Primavera de Praga, la Revolución en Cuba, los movimientos tercermundistas y el Concilio

Vaticano II, las revueltas estudiantiles que afloraban aquí y allá, o el Mayo Francés, entre otros, que potenciaban las componentes liberadoras en lo político, lo social y lo cultural. Los ideales de innovación, de cambio, de progreso y de desarrollo vuelven a encarnar en otra renovación de lo moderno. Pero a diferencia de

otros momentos, como en los '20 y '30 o en los '50, la Modernidad incorporaba factores novedosos y a la vez se desprendía de ciertos sustratos del pasado y de su propia tradición. Las componentes de innovación, transformación y crisis desplegaban contenidos que los procesos de modernización del '20 o del '30 desconocían. La revolución sexual, la liberalización de la mujer y el feminismo, la difusión de las drogas como una instancia cultural, la asunción por parte de la juventud como una nueva conciencia de clase, las transversalidades disciplinares y las hibridaciones, la potencialización de los fenómenos de lo masivo –espectáculo, protesta, celebración política–, los cruces entre cultura popular y cultura de elite, o la presencia de los medios masivos de comunicación ahora con un alcance ilimitado, aparecieron como actores socio-culturales y con una presencia política antes no conocidos. Puede alegarse que costumbres liberales en el sexo, la reivindicación del rol de la mujer o el uso de drogas ya existían en otros momentos de la Modernidad del siglo XX, pero nunca como en los '60 habían constituido una verdadera formación cultural que se expresara y ejerciera sus demandas de reconocimiento y legitimación.

Toda construcción cultural se define en el campo de un doble enfrentamiento, en el de la confrontación con la cultura oficial, y en el de la confrontación consigo misma. La Modernidad de los años '60 debía enfrentarse o interpellarse con algunos de los postulados formulados por la propia Modernidad, o contra lo moderno convertido ya en una tradición o en un repertorio –cultural, social, político, artístico– metabolizado. La década del '60 puede reaccionar o tensar así a la confianza mítica en el progreso o técnico de fines de los años '50, a los principios

universalistas de la Modernidad del '20 o el '30, a la interpretación apolínea u olímpica de esas modernidades iniciales, a la supremacía del código de la abstracción estética, o a ciertas formas ya institucionalizadas de las relaciones entre cultura y sociedad.

Y en el mismo plano, es que podrá revolveerse contra algunas de las aporías o modos de dominación acuñados por la misma Modernidad, algunas de ellas expuestas sin veladuras, otras ocultas bajo las formas de sus fantasmagorías. Una discusión y una reacción en términos masivos se darán a lo largo de la década en contra de las componentes de la alienación existencial, de la opresión política y social, de la pauperización de vastos sectores marginados, del efecto anestésico y de disciplinador social ejercido por el consumo, o de la modernización del aparato belicista y su aplicación indiscriminada a escala planetaria. Pero a diferencia de otras revulsiones o confrontaciones en otros momentos, gran parte de la acción y reacción de los '60 se dará bajo las formas de la efervescencia y la vitalidad. Algo que estará atravesado de otro fenómeno inédito como fue el de la comunicación audiovisual masiva.

En esta construcción, los medios como la televisión, la radio, el cine, las publicaciones escritas o el periodismo –convertido en un medio en sí mismo– cumplirán un papel no sólo de difusión de los fenómenos, sino también de construcción de los mismos, atentos a las teorías y a los aportes de personajes como Marshall McLuhan, que no casualmente adquirieron tanta significación en la época. El despliegue y los efectos de la revulsión y de la contracultura –el hippismo, la cultura joven, el feminismo, la convulsión política, el pacifismo– van a convertirse así en los actuantes entre la denuncia y su

conversión en producto, la iniciativa innovadora y su edulcoración, o entre el compromiso y el escepticismo, en una tensión entre afirmación y negatividad tal como la planteada por Adorno para los fenómenos culturales.

Este escenario general sucintamente planteado va a encontrar en el contexto latinoamericano, sobre todo en países como Argentina y Brasil, un panorama muy particular vinculado a las propias condiciones dadas en el momento. El capitalismo, los medios de comunicación, el consumo, la dominación política o social, los problemas de la marginalidad, van a ser tratados y experimentados en términos muy diferentes a los de ciertos países europeos o a los de los EE.UU, confrontando desde sus propias realidades sociales, económicas y culturales locales.

Toda la década del '60 va a ser vergonzosamente pródiga en los golpes militares que la asolaron y en las interrupciones democráticas, como el de Pérez Godoy en el '62 y Velasco Alvarado en el '68 en Perú, los de Branco en Brasil y Ovando Candía en Bolivia, en el '64, o el de Onganía en Argentina en el '66. Una realidad política que por otra parte no obedecía exclusivamente a las condiciones locales sino que se vinculaba a otros dictados de lo internacional, el orden bipolar, la doctrina de la seguridad nacional, el reparto en la organización internacional del trabajo o las sucesivas reconversiones del capitalismo.

En Latinoamérica, las fuerzas conservadoras fuertemente arraigadas, la alianza entre elite económica y elite política, la debilidad democrática y las conveniencias entre conservadurismo político, liberalismo económico y poder militar van a sumir al continente en la censura, las persecuciones, la tortura, o la mar-

ginalidad. Superpuestamente, ciertos emergentes de modernización societal, de los mestizajes culturales, de los medios de comunicación audiovisuales, o de aquellas transformaciones democratizadoras antes mencionadas –feminismo, rol de la mujer, liberalización sexual, cultura joven, hippismo– van a configurar una trama heterogénea de fuertes contrastes y diversidades. En este contexto, los artistas locales van a dar cuenta a través de su arte de los conflictos de esa realidad, de los cambios políticos y de lo social, del lugar de lo institucional y de su interpelación.

El espacio para la manifestación de tales experiencias y prácticas va a ser, indudablemente, el de la ciudad, o más cabalmente, el de la metrópoli. Las articulaciones entre espacio metropolitano y artes, cine o literatura no resultaban novedosas; ya a partir de los años '20 en Buenos Aires, las obras de Xul Solar, Berni, March, Aizemberg, Borges, Arlt, Fernández, Christensen, Soffici, Sarraceni, Viñoly Barreto o Ferreyra habían dado cuenta de la metrópoli como escenario privilegiado de la cultura moderna del siglo XX, de sus imaginarios, de sus modos de apropiación, de los intereses en juego de sus diferentes actores, de las componentes de progreso o de amenaza, en un complejo tejido entre Modernidad, Modernización y Modernismo.

Pero la metrópoli de los años '60 se encuentra cargada de una serie de nuevos contenidos y factores que se corresponden con ese *zeitgeist* de la década, y que hubo de encarnarse en nuevas formas de producción y en renovados imaginarios artísticos, sociales y culturales. Las metrópolis latinoamericanas como Buenos Aires, San Pablo o México, van a desarrollar rasgos y cualidades ya diferenciados de la metrópoli del '20 o del '30. En primer lugar van a acentuarse

las formas de una modernidad de contrastes; el ideal de progreso y de un desarrollo universal preconizado por cierta modernidad inicial van a rebelarse como una promesa incumplida y van a confirmarse y potenciarse los contrastes producto de sí misma. Esos polos van a definir las tensiones entre las propuestas del desarrollismo característico de los países latinoamericanos de fines de los '50 y los '60, por un lado, y la creciente tendencia a la miseria urbana, por otro. En ese despliegue, van a aumentar las condiciones de masividad de lo metropolitano, con índices y características que escapaban a los intentos de planificación y ordenamiento.

El sujeto colectivo masivo, la marginalidad como situación también masiva, el anonimato, la pérdida de los rasgos personales, la soledad existencial, el trauma o la enajenación, van a ser problemáticas no solo de carácter individual sino que se convirtieron en patologías sociales en los nuevos escenarios de lo metropolitano. Por otra parte, la ciudad va a ser también lugar del compromiso político. Frente a las condiciones del momento, el espacio público va a ser el escenario de la lucha, la resistencia, el activismo y la protesta social.

Sus actores van a ser en parte sectores ya presentes anteriormente en la protesta o el activismo, pero ahora en los '60 se van a sumar nuevos participantes con su presencia en el espacio público, muy diferentes entre sí y con demandas también diversas aunque en ocasiones concurrentes: manifestaciones estudiantiles, pacifistas, en contra de la discriminación racial o por nuevas reivindicaciones sociales. Aunque en el contraste de lo metropolitano las luchas sociales, el compromiso político o la demanda de reivindicaciones van a coexistir o compartir el espacio público con la exacerbación del con-

sumo, los efectos ilusorios de la publicidad, la exposición y el fetiche, o la presencia de la moda ahora a escala industrial y masiva. La exaltación de las ideas de diversidad, de los diferentes sustratos sociales, de lo relativo a lo generacional, de los problemas de la identificación intersubjetiva y de grupos de pertenencia, van a tener su correlato con la diversidad en la moda y con su conversión en una producción industrializada y en serie, en una tensión también inédita entre la singularidad y la repetición infinita.

La metrópoli latinoamericana de los años '60 va entonces a convertirse en el escenario de un conjunto de valores y de características particulares asociados a esta nueva reconversión de la Modernidad y de las modernidades locales. Solamente en el lugar de la metrópoli pueden ocurrir o construirse ciertas relaciones o características, las del dinamismo, la alta densidad, las nuevas migraciones internas, la tensión, la concentración y la dispersión, la exacerbación, el acontecimiento, la irrupción de lo intempestivo, la heterogeneidad, las fusiones y los mestizajes, la superposición. Es en esos términos que la ciudad no debe entenderse meramente como un espacio, sino que construye lugar en tanto definición de diversos modos de apropiación, de relación o de identificación. De allí que en ese mismo sentido en realidad la metrópoli no sólo sea un escenario para el despliegue de la existencia moderna sino un actor cultural en sí mismo; allí no ocurre la Modernidad, la metrópoli es la Modernidad.

Entre fines de la década del '50 y principios de la del '70 la ciudad de Buenos Aires, como otras latinoamericanas, fue el centro de la llamada etapa del desarrollismo, proceso que cruzó y caracterizó a Latinoamérica como la promesa de progreso y bienestar en la segunda

mitad del siglo, y que también fue el estertor de los ideales modernos, previo a la catástrofe y al dolor. Pero la promesa del desarrollismo, aunque incumplida en su propósito de bienestar generalizado, no obstante produjo una modificación de las estructuras productivas, económicas y sociales, dentro de un proceso de industrialización, de sustitución de bienes, de inversión y de consumo, y del crecimiento del sector industrial. En ese proceso es que se configuró la acentuación de una modernidad de contrastes, ya que el alto crecimiento económico y cierta modernización de las estructuras productivas se efectuó al costo de una mayor marginación, de la concentración de ingresos, de la eliminación de pequeños productores y establecimientos, y de la tercerización de la economía; la realidad de un mayor crecimiento pero también de una mayor desigualdad.¹

Este despliegue claramente impactó en la configuración urbana de Buenos Aires. En los años '60 el ochenta por ciento de la población vivía en zonas urbanas, y Buenos Aires era la tercera ciudad en América Latina. El proceso de urbanización importó la descontrolada extensión de la mancha metropolitana, el aumento de las desigualdades, el crecimiento de las ghettizaciones y de las áreas marginales, la conversión de la pobreza rural o suburbana en miseria urbana y una enorme debilidad o carencia de calidad de vida en términos de servicios, infraestructuras, programas públicos y mejoras en la expansión de la suburbanización. Tales condiciones y despliegues van a construir un conjunto de imaginarios que solamente podían ser urbanos.

En su complejidad, la ciudad y el fenómeno de lo metropolitano trascienden de su realidad física, material u objetiva. Constitu-

yen principalmente una realidad simbólica e intangible, el lugar de la simbolización y la connotación socio-cultural, de la configuración de códigos representacionales diversos y de sus modos de decodificación o de identificación por los diferentes actores del tejido; tejido no como realidad física sino como sistema de relaciones sociales y culturales de lo comunitario pero también de lo contrastante.

Una caracterización fiel de la efervescencia de la Modernidad de los '60 la dio la revista *Primera Plana*, al señalarla como la *década frenética*. Y en el contexto hasta aquí descripto el problema de la metrópoli de los años '60, de sus imaginarios culturales y de sus expresiones artísticas y estéticas, no puede escindirarse del fenómeno de la *revolución cultural* que los mismos significaron. Esas *escenas finales de la felicidad moderna* promulgadas en los '60, y como último impulso transformador y visionario de la Modernidad del siglo XX, fueron las desplegadas por las ideas de la revolución cultural. Una revolución que en los imaginarios de la época señalaban, como ya dijimos, el optimismo en una visión de futuro, del porvenir, y en la confianza en el cambio, pero no solamente respecto de las estructuras tradicionales sino también de la primera Modernidad.

Pero que en su formación de contrastes, oponía o complementaba la enorme energía y efervescencia puesta en el cambio con la presencia también de un malestar, de un inconformismo y de una rebeldía propias de esa revolución en la cultura. La metrópoli como construcción cultural, la definición de sus escenarios, el lugar del espacio público, de sus instituciones, de su rugosidad y su textualidad formal, espacial y existencial van a ser allí donde encontremos la expresión de la

contracultura, de todas las manifestaciones de lo anti-institucional, ahora con una presencia y una fuerza autolegitimadora no conocida en ciclos anteriores. En el fenómeno de la contracultura son, paradójicamente si se quiere, las arremetidas de lo anti-institucional las que buscan ser reconocidas como un poder nuevo y alternativo, un poder indócil, cuestionador y rebelde, en ocasiones con propósitos y medios claros y definidos, otras sin un programa o modos perfectamente establecidos.

Es por eso que en Buenos Aires la contracultura describe una trama muy heterogénea, en la que podemos encontrar la literatura de Rodolfo Walsh, la música de Spinetta y de Los Gatos, el teatro de Griselda Gambaro, de Ricardo Halac y de Roberto Cossa, o el arte del Di Tella. Precisamente no se trata de igualar todas estas manifestaciones sino de resaltar la diversidad de experiencias y propuestas que presentaban una interpelación a lo institucionalizado.

Estos desarrollos se dieron en un contexto de confrontación y de tensiones entre los valores de una cultura ciudadana tradicional y los nuevos emergentes urbanos. La Buenos Aires de fines de los años '50 y principios de los '60 mantenía un imaginario severo vinculado al paternalismo, el estreñimiento social, los prejuicios –sociales, religiosos, raciales, de clase, de género o generacionales– o a ciertas tradiciones locales metabolizadas, respecto del rol de la mujer y del hombre, de la familia y su indivisión de la religión, del costumbrismo acendrado, de las formas de la recreación y del ocio, o de los modos de expresión culturales y artísticos. El paternalismo político y la debilidad de los valores democráticos y progresistas –expresados en los golpes militares, las democracias tuteladas y las prescripciones– se acrecentaron a media-

dos de la década con el golpe de estado de Onganía y el paso más definido hacia la represión de manera directa: la cultura de los años '60 en Buenos Aires debió oscilar entonces entre los llamados de la cultura joven, la televisión, la revolución sexual, el hippismo y el feminismo, por un lado, y la presencia tutelar y represiva de la dictadura, por otro. Así mismo, otra tensión que puede verificarse en ese marco fue la existente entre los emergentes y las experiencias de la contracultura –como las expresiones artísticas y sociales de resistencia, las demandas de la juventud como clase en sí y su falta de representación, el descontento y el malestar social, las nuevas manifestaciones estéticas de vanguardia, el rol potencial de la televisión como medio omnipresente– y los intentos y las acciones por convertirlos en productos y objetos de consumo con el fin de metabolizarlos y eliminar su componente crítica, mediante las estrategias comerciales, las industrias culturales asociadas a la banalización, los productos edulcorados o *políticamente correctos* como fue en su momento por ejemplo, *El Club del Clan*. La llamada revolución cultural coincidió en Buenos Aires con otra revolución, la sexual. Se produjo a partir de allí una transformación sensible en las costumbres y en la vida cotidiana, con cambios en la moral sexual, en los comportamientos íntimos y públicos, en los roles de los géneros y en algunos tabúes como el divorcio o la independencia de la mujer, en donde el sexo aparecía de manera mucho más libre o desprejuiciada o como una inquietud de autoconocimiento.

La escena metropolitana expresó y a la vez potenció la construcción de la nueva sexualidad, a través de la moda, de los encuentros sociales y del esparcimiento, y de prácticas más desprejuiciadas, en el ámbito de la calle o en

algunos espacios como en el de las confiterías y los snacks bars, las boites, los recreos al aire libre o los clubes y con toda una serie de publicaciones –*Primera Plana, Panorama, Convicción*– que trataban en el mismo plano que los problemas de la política o la economía los temas de la infidelidad, las relaciones extramatrimoniales o el placer sexual, todo ello en contra de la cultura institucionalizada, la influencia de la religión y los dictados de la moral.

Un conjunto de prácticas artísticas y del cine de la época van a dar cuenta de estas problemáticas dentro de un nuevo estado del arte, y se ha hablado de la producción de los años '60 como la de una vanguardia, similar o comparable con las vanguardias del '20. Más allá del término, existen entre las mismas claras diferencias en tanto experiencias culturales dentro de una mirada más conceptual y abarcativa. La Vanguardia de los '60 se presentó como un conjunto de experiencias menos herméticas, con un discurso en cierto sentido menos autónomo o volcado sobre sí mismo y más abierto a las posibilidades de una decodificación y asimilación a efectuarse desde el público. El propósito de un choque o de generación de un shock que provocara un llamado de atención o una toma de conciencia por parte del público encontraba una limitación menos restringida y un salto hermenéutico menos distante, y con posibilidades de que ese shock o la provocación sufrieran un menor nivel de rechazo.

En un nuevo estado de lo moderno, la liberalización de ciertas costumbres y concepciones culturales, la apertura a nociones más amplias de la existencia y de lo social y menos sometidas a las fuerzas conservadoras, el despliegue de la propia modernidad, habilitaba una acción con un mayor poder de penetración en

la conciencia colectiva e individual del tejido social. La radicalidad de las Vanguardias del '20 y su distancia enorme respecto de una conciencia social llevaba generalmente al rechazo y al escándalo; en los '60 el escándalo habría de ser sustituido por otras reacciones frente a los estímulos provocadores, tales como la sorpresa, el humor, la ironía o el escepticismo.

Fue así mismo una vanguardia con un mayor espíritu lúdico, menos proclive a la radicalización y más próxima a un sentido festivo y del juego, aunque en muchos casos no renunciara a un compromiso político de transformación. Justamente, a diferencia de otras experiencias del Pop Art o del Arte Conceptual en Europa o en Estados Unidos, la vanguardia en la Buenos Aires de los '60 tuvo un impulso de compromiso político y de cambio del orden social, algo que al menos por parte de un sector de la misma se radicalizaría en la década del '70. En el caso de los Estados Unidos y de Europa, el desarrollo económico-social, el estado de bienestar, el impulso de las fuerzas progresistas institucionalizadas en equilibrio con el poder conservador, y la resolución de ciertas formas de lo político, hicieron de las Vanguardias de los '60 movimientos contestatarios o renovadores pero no desprovistos de cierta complacencia con el sistema, o al menos de ciertos beneficios que el mismo les otorgaba.

En el caso de Buenos Aires, como en el resto de Latinoamérica, el contexto de la opresión política, del sometimiento y de la marginalidad social, la debilidad democrática y la primacía de las fuerzas conservadoras, hicieron que las experiencias artísticas fueran canales de acción más vinculados con la denuncia de tales problemáticas. De tal modo, como tantas otras veces, es que las prácticas artísticas de

los años '60 en nuestro continente en general y puntualmente en nuestro país, no puedan ser vistas como una mera traslación de otras producciones del exterior sino como una producción propia, localizada, con categorías, principios o procedimientos similares a aquellas pero con un fuerte sentido de localización en nuestras realidades en particular. Confluyente con esto, otra diferencia con las Vanguardias del '20 va a ser la importancia y el desarrollo adquirido por los medios de comunicación masivos, el cine y la radio, y la aparición de la televisión. Tales medios de comunicación tenían en los años '60 un espesor y un poder de difusión y de penetración incomparable con el de cuarenta años antes y que definían un campo de acción y de influencia sin precedentes en la construcción de opiniones, formas de producción y sistemas de legitimación para el tejido socio-cultural.

Dentro de la diversidad cultural que existía en Buenos Aires en los años '60 puede encontrarse también una extensa diversidad de experiencias artísticas en el campo de la plástica y de las artes visuales. Algunas de ellas tuvieron un propósito y medios concurrentes, pero lo que resalta para la época son dos ejes significativos. Por un lado la reformulación de ciertas tradiciones artísticas como en el caso de la pintura, con una revisión de las relaciones entre abstracción y figuración, una reelaboración de los elementos o de las componentes figurativas, o la manipulación del tema del soporte. Por el otro, muchas de esas propuestas y producciones abandonaron la pintura para introducirse en otras formas de expresión vinculadas al arte conceptual, como la instalación, el arte cinético, las intervenciones, el acting o los happenings, desestabilizando así los criterios de legitimación de la obra, el estatuto del

arte o a la propia institución arte en sus modos de producción, difusión y recepción. Algunas de tales experiencias han quedado señaladas por la historia, como es el caso de la Nueva Figuración, la continuidad en el trabajo de Antonio Berni, el arte-cosa de Rubén Santantonín, el arte destructivo de Kenneth Kemble, la crítica socio-política de León Ferrari, el Di Tella, o las derivas de figuras como Alberto Greco, Héctor Puppo o Edgardo Vigo por señalar tan solo algunas de ellas. Con muchas diferencias entre sí, todas ellas fueron producciones incuestionablemente urbanas, indivisibles de los fenómenos de la metrópoli del '60, dando cuenta de algunos de sus rasgos o personajes, trabajando sobre la crítica social y la denuncia, u operando directamente en ella, en la ciudad, como un material en sí.

Las propuestas de la Nueva Figuración a partir de su muestra en la Galería Peuser en 1961 coincidieron con la agitación del campo estético en el contexto internacional de la época, con el debate acerca de los modelos de la abstracción moderna y su supuesta superación o agotamiento, con el Expresionismo Abstracto y el *Action Painting* de Pollock, De Kooning, Mark Rothko o Clyfford Still, o el Informalismo de Dubuffet o Tapes, y con el advenimiento de nuevas formulaciones producto del estallido de aquello conocido como pintura a partir de la segunda posguerra. En ese marco, la obra de Noé, de la Vega, Macció y Deira venía a superar las supuestas oposiciones entre abstracción y figuración² y a dar cuenta de una denuncia social sobre el fenómeno de lo metropolitano. En obras como *Introducción a la Esperanza* o *El Incendio del Jockey Club*, ambas de 1963, la exploración de Noé con las distorsiones y las deformaciones, el uso de espejos cóncavos, y la monstruosidad

de lo humano, se proponía la denuncia de un mundo y de una realidad alienante. Para Noé⁴ el caos era lo que estructuraba la obra pero también la vida. No lo entendía como un desorden, sino como otra forma del orden de las cosas en un estado de permanente movilidad. Operar en el caos y con el caos requería comprender la dinámica abstracta de un mundo en movimiento. Movimiento. Ruptura. Vitalidad.

Características que pertenecían también al fenómeno de la ciudad moderna en tanto exacerbación de la vida nerviosa y de un orden de lo urbano polifacético, contradictorio, riesgoso, pero también vital. No casualmente, esa ciudad, la Buenos Aires de su primera juventud, había sido el escenario de las grandes manifestaciones peronistas, de las concentraciones masivas que subyugaron a Noé como un movimiento y una ruptura del orden estático de lo establecido: la ciudad como el lugar de la primacía de lo emotivo-social que atrapa sensorialmente. En el caso de de la Vega, las articulaciones y traducciones entre arte y existencia hacían de la libertad un valor que no radicaba en un nuevo individualismo sino en un profundo sentido ético de la sociedad entendido como un cuerpo conflictivo, como una problemática punzante que interpelaba al artista como sujeto social involucrado. Esto lo llevó, por ejemplo, a negarse a participar en la Bienal de San Pablo del '69 en protesta contra la dictadura brasileña. En su serie *Bestiario*, entre el '63 y el '66, obras como *Music Hall*, *Conflicto Anamórfico* y *Memoria de Sepulturero*, muestran a través de la técnica del collage a animales quiméricos o fabulosos, distorsionados por el procedimiento de la anamorfosis, como una referencia a la condición humana, a las fuerzas ocultas que acechan al hombre, a sus propios monstruos internos.

Monstruos, deformaciones u obsesiones que también ocupan la pintura de Macció: conflicto existencial, opresión, carácter sensorial de la densa materia pictórica como densidad existencial, expresionismo, en *Cárcel=Hombre*, de 1963; espacios ambiguos, ruptura de la unidad y fragmentación del cuadro en *El Hombre Machacado*, de 1962; la mismísima ciudad, anónima, densa, monótona, homotópica, sin cualidad, dentro de la cabeza fragmentada y del gesto de angustia en el alarido o a punto del vómito, en *To live without a guarantee*, del '63. Una ciudad en la que no hay manera de asegurarse, de organizar la armonía de la existencia, de eliminar la incertidumbre o la amenaza.....vivir sin garantía, o sin seguridad.

Ya desde los títulos de estas obras mencionadas se enuncia el problema existencial y la imposibilidad de una organización racional en la metrópoli contemporánea. La ciudad, en los años '60, ha renunciado ya a toda ilusión de un orden armónico como pretendió la Modernidad de los '20 o los '30 o el objetivismo de los planificadores. El imperativo benéfico del plan, del orden racional, del cientificismo aplicado a la existencia urbana, han caído desencantadamente y se ha revelado el orden cacofónico, heterotópico, opresor y amenazante, pero a la vez retador, inquietante, vital, exuberante, de la metrópoli. Obras como la ya mencionada *Introducción a la Esperanza* o *Submundo*, en este caso de Macció, levantan la mirada del artista como una respuesta a las demandas de las masas urbanas, exigiendo por sus derechos y convertidas en un sujeto político protagónico que solo se puede visibilizar, como acción política, en la ciudad. En un modo metonímico, ésta, no re-appeare entonces, no vuelve a aparecer, bajo su apariencia física o puro visibilista

sino a través de sus protagonistas y ya no como una imagen de su realidad material sino como un paisaje social. En la metrópoli de los '60 el concepto de cultura de masas se convierte en un protagonista clave, siendo la masa aquellos sujetos indiferenciados, calculados, sin una cualidad propia y alienada ahora no solamente por la organización del trabajo y del ocio sino además por los medios de comunicación.

Hay por otra parte en estas obras una estetización del caos; el caos, lo anómalo, lo no consensuado, convertido en una expresión estética vinculada a lo barroco. Lo fabuloso, lo exuberante, la exacerbación de la carga expresiva, las anamorfosis, la supremacía de lo sensorial en la comunicación, fueron desde su origen en el siglo XVII cualidades de la estética barroca. Pero también han sido una de las formas de la modernidad entendida como destabilización, como crítica a la corrección armónica y racionalista de lo moderno apolíneo; y ha sido también una componente constante de la cultura latinoamericana como cultura moderna. La pintura de la Nueva Figuración comparte su exuberancia barroca y su proliferación fascinante con otros artistas latinoamericanos como el chileno Roberto Matta, la cubana Antonia Eiriz o el venezolano Bárbaro Rivas.

Las series de *Juanito Laguna* y de *Ramona*, de Antonio Berni, también fueron la expresión de una pintura urbana. En *La Familia de Juanito*, *Villa Tachito*, *Villa Cartón* o *Las Navidades de Juanito*, entre otras, hay un registro poético y político de la marginalidad, la desigualdad y las injusticias en la metrópoli contemporánea. En algunos casos las referencias eran directas, como las efectuadas a un área específica de la ciudad, la villa del Bajo Flores. En otros se trataba de una abstracción, como

la apariencia dura, desnuda, fría, de la ciudad, expresada con los recortes y desechos de chapas oxidadas como fondo de un paisaje de marginación. Una marginalidad y pobreza no solamente expuestas en la apariencia figurativa de la pintura sino también por medio del collage con la utilización y la inclusión de materiales de desecho o desperdicios industriales producidos por la propia ciudad.

Lo urbano ya no coincidía con la celebración icónica de su brillo y esplendor, sino con la denuncia de sus excluidos, como también lo era *Ramona*. Las jóvenes marginadas, las prostitutas como víctimas explotadas por el capitalismo metropolitano, sus ideales y sueños, la ilusión de progreso: el collage en Berni no alude a una estética reconciliadora sino a la exposición de lo injusta y obscenamente expulsado por la ciudad. Exposición en tanto desnudez y crudeza de lo urbano interdicto por la corrección burguesa; expulsado pero a la vez recluso ante la imposibilidad de toda escapatoria.

De manera superpuesta a las indagaciones de la Nueva Figuración en el tejido cultural de la ciudad, la década del '60 estuvo signada en gran parte por las actividades del Instituto Di Tella. Las actividades del Di Tella expresaron en su conjunto la diversidad de cuestiones que los años '60 pusieron en juego, sus características, sus tensiones, sus contradicciones, su forma de interpelar y también de ser interpelados. El experimentalismo y la consagración de la novedad fueron dos de los rasgos de los años '60 y del Di Tella en el sentido de volver a configurar los planteos de una vanguardia. Pero ese mismo experimentalismo y posibilidades vanguardistas no podían dejar de ser confrontadas con el antecedente de las vanguardias históricas y su capacidad para arrasar con todo lo conocido.

¿Cómo ser vanguardista luego de Duchamp, Baader o Tzara? Las vanguardias del '20 habían propuesto eliminar la existencia del arte en el conjuro de una fusión entre arte y vida. Cuarenta años después Romero Brest volvía a promulgar la necesidad de ese acercamiento entre arte y vida, efectuado en términos intelectuales, teniendo en cuenta el rechazo que las experiencias del instituto podían tener a causa de los prejuicios, los tabúes sociales y la solidificación de las costumbres. Así mismo, la consagración de la novedad corría el riesgo de asimilarse rápidamente a un juego dócil o indiferente. El poder de los medios de comunicación, para los '60 en general y el Di Tella en particular, cumplía un papel muy significativo como agentes para la metabolización acrítica de las propuestas artísticas y para su conversión en producto consumible, perdiendo su capacidad revulsiva o sus propósitos de concientización. Se ponía así en confrontación una dialéctica tensa entre la búsqueda de la innovación y el experimentalismo y su metabolización por parte de la institución.

La otra problemática en la que el Di Tella coincide con el *zeitgeist* de la época va a ser la de la transversalidad o la disolución de ciertos límites disciplinares. El arte moderno ha sido un arte que históricamente se desarrolló en la autonomía disciplinar, en la especificidad de cada disciplina. En la producción del Di Tella, lo mismo que en otras del exterior como con Fluxus o Yves Klein, no solamente contaba la pintura como disciplina hegemónica sino la mezcla o la contaminación entre distintas expresiones. Las artes visuales se entremezclaban con los medios de comunicación, la publicidad, la música, el teatro del absurdo, el diseño industrial, la moda, la literatura o el cine. Una práctica que en su sentido de mestizaje eliminaba las clasifi-

caciones cerradas y trabajaba sobre la indeterminación o la idea de movimiento o de traspaso entre medios expresivos. Esto llevaba, por un lado y en algunos casos, a la sustitución de la idea del “objeto” artístico por la de la acción o la intervención; o a otras formas de trabajo por fuera de la pintura, la escultura o la música como disciplinas específicas y organizadas, tales como la instalación, la performance, el happening, las presentaciones multimedia o el juego. En ese medio mestizo, u opuestamente, tendiente a la disolución de los bordes, actuaron Marta Minujín con *La Menesunda*, las *Canciones de la Informalidad* de Marikena Monti y Jorge Schussheim, las canciones de Jorge de la Vega y Nacha Guevara, el teatro de Rodríguez Arias, Roberto Villanueva o Griselda Gambaro, los collage de música electrónica del CLAEM, o las producciones de Dalila Puzovió, Edgardo Giménez, Roberto Plate o Rubén Santantonín.

Por fuera de la representación figurativa de la pintura, las acciones, performances o intervenciones del Di Tella eran claramente urbanas en su sentido de movimiento, sorpresa, diversidad, superposición, alteración o participación del público. En muchos de esos casos, la acción no se postulaba como un producto cerrado o terminado sino que, como en la ciudad, se completaba con la intervención del público. Un ejemplo de ello lo fueron *Los Ascensores* y *Baño Público*, de Roberto Plate.

Armados en la muestra del Museo de Arte Moderno en el '67, *Los Ascensores* eliminaban la categoría de obra y la categoría o la figura del artista como autor, ambas nociones integrantes fundamentales de la institución arte. La obra disimulaba el núcleo y las puertas de unos ascensores verdaderos, y el público formaba fila delante de ellos esperándolos,

en una confusión o disolución de los límites entre la obra y la realidad. En *Baño Público*, en la muestra del Di Tella *Experiencias 68*, Plate construyó un local que simulaba un núcleo de baños mixtos con un espacio interior con seis boxes sin artefactos. Lo novedoso e inesperado fue como la gente que entraba escribía o dejaba anotaciones en las paredes o las puertas, como sucede muchas veces en los sanitarios públicos; inscripciones o mensajes en contra de la dictadura de Onganía y que originaron la clausura de la obra.

La instalación, operada o intervenida por el público, se completaba justamente con su intervención y eliminaba los límites precisos entre lo real y la simulación. La gente se apropiaba y reproducía una acción de la realidad, como escribir en los baños, modificando la relación convencional entre artista-productor y público-receptor y el concepto tradicional de autor.

El mestizaje o las mezclas artísticas que importaban estas prácticas coincidían con la cultura de acumulación, sedimentación, mestizaje o mezcla característica de una ciudad como Buenos Aires y su fuerte condición cosmopolita. Tal como ha argumentado Andrea Giunta, en la base de las transformaciones artísticas y socio-culturales de los '60 se encontraba la vocación de un ideal o imaginario cosmopolita. Ser actual, ser moderno, implicaba un cosmopolitismo partícipe de la cultura internacional.

A fines de los años '60 el Di Tella se disgregó, como consecuencia de los diferentes intereses de sus integrantes pero fundamentalmente como producto de las propias contradicciones y complejidades del debate cultural de la época. Muchos de sus miembros asumieron una radicalización política progresiva cada vez mayor, con la migración a posturas más extremas

como en el caso de *Tucumán Arde*. De una forma u otra, lo que se estaba poniendo en discusión –y fuerte confrontación– eran las relaciones entre arte y política, el rol del arte y una mirada crítica sobre su propia idea u objeto. En cierto modo, el Di Tella había seguido siendo una forma de la institución, más allá de sus posturas contestatarias. El tema institucional no radicaba en pertenecer o no a las corrientes tradicionalmente legitimadas o en el acto revulsivo sino que el instituto seguía sosteniendo una concepción del arte como representación o expresión. En sus obras, en sus acciones o puestas, al igual que en el arte tradicional, seguía manteniéndose la idea de la contemplación de algo único, irrepetible, aurático o singular. Lo disruptivo metropolitano, lo que posteriormente Solá Morales llamará lo intempestivo, se correspondía con lo disruptivo de las experiencias artísticas, pero en esa disrupción no dejaba de radicar una singularidad. Las manifestaciones artísticas del Di Tella podían llevar adelante una “representación” de lo masivo, lo popular, lo banal o lo cotidiano urbano, pero no constituían un producto de lo masivo, lo popular, lo banal o lo cotidiano. Su modo de concepción, producción y circulación seguía siendo elitista, parcial o institucional. Frente a ello podía pensarse en la existencia de otro arte o de otra concepción de lo que constituía lo artístico o un nuevo paradigma estético.

Era el otro arte el verdaderamente originado en los productos masivos, como la historieta –Pratt, Oesterheld, Breccia, Solano López–, la canción popular –el rock o la música melódica–, las fiestas o expresiones populares en la calle, o la moda. Una sociedad de masas, y la construcción cultural de la ciudad cosmopolita, ya no podían dirigirse meramente a la con-

templación de la reproducción infinita de una obra que en definitiva seguía siendo única –tal como planteara Benjamin treinta años antes– sino que pasaba a elaborar sus propios productos artísticos y culturales. Teorizado por Oscar Masotta, Anibal Ford o Heriberto Muraro, los modos de expresión y de construcción cultural de lo metropolitano se dirigían hacia un cambio en el concepto de cultura.

La ciudad formaba un texto para ser leído y operar con él. Se trabajaba con objetos o elementos encontrados, mediante la técnica del bricolage, con su reapropiación y resignificación, como hemos visto en algunos casos. Pero también se desplegó una reapropiación y resemantización de los espacios de la ciudad bajo las formas de un arte participativo en el mismo espacio público, exterior o interior.

Para Héctor Puppo se trataba de trabajar en el espacio abierto de la calle como un medio artístico y constructor de una nueva estética, extrayendo de allí los estímulos y el material en esa reformulación entre artista-autor-público-participante-concepto de arte. La calle es el lugar que en su caos genera vida, sentidos y experiencias estéticas; la calle es la sociedad, y si en su espíritu vanguardista los artistas querían transformarla, debían actuar en el espacio de la calle. La misma es, entonces, lo público imprevisto, el acontecimiento, algo más que un espacio de circulación o de intercambio cotidiano metabolizado para comenzar a ser significante-significado. Y en el contexto de las hibridaciones o de las contaminaciones disciplinares y de la actitud revulsiva, la transgresión de los géneros discursivos preestablecidos importaba la ruptura de todo relato totalizador, de toda narración reificadora; el estallido de los grandes relatos unificadores y el inicio

de las microhistorias coincidía con el estallido y la fragmentación de lo metropolitano. En La Plata, con la ciudad como un campo en el que actuar, Puppo lleva el arte a la calle, interviniéndola con pinturas, dibujos e inscripciones en las veredas, pero también utilizando otros medios y cambiando los lugares de expresión o de acción. En la Noche de San Juan realiza una instalación en un almacén, con velas encendidas, estampitas y series de objetos cotidianos que se reparten entre la gente que no necesariamente se acercaba a participar. Todas sus intervenciones, su arte de acción, sus experimentos con el arte conceptual, junto con los integrantes del Grupo Si, se hallaban dirigidas a producir una reflexión irónica acerca de la sociedad de consumo y del mercado del arte.

Otro exponente de las intervenciones o del arte urbano va a ser Edgardo Vigo. Su *modus operandi* lo constituía la toma de objetos encontrados en las calles y su inclusión o transformación en obra, y las operaciones realizadas directamente en el espacio público dejadas como marcas. Nuevamente el propósito era cuestionar el marco institucional: los sistemas de validación acerca de lo que es una obra, la idea de obra maestra, y las nociones de obra-producto dentro de un circuito mercantilizado. Los procedimientos para el armado de sus objetos eran el collage, los montajes o el bricolage, con formatos de panfletos, manifiestos, acciones corporales o montajes fotográficos, tales como *La Medusa Troglolclusa* o *Aparato para alimentar y dormir nenes época paterna*. También construyó y montó sus series de *Máquinas Imposibles* –*Máquina imposible para triplicarse o unificarse*, *Máquina imposible para buscar princesas*, *Máquina imposible para la siembra de engranajes*, entre otras– y de *Máquinas Inútiles* –*Cargador*

eléctrico, *Máquina para batir records de velocidad establecidos por sillas de ruedas de lisiados*– con claras referencias a las producciones de Dadá o del Surrealismo. En cuanto a la ciudad propiamente dicha, Vigo la consideraba como un “cuerpo urbano” que estaba cruzado por una memoria y una biografías colectivas, un cuerpo en el cual quedaban grabadas las acciones, los pensamientos, los deseos y las vivencias del sujeto urbano.

Además de efectuar muestras en lugares no convencionales –un club, una boite, un cine, un salón de bailes– la acción directa en la calle constituía un atentado contra la institución museo. A partir de cierto momento comienza a operar en las calles de La Plata haciendo señalamientos de ciertos objetos, lugares o situaciones banales o cotidianas, como en el caso de *Manojo de semáforos*, en una esquina de la ciudad. La urbe moderna es el lugar para el asombro, la perturbación o la manipulación lúdica, y sus calles son un territorio en disputa: allí se conjugan o se repelen la expresión popular, la represión, la lucha sindical, el ocio o el arte. Nuevamente, como en los casos anteriores, en Vigo convergen lo transdisciplinar o las hibridaciones, el arte, la sociología, la política, la filosofía, lo proto-ecológico, en una mezcla de diferentes sistemas de producción de signos.

El cine de los años '60 también va a ser una expresión de lo metropolitano y lo cosmopolita de Buenos Aires. Con influencias de la Nouvelle Vague, de Bergman y de Fellini, el cine para muchos de los espectadores porteños –sobre todo aquellos que se ubicaban en una elite cultural ciertamente sofisticada y que no necesariamente se correspondían con una elite económica-social– no solo constituía un pasatiempo sino que era el destinatario y a la vez

el promotor de un interés intelectual y cultural. Esa relación entre cine y ciudad fue una de las marcas constitutivas de la generación del '60 con autores como Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Fernando Birri, Leonardo Favio, Lautaro Murúa, Miguel Antín, David Kohon o Leopoldo Torre Nilsson. Como generación de cineastas, la del '60 fue la de un cine autoral, con otras premisas formales y narrativas muy diferentes a las de los '40 y '50, en donde la obra era el instrumento de un señalamiento crítico-reflexivo también en contra de la institución del cine de géneros y del sistema de estudios y grandes estrellas. Tal componente crítico-reflexivo hacía del cine un instrumento para bucear en la realidad social y en el universo interior del sujeto. Los lugares de la ciudad se rarifican, y sus personajes son mayormente seres atravesados por lo existencial, atribulados, enigmáticos, presas de un malestar que no puede separarse de las condiciones de la existencia urbana moderna. Esos problemas existenciales, como la alienación, la neurosis, la convulsión, la incomunicación, el escepticismo, o lo enigmático del trauma, solo pueden ser producto de la vida en la ciudad. Películas como *Circe*, *Los jóvenes viejos*, *La Terraza*, *El dependiente*, *La cifra impar*, *Tres veces Ana* o *Prisioneros de una noche*, pueden trabajar tanto a la ciudad como un personaje en sí mismo como a través de los sujetos individuales o colectivos que la habitan. Como un personaje por sí mismo, la ciudad adquiere y sufre un proceso de animación y de transmutación, como el lugar de la incertidumbre, la felicidad, la soledad, la enajenación, la promesa, la conspiración, la amenaza o la muerte. En cuanto a los personajes que la habitan, los mismos parecen poblarla sin un arraigo afirmativo al tiempo o al lugar. Seres muchas veces que derivan, como

cuando alguien se pierde en la ciudad, en su incertidumbre, su angustia, su voluntad férrea o su perplejidad. Personajes que exponen o que esconden una contradicción entre una densidad existencial extrema y una apariencia de levedad inerte; contradicción entre densidad y levedad que también es propia de la ciudad.

En *La Terraza*, de Leopoldo Torre Nilsson, de 1963, se conjugan la ciudad, el espacio y la organización social en una mirada crítica sobre la Buenos Aires de la época. En la presentación de algunos elementos de la narración, la época queda señalada: jóvenes en una terraza, sol, todavía, en 1963, no el rock, sino el bossa nova.

La ciudad aparece en los espacios urbanos de la ciudad elegante y de la elite: las avenidas Figueroa Alcorta o Libertador, Palermo, la Facultad de Abogacía, el Velódromo, la sede central del ACA, las confiterías; condensadores urbanos de un sector de la ciudad en donde se identifican claramente lugar y clase social. La historia transcurre en la terraza de un edificio de categoría de la Avenida Figueroa Alcorta y allí se desarrolla la crítica social que propone la película.

En la organización interna del edificio, en la relación entre los propietarios y el personal o en las escenas de un velatorio, se ponen en evidencia los principios y los modos de la estructura social. Los jóvenes que se reúnen en la terraza del edificio dan cuenta de la existencia de ese nuevo integrante de lo social, la clase joven urbana, que forma una categoría en sí misma, con sus características, sus lógicas de funcionamiento y sus preferencias. Esos personajes pertenecen a las clases altas, y son elitistas, hedonistas, racistas, discriminadores, también contradictorios. Se juega allí una tensión en el orden social de la metrópoli de los '60,

inédita hasta el momento, ya que esos jóvenes pertenecen y conservan modos o características de una clase alta tradicional, en su desdén, en su indolencia, en su impunidad, pero también ya se diferencian de ella en su propio comportamiento. La ciudad es entonces el lugar de la intolerancia, de la indolencia existencial y de una confrontación social.

En principio se enfrentan allí: el mundo del ocio, de la indolencia –jóvenes sin expectativas, sin compromisos–, o de la intolerancia –jóvenes que discriminan y se ponen violentos con el otro externo y diferente–, de una clase patricia o de la alta burguesía, y el mundo del trabajo asociado al abuso, el desprecio o la burla. En la terraza se juega entonces la mirada crítica sobre una clase en decadencia. Pero además del lugar de la confrontación, la ciudad es el ámbito de otras formas de relación entre esos distintos agentes de la sociedad. Ellos no solo se vinculan por el sometimiento o el desprecio de unos sobre otros sino también por vínculos más sutiles, más tangenciales o velados: el interés mutuo, los acuerdos parciales, o las pequeñas revanchas.

En otro film, *Prisioneros de una noche*, de David José Kohon, de 1960, la ciudad y lo metropolitano construyen otro tipo de mirada. Aquí la ciudad se extiende hacia el conurbano en un nuevo ciclo de la expansión metropolitana, hacia Caseros o Santos Lugares con los típicos remates de lotes de los '60, en donde se conocen ambos protagonistas. En el desarrollo de la película, se confrontan entonces en esa expansión de la mancha urbana las tensiones entre centro y periferia, tensiones que han atravesado toda la historia de la ciudad desde mediados del siglo XIX. El bullicio, la concentración, el dinamismo, la densidad, la heteroge-

neidad del centro, frente al reparo, le lentitud, la apertura casi infinita, el vacío del suburbio. Las diferentes espacializaciones del film señalan esa confrontación: la Avenida Corrientes, el Abasto, Retiro, la vida nocturna, por un lado, los suburbios, el tejido abierto, la estación de tren, la vida de día, por el otro.

Pero esa confrontación no es solamente la de dos opuestos o formas de vida antagónicas, tales términos son también complementarios dentro del ciclo de lo moderno y de su proceso de antropización del territorio. Uno de los personajes, una bailarina de locales nocturnos, sale al suburbio en busca de cierto sosiego y tregua para la alienación de su vida; el otro, un grupí que es un peón del sistema económico de la especulación inmobiliaria. Ambos personajes son seres alienados, sometidos a la soledad, la incomunicación, o la resignación propias de la gran ciudad. La ciudad es ahora el lugar de la amenaza y de ese otro lado oscuro de la Modernidad. Las calles, las plazas, los portales de las casas, han dejado de ser el espacio de la sociabilidad y del encuentro, y en una transmutación, se han convertido en lugares amenazantes, escenarios del peligro, el miedo, la irracionalidad, o el crimen. La ciudad no responde al ideal moderno en tanto lugar de la productividad, la armonía, la seguridad, la pertenencia o el equilibrio social, sino donde radica el desamparo, la soledad, la marginalidad o la incertidumbre. No son espacios de lo desconocido, no constituyen el temor por lo no conocido sino que son siniestros, en tanto aquellos lugares reconocibles, del afecto, o conocidos, se han vuelto inciertos, amenazantes.

Sus habitantes son la gran masa anónima o desconocida o figuras de lo marginal urbano: mafiosos, estafadores, delincuentes, ju-

gadores, vividores, cafishios. *Todos mienten* dice la protagonista en un momento del film. Ambos personajes atraviesan la ciudad en una deriva, en un devenir sin rumbo fijo, en una noche de alivio, de ilusión, de miedo, de promesas, de incumplimiento, en todo aquello de provisorio o efímero que tiene la metrópoli.

Tres veces Ana es otro film de Kohon, del año 1961, dividido en tres historias autónomas pero que se articulan en la ciudad como personaje central. En la primera de ellas, *La Tierra*, la ciudad es el escenario para el transcurrir de la experiencia en el amor, el trabajo y el ocio, en una confrontación entre el espacio interior –intimista, costumbrista, de la permanencia de las cosas, de un lento transcurrir del tiempo– y el espacio exterior, el de la metrópoli –con el movimiento, el cambio, la velocidad, lo provisorio–. Esa ciudad no es ni buena ni mala, no es el lugar de la armonía o el equilibrio ni el lugar de la amenaza o el mal, sino un lugar dado por la indeterminación, un espacio abierto al despliegue de las experiencias. Pueden allí ocurrir la angustia, el juicio moral, la hipocresía, el vacío, el desencanto, la esperanza. El segundo episodio, *El Aire*, da cuenta del espacio del suburbio como una alternativa a la ciudad. En la lógica del desarrollo urbano de los años '40 y '50 la ciudad se ha expandido, en este caso hacia el norte, y en los años '60 toda la costa de Vicente López, Olivos, Martínez o San Isidro es el lugar del esparcimiento al aire libre, del contacto con la naturaleza, de los balnearios sobre el río, de los boliches y paradores, de día y de noche, sobre la costa. Una vida alternativa y a la vez paralela a la de la ciudad central, la otra cara del mismo fenómeno del desarrollo de lo metropolitano. La vista al exterior, la playa la naturaleza ya son una construcción cultural, se encuentran

culturizadas, lo mismo que el lenguaje o la apariencia de lo exótico de los boliches, los clubes nocturnos o de cierta arquitectura en una relación entre naturaleza, exotismo y producto.

En ese mundo en que pareciera vivirse perpetuamente al exterior –recreación de un posible paraíso– se despliega una vida paralela a la del centro de la ciudad, asociada a la recreación, la disipación, el absurdo, ciertas situaciones límite, los inicios de la liberación sexual, el compromiso y lo superficial, la búsqueda por parte de los personajes de emociones, pero también de un destino, o de un lugar. Por último, en el tercero de los episodios, *La Nube*, la película se centra en la gran urbe, la cual se haya representada por los programas modernos –el rascacielos, el diario, las terminales de tren, los bares al paso– la gran densidad poblacional y lo multitudinario, y las largas visiones peatonales y a vuelo de pájaro de la concentración metropolitana.

Esa densidad metropolitana vuelve a ser el lugar de la soledad, del aislamiento, de la incomunicación y de la dificultad del encuentro con el otro. Pero también puede ser el espacio de la fantasía o de la alienación producida por la soledad y el deseo. En la ciudad y sus laberintos existenciales pueden confundirse la realidad y la fantasía, cuando el protagonista descubre que la mujer de la cual se ha enamorado, la mujer depositaria de sus afanes, es en verdad un maniquí ubicado en una ventana. Siguiendo una larga tradición respecto de la figura del autómatas o de la muñeca –El Hombre de Arena, El Jugador de Ajedrez, El Hombre de Palo, La Eva Futura, Metrópolis– es también la ciudad moderna en donde se verifica la disolución de lo humano, su artificialidad, su pérdida de humanidad aun conservando su apariencia. Como

en las palabras del protagonista: *Mejor vivir de mentiras, como un zombie... ¿Ustedes creen que eso es una ciudad?... Es un gran club de zombies, un campamento de fantasmas...*

NOTAS

1 Para un estudio del desarrollismo en Argentina puede consultarse el trabajo de Susana Torrado, *Estructura Social de la Argentina*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor. 1992.

2 Nos referimos a una supuesta oposición ya que en el despliegue de las artes plásticas del siglo XX, si pensamos en casos como los de Picasso, Klee, Magritte, Chagall, Brancusi o Muybridge, tal confrontación nunca fue real, sino más bien una preocupación de críticos, teóricos e historiadores.

3 Noé, Luis Felipe. *Mi Viaje, y Cuaderno de Bitácora*. Buenos Aires. El Ateneo. 2015.

4 Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Paidós. 2001.

LA ALDEA FELIZ DE MAURICIO CRAVOTTO

MARY MÉNDEZ



Croquis para Villa Humboldt.
Fondo privado de la Fundación
Cravotto

En la fotografía vemos los recaudos gráficos para una pequeña ciudad que pertenecen a la colección privada del arquitecto uruguayo Mauricio Cravotto¹. *Villa Humboldt*, imaginada y nunca construida, debía estar localizada en el centro del Uruguay sobre el Río Negro y frente al lago artificial de la represa de Rincón del Bonete, en el sitio donde se genera la energía eléctrica que alimenta a todo al país. Las imágenes no contienen demasiados detalles del proyecto ni de su autor e incluso es probable que no se trate de un proyecto sino apenas de una *sugestión urbanística*. Posiblemente los dibujos hayan sido realizados para sugerir la

atmósfera y el carácter buscados para la villa, de cara a su definición plástica, tema que fue planteado por Cravotto en 1949 como ejercicio del curso de Urbanismo que dirigía en la Facultad de Arquitectura.

La villa estaba integrada por viviendas, un centro cívico y comercial, áreas deportivas y edificios para el recreo. La pequeña comunidad se desarrollaría a partir del núcleo inicial, compuesto por unas 2000 personas, todos funcionarios del *Geografeum*, investigadores dedicados al estudio de la geografía, la zoología, la botánica, el paisaje y la ecología mundial, responsables también del archivo de documen-

tación cartográfica y aereofotogramétrica. La institución, el núcleo de la aldea, seguía los pasos de Alexander von Humboldt, uno de los padres de la geografía moderna y estaba pensada para mantener encendida la antorcha de la Ilustración en suelo oriental.

Si nos detenemos por un instante en la fotografía, en el margen superior derecho vemos el *Geografeum*, el edificio en forma de pirámide escalonada que asoma junto al lago. Sigamos apenas el derrotero local de la singular forma, su aparición como museo acuático en el Plan Regulador para Punta del Este que Carlos Gómez Gavazzo realizó en 1935, unos meses después de terminar su estadía con Le Corbusier en París, para establecer así los explícitos vínculos con el *Mundaneun*. Es conocido el enfrentamiento entre Le Corbusier y el arquitecto checo Karel Teige, que tuvo entre sus temas el arcaísmo del museo para la *Ciudad Mundial* de 1929. Recordemos aquí que el *zigurat* fue rabiosamente defendido por el suizo como contrapunto simbólico para la mecánica ciudad moderna.

Siguiendo esa misma lógica, el *Geografeum* de Villa Humboldt expresa sus pretensiones simbólicas a través de la forma, mediante la evocación de una arquitectura que por arcaica ya se vuelve eterna, pero además refuerza esta pretensión a través del uso. El edificio cobija a un tipo de trabajadores y un tipo de conocimiento al que podríamos calificar como desinteresado e ideal. O mejor todavía, una sabiduría ajena a las formas de pensamiento operativo que gobiernan la producción moderna.

Villa Humboldt no es un conglomerado aislado, sino el corazón de todo un sistema urbano. Es la principal urbanización de una red de poblados dispersos por todo el territorio

uruguayo que Mauricio Cravotto denominó *Aldea Feliz*. Mucho más que un proyecto, la Aldea Feliz fue una teoría general sobre las formas de los asentamientos humanos que llegó a articular todo el pensamiento de Cravotto y que le permitió unificar propuestas concretas, desde la escala edilicia a la territorial.

Para ello fue necesario recorrer un largo camino intelectual en el que el arquitecto comenzó pasando revista a los principios artísticos de Camilo Sitte, al pensamiento de Werner Hegemann y a las ideas comunitarias de la *Ciudad Jardín* de Ebenezer Howard. Recuperando la impronta de las ciudades medievales de Alemania e Italia intercambió datos y opiniones con una extensa red de intelectuales a lo largo y ancho del mundo.

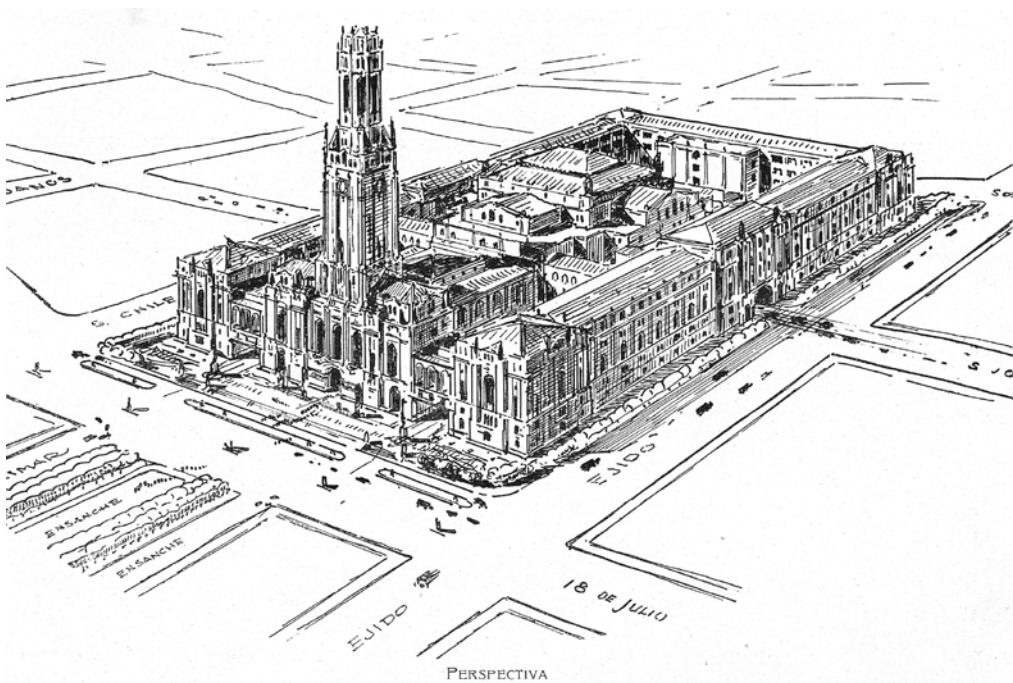
Inicialmente la Aldea Feliz tuvo un marcado carácter romántico que puso en valor la naturaleza por encima de cualquier forma de vida metropolitana. Por eso las imágenes rurales y pintorescas, o la domesticidad de la vida comunitaria invocada en las aldeas medievales, fueron leídas en contraste con el rostro anónimo y la vida nerviosa de las grandes ciudades. De la misma manera, este renacer de comunidades y aldeas parecen ser la condición utópica y necesaria para el renacimiento paralelo de la arquitectura y en especial de los monumentos, representados por los edificios públicos.

Cravotto fue definiendo la idea de manera progresiva al comenzar la década del veinte, llegando a formalizarla completamente hacia 1955 y la explicó paralelamente en artículos, clases y conferencias. Los materiales que prueban el dilatado pensamiento se conservan en su archivo privado en carpetas y biblioratos. Uno de estos lleva por nombre *Aldea Feliz* y en sus folios incorporó edificios, premisas para los

cursos de Urbanismo, artículos sobre vivienda y planes urbanos. En consecuencia, parece que todos los proyectos que Cravotto realizó deben entenderse como fragmentos de una utopía urbana en construcción.

El *Palacio Municipal* y el *Plan Regulador* para la ciudad de Montevideo fueron las dos propuestas que le permitieron iniciarla. La primera fue el anteproyecto que Cravotto presentó en el llamado a concurso de 1924. El Municipio iba a instalarse en el predio donde ya se había comenzado a construir el Palacio de Gobierno, sobre la Avenida 18 de Julio, entre las calles Ejido, Soriano y Santiago de Chile. Paralizado en 1910, los cimientos alcanzaban el medio metro por encima de la superficie y restringían la planta del nuevo edificio.

La fascinación finisecular que sobre Cravotto ejercían los ayuntamientos medievales se plasmó en el proyecto neogótico con el que obtuvo el premio más destacado. La planta se organizó en torno a dos claustros articulados por volúmenes que albergaban las salas principales. Los espacios abiertos contiguos otorgaban al conjunto la imagen de una pequeña ciudadela, como se revela claramente en el croquis. Una torre monumental se ubicaba sobre la avenida, jerarquizando el acceso principal al *hall*. El campanario, pues eso era en realidad la torre, debía otorgar belleza y paz al pueblo montevideano, dominando la plaza pública de modo similar a los de las ciudades belgas de Brujas y Malinas. Citando al austríaco Camilo Sitte, Cravotto destacaba el interés que generaban las visiones



M. Cravotto, Palacio Municipal. Anteproyecto de 1924, *Arquitectura (SAU)*, nº 78, (1924): 83.

oblicuas del *campanile*, una vista que plasmó en varias perspectivas. En esta instancia el jurado declaró desierto el primer premio del concurso y Mauricio Cravotto obtuvo un segundo puesto, que no llegó a construirse.²

Entre julio de 1929 y diciembre de 1930 se realizó un nuevo concurso a dos vueltas en el cual Cravotto resultó finalmente ganador. Habían pasado cinco años y aunque los elementos estructuradores se mantuvieron, la evidente referencia estilística medieval del primer concurso se diluyó. El alto campanario persiste, pero bajo la forma de una torre escalonada, desplazada de la fachada principal hacia el centro del predio, mientras que la plaza frontal adquirió una relevancia mayor al elevarse varios escalones sobre la Avenida 18 de Julio y continuar francamente en el interior del edificio.

En paralelo Cravotto estaba definiendo junto a los arquitectos Octavio De los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier el *Anteproyecto de Plan Regulador para la ciudad de Montevideo*. La relación de la incipiente teoría con los postulados que revisaron la *Ciudad Jardín* de Howard en el período de entreguerras parece bastante explícita en este plan urbano. Allí se sostenía la alta densidad de población, la formación de conurbaciones, la limitación del número de los habitantes y la generación de otros centros separados del principal por un cinturón verde. La posición contraria de Cravotto a la proliferación de los suburbios jardín se advierte con claridad.

El Plan Regulador se basaba en la reubicación del centro de Montevideo hacia el norte, generando un Centro Cívico de Gobierno, punto de concentración que contrarrestara el desarrollo que se estaba operando hacia el Este de la

ciudad y la limitación de la población hasta un máximo de 3 millones de habitantes. Proponía la multiplicación de espacios verdes en el interior de la ciudad y un nuevo sistema vial conformado por *parkways* que limitaban cada zona.

Hacia el norte, se limitaba la ciudad mediante una vía bordeada por árboles, donde se insertaban cincuenta rascacielos para habitación colectiva, con una capacidad total de 250000 habitantes. Se lograba de esta forma una alta densidad que definía al mismo tiempo el área urbanizada y la separaba nítidamente de la zona rural. El arco de torres debía absorber el crecimiento sin aumentar la mancha urbana y permitir el contacto de los ciudadanos con la naturaleza que comenzaba allí mismo, al pie de los edificios. Más allá, desarrolladas en un arco de círculo, se articulaba un conglomerado de aldeas: las ciudades jardín satélites. Las acciones propuestas debían lograr *la felicidad social, no solo cuestión material, sino sobre todo espiritual*.³

Mauricio Cravotto avanzó en la definición de la teoría con el proyecto para el *Parkway Atlántico* que debía unir Montevideo con Piriápolis, una propuesta elaborada entre 1932 y 1936. Los dos principios claves de la región de Nueva York se aplicaron aquí: el de la unidad vecinal y el de carretera arbolada en la versión reformulada por Barry Parker.⁴ El *parkway* fue traducido como una avenida con 700 árboles por hectárea. Era una vía que unía aldeas –algunas eran los balnearios existentes en Canelones– enlazando la ciudad con el campo y permitiendo establecer relaciones productivas entre ambos. En este caso Cravotto retomó los argumentos centrales de Howard, no solamente en lo relativo a la articulación física sino a algo mucho más importante para el modelo, el modo colectivo de propiedad de la tierra.

El *Park-way Atlántico* fue concebido como un parque lineal extenso de propiedad estatal: cientos de hectáreas de bosque libres de la especulación del suelo. En ese bosque público se insertarían núcleos habitados, aldeas de hasta 5000 habitantes. El plan evitaba las construcciones enfrentadas a la avenida, que se colocaban en cambio sobre caminos vecinales que la cruzaban perpendicularmente. La avenida era una senda de velocidad controlada de 100 kilómetros de extensión que atravesaría diversos paisajes. Árboles, flores y cultivos debían intercalarse con las aldeas y otros poblados más pequeños de hasta 800 habitantes. Esos pueblos menores albergarían artesanos y agricultores y en ellos se instalarían paradores y hoteles para los viajeros. Sobre la avenida se ubicarían también las colonias de vacaciones de los distintos gremios de trabajadores.

Las ideas que iban conformando la teoría de la *Aldea Feliz* fueron la base sobre la que se estableció el curso de *Urbanismo* que dictaban Cravotto y Juan Antonio Scasso en la Facultad de Arquitectura. Todos los anteproyectos que propusieron fueron montados sobre esta teoría de modo que desde la década del 30 los estudiantes trabajaban en partes o sectores de un plan general. Cravotto fue avanzando desde la enseñanza en los conceptos teóricos, en la configuración de los principales componentes, en la aplicación de referentes en ocasiones bastante explícitos y en las imágenes asociables que suponía más pertinentes.

El anteproyecto de Plan para la ciudad de Rocha, la Ciudad Industrial de Rincón del Bonete o el Pueblo del Mármol propuestos en 1935 fueron ejemplos contundentes de base industrial, que incorporaban vías de tránsito arboladas, evitaban la rigidez del damero y destinaban gran parte del suelo a espacios verdes en las proximidades de la zona de viviendas.⁵ El Plan para el Cerro exploraba la capacidad evocativa de los pueblos mediterráneos incorporando imágenes pintorescas para los caseríos y aprovechando las diferencias de niveles que caracterizan el sitio. Las visuales interrumpidas, las calles ondulantes, la relación próxima entre los edificios, el borde cerrado de las plazas con centros vacíos eran tópicos que se alineaban indudablemente con la tradición del Arte Urbano difundido por Sitte.

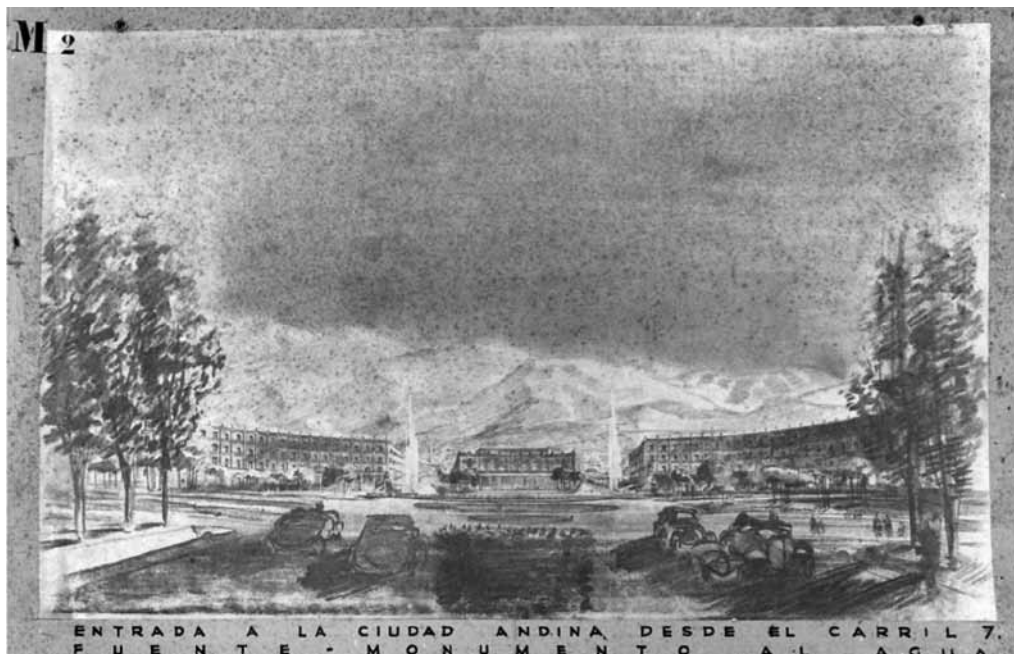


El Cerro. Curso de Urbanismo, Revista Arquitectura e Urbanismo (Rio de Janeiro, marzo-Abril 1938)

En 1941, el concurso para el Plan de Mendoza, en Argentina, representó otra ocasión para poner en práctica buena parte de la teoría.⁶ Obtenido el primer premio, Cravotto y Scasso, junto con los argentinos Fermín Berterbide y Alberto Belgrano Blanco definieron tres etapas consecutivas siguiendo la operativa que solía usarse en el Instituto de Urbanismo, que entonces era dirigido por Cravotto.⁷ El *Pre-plan* estaba basado en los datos primarios obtenidos y pretendía definir un plan de acciones inmediatas para evitar que se agravaran los problemas de la ciudad. Estaba regido por una serie de conceptos claves aunque bastante abstractos como la idea de justicia, entendida como una *concertación urbana* que debía permitir a cada uno de los habitantes *la posibilidad de comprender, sentir, hacer y dejar hacer la obra armónica y participar de la felicidad colectiva*.⁸

Siguiendo las lógicas de la Aldea Feliz, el Plan presentaba como prerrogativa fundamental la transformación de tierras privadas en públicas para poder operar libremente de acuerdo a las conveniencias generales, eliminando los intereses de los privados que siempre obstaculizan el bien común. Liberando la propiedad de la tierra se proponía mejorar el uso del suelo y del subsuelo, aprovechando la zona de serranías para habitación, cultivo y forestación.

Los arquitectos buscaban dotar a Mendoza de ciertos elementos con carácter urbano para convertirla en una ciudad sin perder la *benéfica impronta de conglomerado aldeano* que debía no sólo mantenerse sino potenciarse. De acuerdo con esto, no se pretendía aumentar la densidad ni el tamaño del núcleo sino solucionar problemas viales y funcionales, al tiempo que definir una *ciudad con alma* con una armo-



Plan Regulador de Mendoza. Fondo privado de la Fundación Cravotto.

nía interior perfecta. Señalaban que para esto no se precisaba un gran tamaño sino *fuerza de procreación y poder armónico de expansión* para producir núcleos satélites capaces de albergar otros habitantes evitando el crecimiento suburbano. El Plan Regulador de Mendoza significó una puesta a punto de la teoría de la Aldea y una aplicación a un caso real. Fue sancionado en diciembre de 1942 y su gestión se aprobó inmediatamente. Sin embargo el derrocamiento del gobierno conservador por parte del movimiento militar que tuvo lugar en 1943 frustró la iniciativa.

En 1955 Cravotto explicó de manera acabada su teoría en el artículo *La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay*, publicado en el Diario *Acción*. Consistía en una red compuesta por diez aldeas y otras diez comunidades mayores que colonizarían el territorio uruguayo, conectadas por avenidas rodeadas de parques.⁹ Así se llegaría a poblar las zonas centrales con unos 700000 habitantes con un *temperamento aldeano*, explícitamente contrario a los indolentes urbanitas que vivían en las grandes ciudades. Las aldeas eran económicamente estables y se diferenciaban según el tipo de producción de base artesanal o industrial. Proponía forestar la red vial con lo que se alcanzaría unos 2000 km² arbolados, mejorar las vías férreas y liberar la tenencia de la tierra en las rutas y zonas de asentamiento de los pueblos, principalmente las áreas destinadas a las viviendas y promover también el desarrollo de la ecología a través del *Geografeum*.

En el artículo Cravotto cita como referentes algunos ejemplos relevantes comenzando por la acción de la *Tennessee Valley Authority*,

la agencia creada en 1933 por Roosevelt para generar energía eléctrica en una amplia región de los Estados Unidos en los tiempos del *New Deal*. Recordemos aquí que su Villa Humboldt, la urbanización principal de La Aldea Feliz, se ubicaba en el mismo sitio de la represa hidroeléctrica del Rincón del Bonete.

La armonía entre industria y cultura, es decir, el rostro humano de la fábrica, es ejemplificada a través de la acción de Adriano Olivetti en Ivrea, ciudad visitada y reseñada con atención por Cravotto en 1953. Continúa con la acción de Richard Neutra en las comunidades modernas de California, Puerto Rico y Guam, la organización cooperativa de Suecia, la urbanización regional industrial del valle del Ruhr y los planes ingleses de posguerra, todos ellos indicados como experiencias asociables a la Aldea Feliz. El texto del planificador inglés Thomas Sharp, *The Anatomy of the Village*, que había sido publicado en inglés en 1946, es traducido por Cravotto como *Anatomía de la Aldea*, indicando que contiene *notable información* sobre los distintos ejemplos.

El artículo apareció el día 24 de agosto y ocupó una página completa del diario *Acción*. El medio de prensa pertenecía al Partido Colorado y había sido creado por Luis Batlle Berres, quien en 1955 gobernaba el país como presidente del Consejo Nacional de Gobierno. Resulta significativo señalar el interés político que en ese momento revestía la teoría de la Aldea Feliz, justo cuando Uruguay comenzaba a transitar tiempos de angustia económica y dramáticos problemas financieros. La editorial agregó al artículo de Cravotto una breve nota titulada *1825-Agosto-1955*, en alusión a la fecha, víspera de los 130 años de la Declaratoria de la Independencia. Allí se exhortaba a recordar las

obligaciones republicanas de los uruguayos, a emular el legado de los mayores que con sacrificio y trabajo habían hecho prosperar al país

concluyendo con un esperanzado llamado del gobierno para que cada ciudadano *sepa cumplir con su deber*.

NOTAS

1 Cravotto nació en Montevideo en 1893 y murió en la misma ciudad en 1962. Estudió arquitectura entre 1912 y 1917, ganó el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura en 1918 y en usufructo de la beca obtenida realizó hasta 1921 un viaje de estudios por la costa pacífica de América del Sur, Estados Unidos y Europa. En París ingresó en el taller libre del urbanista León Jaussely. A su regreso comenzó su carrera docente en los cursos de *Composición Decorativa y Proyecto de Arquitectura*. Enseñó urbanismo con Juan Antonio Scasso desde 1923. La bibliografía del curso incluía los textos de Ebenezer Howard, Raymond Unwin, León Jaussely, Tony Garnier, Lewis Mumford y George Simmel. Por lo tanto la vertiente teórica más importante se apoyaba en la *Ciudad Jardín* en todas sus variantes incluidas la francesa y la norteamericana. Promotor de la inserción de los estudios urbanos en la carrera, creó el *Instituto de Urbanismo* en 1936, que dirigió hasta su renuncia en marzo de 1953. Dentro de su actividad profesional destacan el *Rowing Club* de Montevideo obtenido por concurso en 1923, el Palacio Municipal construido entre 1936 y 1962, el Hotel Rambla de 1931 y su casa propia de 1933.

2 Mauricio Cravotto, *Concurso del Palacio Municipal, Arquitectura (SAU)*, n° 78, (1924): 83.

3 Mauricio Cravotto y otros, *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo, Arquitectura (SAU)*, n°160 (1931)

4 La incorporación de otros principios de planificación de origen norteamericano probablemente se debía a la lectura de los textos de Lewis Mumford, de los que Cravotto era asiduo lector.

5 *Instituto de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura de Montevideo, Arquitectura e Urbanismo*, n° 225 (Setiembre-Octubre de 1937).

6 El caso está ampliamente reseñado en Méndez, Mary. *Mendoza, la argentina Aldea Feliz de Mauricio Cravotto*. Revista *Vitruvia* n°1, Montevideo: oct. 2014. Revista del Instituto de Historia de la Arquitectura. Farq. UdelaR.

7 Mauricio Cravotto, *Plan regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina, por los arquitectos F.H. Bereterbide, A.B. Blanco, M. Cravotto y J.A. Scasso*, 8 (Montevideo.: Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura, 1942-1943).

8 Mauricio Cravotto, *Posiciones y conceptos, Plan regulador de la ciudad de Mendoza*.

9 Mauricio Cravotto. *La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay*, Diario *Acción*, 2417 (Montevideo: agosto 24).

DERIVAS CRÍTICAS DE LA CIUDAD POSTMODERNA: SUEÑO COLECTIVO Y CONTRAESPACIO

CARLOS TAPIA



Fig. 1 Boulevard du Temple, verano de 1838, París, 3ra. de Arrondissement, Daguerrotypie.

ACTO 1. QUID.

Que la población de las ciudades griegas, ya en torno a la mitad del siglo V a. C., se inquietara por los riesgos éticos y los efectos colaterales políticos del nuevo negocio-*paideia* sofista es algo que puede deducirse entre otras cosas de las producciones del teatro ateniense. (Sloterdijk, 2015:180)

Que la estructura visible que constituye una escena, esté montada sobre la parcialidad indirecta de frases-sentencia, y se mantenga como sístole de vida y rima de un pensamiento que mejor se resguarda en su *backstage*, merece ser entendida como una contumaz declaración

de principios. Que una forma oblicua en la escritura, retórica, como es cambiar el orden de las componentes lógicas de su estructura para amplificar por la forma lo que el sentido sólo enuncia, sea la que poetice y ponga en representación la evidencia del fin de una era (como suma de apariencias y de encarar temerariamente un desafío), merece ser objeto de satisfacción de nuestra curiosidad.

En un sentido impositivo, de creación original, de obligación de cumplimiento, de exigencia de castigo, toda oración que se inicia con un *que* (su *quid*), que se repite a lo largo del texto, se muestra como la cadencia de una con-

dena que se cuenta por las horas irremisiblemente golpeantes anhelando su final, o por la soberbia de quien se sabe en la posición irónica, sardónica e indolente de generar las retóricas más sublimes para conformar su argumento.

Sólo quienes tienen esa potestad, sean dioses o filósofos, representan a los ojos de los demás la conformación de una teatralización donde los actos, ensayos, libretos, críticas, intercambian posiciones. Teatro, *Theatrum Mundi*, será lo que nos explique nuestro mundo –en la escombrera¹⁻, cuando el poeta divino o el poeta amante de la sabiduría (en esta categoría caben los arquitectos desde que Dinócrates leyera a Vitrubio) anuncien el fin de la Edad Moderna, esta vez sentados no sin cierto recelo en la platea. La trama es *trágica*, no hay duda, el fin de algo que nos ha hecho ser lo que somos, pero en el tono irónico (*eironeia*) del quid de la cuestión del actor vestido de calle, se prolonga la vida transitoriamente, lo cual nos permite verla fuera de nosotros mismos, y como tragicomedia.

No es nuevo tal *que-hacer*. Desplegar el panorama, la visión del estado de la cuestión, jugando a problematizar la relación entre la ficción y la realidad se denomina *metaficción* y acusa ser un estilema de la postmodernidad. Reposicionar al autor a las bambalinas y al espectador a que sea el punto de referencia (*deixis*) de la obra, por su presencia inserta, disgustaría sobremedida a Harold Bloom. Para el teórico literario neoyorquino, que Foucault descabalgara al autor de su silla y hasta de su peana, dejando el caballo arriba, dejó sin solución qué hacer a partir de ese momento crítico. No obstante, el recurso de la retórica es insoslayable para él: *si se busca una verdad que desafíe la retórica, quizá habría que ponerse a estudiar economía política o*

análisis de sistemas y abandonar a Shakespeare a los estetas y al público de gallinero, que se aliaron para elevarle al primer lugar (Bloom, 2009:70).

Recordar a Bloom y su concepto crítico de la *angustia de las influencias* demanda una doble atención. Por un lado, Bloom insiste en la pertinaz condición de la literatura por concentrarse en su autonomía, y su explicación (mordaz y desafiante) aterriza como el vuelo de una hoja de papel, dando golpes de cintura de mayor amplitud angular conforme va bajando a las capas más bajas de los instintos de sus adversarios. Quien entiende que el ser que es uno se forma por los unos que son ser antes que él, entiende a Bloom, minusvalora el sentido de la autenticidad u originalidad, y promueve un cierto sentido de imaginario colectivo. Para aquellos que condicionan morfologías y creodos en el aparecer de su ser reserva Bloom el término *canon*. Canon no es la falacia de un conservadurismo tipológico ni su destrucción el adalid de renovaciones sociales. Tan sólo nos sirve² para concentrar nuestra puesta en escena en la recurrencia de que pensar lo que vemos no es justo su tiempo ni la trama, sino los tiempos y tramas que navegan como experiencia histórica del colectivo, por encima de sus vidas e indistintamente más allá que hacia delante o atrás en el tiempo.

Ese más allá es el prefijo *meta*, que junto a teatro, metateatro, es un sentido ficcional, autorreferencial, y explica en su puesta en escena, el mundo. Más allá y con las posiciones cambiadas (*meta* y *anáfora*), se trata de un teatro que emplea la *anáfora* conceptual (que se define como la repetición de la palabra inicial de cada frase, y en nuestro argumento es *que*, pero también es la *anáfora* el uso de una expresión que sólo alcanza sentido por otra ex-

presión inserta en el contexto) como particular metáfora gramatical.

El otro lado de la autonomía es la vida como sueño. Bloom trató de hacer una lectura de Freud a través de Shakespeare, como para dar una oportunidad al gran cerebro del siglo XX, toda vez que no es concebible que el autor de la interpretación de los sueños cayera en su propia añagaza atribuyendo autorías diversas al autor del Hamlet. El historiador Carlo Ginzburg (1999: 157) se hizo cargo del deber retirar el pase permanente del que gozaba el psiquiatra vienés en la representación del mundo. En paralelo a la desactivación de las teorías de Jung del inconsciente colectivo, el ataque a Freud se basa en el crédito concedido a la herencia psicológica y cultural que reciben los hijos de los padres, exacerbada cuando creemos que existe una predisposición a ir más allá (meta) reviviendo el individuo no lo que su generación recibe de la anterior con la que convive, sino el influjo de una corriente que proviene desde incluso la prehistoria.

Quizá la tranquilidad y ligereza con la que se trata aquí la cuestión del sueño pueda meramente ser (mal) entendida por el juego de canjes que concede vernos insertos en una representación escénica de la realidad y no en la supuesta realidad misma. Así hemos enunciado y desarrollado in-formadamente este escrito-obra teatral, donde el problema de lo que pueda ser lo real es asunto de primer interés³. Sin embargo, no es un asunto casual o digresivo (¡hablar, hablar mientras se pueda, eso es todo!, denunció Aristófanes⁴) esto del sueño y el despertar, como dialéctica, como conciencia, de clase, de voluntad de resistencia a un imaginario sobreimpuesto, etc.

En *La guerra de los sueños*, Marc Augé evalúa el dilema de encontrarse entre dos

mundos. Sean realidades o sus representaciones, sean los mitos o la angustia ante un futuro incierto, anticiparse al fin del proceso de Modernización, lo que Sloterdijk llama reiteradamente el *principio dinámico-civilizatorio*, reclama la presencia de profetas, visionarios o rebeldes que, como *casus belli*, alimenta sus sueños con la imagen que lo fascina y a través del sueño busca una nueva revelación (Augé, 1998: 102). Naturalmente, el antropólogo francés no sospecha que en ese capítulo esté él hablando del tránsito entre Edades (lo que sí es evidente en el último de los compendios del libro) ni en su vertiente arquitectónica. Pero cómo no ver como *profeta* a un Koolhaas (*Sendas oníricas de Singapur: retrato de una metrópolis potemkin ... o treinta años de tabla rasa*), como *vidente* a un Schumacher (*Fluid Totality – The dream of inhabiting a nature-like built environment*), o como *rebelde* a un Santiago Cirugeda (*Spanish Dr€am*), por poner casos cuya capacidad de contagio onirocrítico es de grado epidémico. Antonin Artaud, en *El teatro y su doble* (2001), constata la condición de la realidad como la verdad que emana de la epidemia, de peste, anunciada premonitoriamente por un sueño donde un cuerpo infectado sin signos externos de afecciones es análogo al del actor, penetrado por sentimientos desasidos de su yo: todo reacciona hasta el paroxismo, dice Artaud, pero nada ha ocurrido. Tal exceso, de felicidad teatral, se debe rastrear hasta el encuentro de su origen, en tanto que tal lejanía mejora lo certero de su implicación en el presente.

Tal vez con el Decamerón, pueda decirse que se interrumpe la historia natural de las cosas, en la que todo lo que ocurre queda abocado a lo mismo, como asimismo ocurrió con la historia que nos juntaba como humanos con Dios, que vino después. Boccaccio inaugura una

serie de cancelaciones insertas en el proceso de modernización que culminan con la apuesta no muy bien aún asumida, desde hace más o menos 4 décadas, que pretende incluir la historia natural en la historia humana, que llamamos ecología aunque la pensemos como desarrollo sostenible. La primera de esas inhabilitaciones proviene del entendimiento de que el Renacimiento es una embestida a la resignación ante el infortunio, que dominaba a los humanos hasta el momento en que se puso fin a la Edad Media por la sanación contracultural de un *principio de esperanza* cuyo leitmotiv rezaba de nuevo con labios móviles⁵ como una *voluntad de cultura*, un *informar* anticipadamente moderno.

Los trabajos de Le Goff (2015) sobre la civilización del Occidente Medieval y la fundamentación social del sueño individual y colectivo son puntos de apoyo sólido para nuestras intenciones de reconducir las actuales tensiones psico-dinámicas por la sensación de cercanía de las fechas de caducidad de una época mientras convive con los indicios de otra, que por demás no trae *mode d'emploi*. Las dos caras del dios Jano, dios de inicios y finales, se miran a los ojos, somnolientos, quizá incluso sonámbulos.

Le Goff arguye que lejos en el tiempo, desde los albores del primer milenio y hasta el siglo XVII, las narraciones de los sueños (tenidos en estado de vigilia) podrían ser consideradas como *contrasistema cultural*. Hoy, como entonces, el sueño subversivo es objeto de atención. Sueños individuales pueden conectarse entre sí y ello evoca la trascendencia que alcanza una comunidad cuando se reconoce como tal. Pero también es objeto de deseo de control, mediante tecnologías electrónicas, informacionales, publicitarias y de consumo o, de otro modo dichas: las tecnologías al servi-

cio del *capitalismo de ficción*. Baste recordar la frase *I have a dream* para que emerjan cientos de miles de *dreamers* tratando de alcanzar ese sueño, empezando por reclamar su derecho a nacionalidad, igualdad y voto. Más adelante insistiremos en esta cuestión del *wish-fulfillment*.

Augé mantiene como hipótesis que en toda creación, sea individual o colectiva, que se superponga a otra o que se agote como fuente de generación de imaginarios, puede perjudicar al simbolismo y memoria colectivos. Que existe una guerra de los sueños, para hacerse con el control de lo que Freud formula ampliamente como *sueños seculares de la joven humanidad*, no parece ser sino el motivo de este *entremés* de escenas finales, de enjuiciamiento final de una época. Jung lo retoma influido por el romanticismo alemán, donde la profundidad del sueño alcanza con él lo insondable del individuo y más allá (meta), la universal naturaleza ya despersonalizada e indiferenciada. Cómo no advertir de aquí derivado el influjo en los prolíficos trabajos sobre el sueño en Bachelard que tanto ha influido en los arquitectos y en la monumental obra de Sloterdijk.

Se ha de recordar aquí, una vez más, la moderna antimodernidad de las imágenes del deseo de Walter Benjamin con las que la masa procura doblegar y obtener para sí una alternativa transfigurada a lo que recibe como producto social. Tales imágenes del deseo regresan, tanto para Benjamin como para Freud a un pasado primitivo pre-histórico, sin clases, y vuelven como generadoras de profecías. Para otros fines, la tectonicidad en la representación de la arquitectura en el tránsito del XIX al XX, ha descrito profusamente este argumento el desaparecido Detlef Mertins en su *Benjamin's unconscious*⁶.

Hemos elegido una *imagen* para esta escena inicial. Se trata del primer daguerrotipado por bueno –otros incipientes intentos de químicas fallidas se conservan también– donde aparece una figura humana. Es una vista desde el tejado donde tenían el laboratorio y el Diorama Daguerre y su ayudante Hubert⁷. Esta imagen es famosa por varias razones, entre otras, ser considerada la primera, y por verse una primera figura humana. La importancia es captada por Agamben⁸, que en su libro *Profanaciones* (pág 30), hace confusión entre ese ser y la humanidad entera.

Al dejarse ver, ese hombre sobreexpuesto (el procedimiento daguerriano empleaba entre 10 y 60 minutos de apertura de foco), enjuicia lo que somos, nuestra existencia, por el más vano gesto banal de la quietud del que se deja lustrar unas botas. Todos los demás seres se han borrado⁹ y ni el bullicio de la calle –la calle que fue luego desmontada, destruida, recompuesta por la perspectiva haussmanniana¹⁰– impregnó la placa.

A nosotros lo que nos *impresiona* de esa fotografía es su carácter ficcional, no sólo por ser una calle donde abundaban los teatros (ver la *Guía Galignani del Nuevo París* de 1862) o por la estaticidad que sobrevive al cambio, sino por su virtualidad, entendida ésta como las miles de cosas que quedan adheridas, flotando en el espacio profundísimo de la *superficie de inscripción*¹¹ de la placa.

Como una representación de todos los instantes del batir de alas de una mariposa –así define Pessoa las sensaciones de las cosas mínimas–, esta imagen de la Rue du Temple del verano de 1838 sobreexcita los tiempos de la experiencia, acumulada y reposicionada en lo que llamamos ciudad. Daguerre no estaba inte-

resado en obtener un principio de fidelidad a lo real, sino alcanzar a presentar desproporcionadamente los pequeños detalles de las sensaciones, el deseo y lo fantasmagórico, que de seguro Pessoa¹² conocía, al juzgarse a sí mismo (a su sí mismo sin su raciocinio y afectos, su Bernardo Soares) como una placa fácilmente impresionable (Pessoa, 2013: 73).

Ardo en deseos de ver tus experimentos tomados de la naturaleza escribió Daguerre en 1828 a J. Nicéphore Niépce, una emocionada frase que dio pie a la investigación de 2004 de Geoffrey Batchen sobre la fotografía, donde puede obtenerse una concisa consideración del pretexto fotográfico: el objeto fotográfico no es por sí mismo, sino por el campo asociado por un sujeto unitario, que no es el superviviente sobreexpuesto que se ve en la imagen de Daguerre, sino que el que toma la imagen –Daguerre mismo– es quien provee una relación imaginaria y geométrica de ese sujeto con el espacio real.

Es decir Batchen, apoyado en tres autores (Sekula, Burgin y Tagg) problematiza sobre la base de que toda fotografía carece de objetualidad, de identidad *per se* y su historia está desposeída de unidad. Tales características son constitución de una base formalista del hecho fotográfico que para Batchen (2004: 201) y para nosotros apoyados en él, atravesados los rápidos que amenazan la estabilidad de esos rasgos, se disuelven sobre los pigmentos de cada toma que se acerca a nuestra época. Contravenir lo formalista será participar de las inversiones que la relación entre naturaleza y cultura exhibe, exacerbando el polo cultural y alimentando un reconocimiento de la caída en lo postmoderno.

La postmodernidad en la discusión sobre la fotografía recurre a la crítica a la ideo-

logía, a la cuestión del poder, a la separación realidad/representación, primando ante cualquier otra posibilidad, la representación¹³. Sin embargo, puede decirse que lo que nos interesa señalar no son tanto estas diatribas sino la evolución de la percepción que por qué no asumirlo, cambia en virtud de las transformaciones de los discursos de la visión. La fotografía de Daguerre, al juzgarse a sí mismo, como Pessoa, cambiando lo visible que muestra, por lo visible del sujeto tras el *aparato* de captura es una catalización de deseos invertidos en la mirada.

Es este aspecto, que se enmarca en lo formalista pero que se enreda en las reflexiones de Lacan sobre el imaginario¹⁴, será la clave de nuestros supuestos, generando nosotros una serie de escenas de deseos invertidos en la mirada, como que fuera el tiempo quien mirara hacia la cámara y se preguntara cuáles serían las significaciones imaginarias para una sociedad considerada (en nosotros, occidental), pues ciertamente, en realidad, son el mundo.



Fig. 2 Imagen Estereográfica del Boulevard du Temple (cerca de 1900).

ACTO 2. LA CIUDAD CON-SIDERADA UN INTERIOR.

Paysage

*Je veux, pour composer chastement mes églogues,
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
Et, voisin des clochers, écouter en revant
Leurs hymnes solennels emportés par le vent.
Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.*

(Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, *Fleurs du Mal*).¹⁵

Gershom Scholem conservaba la única copia de un texto de su amigo Walter Benjamin en el que se habla de la cercanía y la lejanía (*Gesammelte Schriften* II, 1411). Benjamin dictamina que el hombre no actúa *en vista* de lo que está por venir, como si se pudiera determinar su trayectoria, sino *con vista*, sabiendo que lo que se acerca viene de lejos. Así, consultar los astros resulta ser más profundo y adecuado que reflexionar sobre lo inmediato de tal forma que no necesariamente lo que llega viene del pasado y conduce a un futuro. Allí, en los cielos, pasado y presente adquieren una realidad compuesta, dado que la luz concierta los diversos tiempos cohabitantes. De la misma manera, mirar a los cielos no implica alcanzar conocimiento para el rasgo menor que constituyen los actos vitales, sino para la amplitud de la propia vida, única, y que puede tener destino.

De acuerdo con David Harvey en su libro sobre París, Baudelaire se debatía en el inicio de su producción literaria entre la adopción y la repulsa de las formas naturalistas de su época, las novelas de Balzac y Zola entre las más des-

tacadas, donde el destino se manifiesta a través de un inflexible y materialista determinismo biológico, económico y social¹⁶. Benjamin, como Baudelaire –a quien el crítico Sainte-Beuve colocó en lo que él definió como la avanzadilla del Extremo Oriente–, finalmente se decanta y rompe con la idea de lo moderno como racionalidad estricta, a través de reconocer un *canon* que aclara lo oscuro que resulta ser lo que no es racional: el lenguaje. En él, en lo que se constituye como un dispositivo de virtualización de los tiempos, se desvelan los caracteres inconscientes del escritor.

Aunque no sintamos melancolía, como la sintieron Durero, Starobinski, Panofsky, Saxl o el mismo Baudelaire de los encuadres parisinos, la *escena* que vamos a proponer como objeto de este acto, admite prestar atención con las manos apoyando el mentón¹⁷. Nos permite saber anticipadamente que hemos de mirar con vista paciente una temporalidad que no es causal por ningún procedimiento histórico. Resulta ser tan ardua la empresa, que el verdadero *observador* (Benjamin lo llama *historiador* en sus *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*) captura la *constelación* en que su propia época se hace visible, indisolublemente asociada con tiempos anteriores enteramente determinados.

Constelación es, en la terminología enrevesada de Benjamin, explosión¹⁸, salto y origen –*spreng, Sprung, Ursprung*– (Cuesta Abad, 2004:57), un tiempo-ahora que quiebra la historia como continuo. El pasado se retiene como imagen fulgurante que centellea para ser guía de una época en su legibilidad, a la que sólo a ella se adecua mediante su carácter de constelación. La imagen leída entre lo que ha sido y su ahora es dialéctica, ya no depende del tiempo (Benjamin, AP, N 3, r) sino que es de naturaleza *imaginal*.

Esto es el *Proyecto de los Pasajes* de Benjamin. Sobre ese inmenso trabajo conectivo con los despojos de la vida, se ha investigado y dicho una enormidad semejante. Y ha servido para reflexionar en la acción inconsciente colectiva y en la conciencia activada de la individuación. Al mismo tiempo, ha permitido diagnosticar, a través de las perspectivas de la cultura material y claves de pensamiento absolutamente reveladoras, la ciudad: la ciudad moderna, la ciudad contemporánea.

Con-siderar la ciudad contemporánea, establecer el vínculo de lo sujeto a tierra por el amparo de un cielo común, dado que considerar significa atender a la posición de los cuerpos celestes y su ángulo de referencia con nuestra posición, sería pensar en una textualidad parálctica homóloga para la ciudad. Tal capacidad de legibilidad urbana tendría sus raíces en esa confianza marxista en la historia que profesa leer en las situaciones como otros lo hacen en los textos (Finkelkraut/Sloterdijk, 2008:13). Ello demanda creer que aún en su extinción, la luz de muchos astros continúa alumbrando nuestro cielo y que el arte de generar figuras con esos tiempos, cuerpos y posiciones relativas se denominaría contemporaneidad.

No será nuestra intención zanjar la demanda que hace Harvey (2008:27) sobre las teorías de la ciudad, que denuncia que son muchas en la ciudad, pero no existe la teoría de la ciudad. No parece sensato alcanzar un sentido de lo común ciudadano –marxista, como el geógrafo británico– donde mantengamos esa raigambre al modo de una figura de una *superestructura* para la ciudad. Por recordar meramente su significado, la superestructura, referida en el *Prefacio a la Introducción a la crítica de la economía política* por Marx, son con-

formaciones culturales que se derrumban en el proceso de evolución del Mundo en su complejidad y sólo cuando se desmoronan, como consecuencia de cambios en la base, se hacen visibles tales superestructuras. Sin embargo, la cuestión por la realidad, que es lo que fundamentalmente caracteriza esta distinción, acaba adquiriendo la rigidez de lo estático, de lo estructurado, muy alejada de lo que podemos comprender hoy por realidad, dinámica en el sentido de Heráclito, siempre en movimiento, multilateral o dicho por Benjamin, dialéctica. Para el *Diamat* (abreviatura de la expresión acuñada por Plejanov, el *Materialismo Dialéctico*) la base acababa siendo materia, y la superestructura, espíritu (Ferrater Mora, 2009: 410). Y con espíritu incluimos la Religión, el Arte, el Derecho o la Filosofía. En la contemporaneidad, el reduccionismo que supone la separación entre raíces, tronco y ramas se ha superado con el rizoma de Deleuze, por poner una clara derivada y prevalencia, hoy ya igualmente sometida a enjuiciamiento. Aún en ese revisionismo de la llamada *French Theory* y de la sospecha nietzscheana, conforme a estas definiciones pero en términos arquitectónicos, una catedral no será expresión como superestructura de una sociedad feudal mientras su sistema morfodinámico funcione. Tan solo llegará a serlo cuando los sistemas simbólico-productivos sean otros y las propias catedrales sean las que impidan el desarrollo de esa sociedad, que sucumbirá evidenciando la diferenciación base/superestructura¹⁹ que le fue propia.

En contrapartida a la intención de acometer una metateoría de la ciudad, y tratando al mismo tiempo de no particularizar por sobredeterminación de adjetivos para generar un procedimiento de focalización descriptivo

(*Cinematic City, Self-Portrayed City, Global Networked City, Postmetropoli, Post Political City, Provisional City, Splintering Urbanism*, etc.) que depende del *collage* que habría que montar con todos ellos para sintetizar la escena de la ciudad actual, nuestro propósito es aplicar el *modus operandi* de Benjamin a la cuestión urbana. Tal cuestión, que fue ideológica antes de Castells (Brenner, 2013) y cotidiana e inserta en los medios de comunicación tras su libro de 1970 *The urban question*, se presenta ahora interrogando lo urbano como sospechoso a la hora de ser un marco factible o certero para una teoría radical²⁰.

En síntesis, la exploración que aquí pretendemos mostrar trata de aspirar a la superación de la mirada benjaminiana en lo concerniente a la memoria melancólica²¹, pero *con vista*, es decir, gracias a la óptica que alcanzaron sus absorbentes *Pasajes* hacia la masa –y viceversa– para comprender la realidad como una heterogénesis de lo humano. Se supera, por tanto, la reducción que supone la polaridad base/superestructura. Queden así vinculadas las nociones de ciudad y virtualidad, que se abrazan en un proceso de lo visivo (en lo cercano y lo lejano) que se abriría para nosotros desde el año 1709 con Berkeley²² y su nueva teoría de la visión, siendo el otro extremo temporal un debate abierto en la contemporaneidad. El intento benjaminiano, como el de Ernst Bloch, una interpretación desde el marxismo de un mesianismo al que fue iniciado por Scholem, deposita en el cine el aura necesaria para el sueño utópico de transformación social. Ya no se trataría del sueño individual freudiano (de los dominantes o de sus esposas, diría Sloterdijk) sino sueños de masas donde los anhelos del proletariado deberían mutar en acciones políticas.

En el debate del proceso de modernización, nada se muestra más alejado de Berkeley (Crary, 2008:87) que el dispositivo perceptual decimonónico por excelencia: el estereoscopio. La consecución del campo de profundidad²³ espacial, su relieve, era mucho más que un efecto para el regocijo en el engaño al cerebro-ojo. Ya Baudelaire señaló en *El pintor de la vida Moderna* que tal aparato reorganiza la posición del observador, pero también las relaciones de saber y de poder. De este modo, la imagen de París para los medios de comunicación se constituyó en la década de 1860 en una fantasmagoría, un sueño, un espejismo, o una mascarada. Martin Jay (2007) relata la simbiosis de la habitual chanza de los procesos de transformación de la metrópolis, imbricados ahora en ironizar sobre su falsedad visual. Desde este momento, toda una maquinaria para el disfrute visual está aparejada a la ciudad, París, y desde ella todas las que asumen su sueño, con Nueva York como la mayor ciudad-estereoscopio a desear, de reduplicación de una realidad cuestionable, pero fascinante²⁴. Será Jean-Louis Déotte quien mejor transfiera la posición excéntrica de Benjamin insertando el concepto de *superficie de reproducción*, esto es, que siempre ha de pensarse en virtud de un aparato que hace época, aunque en forma diferida, retardada. Ello obliga a hurgar en el pasado, para evidenciar nuestra contemporaneidad, porosa y constelada, como hace el trapero Benjamin en su tiempo. La casa del sueño colectivo, como el museo, que se han traducido como *construcciones oníricas* en múltiples ocasiones, presenta en Benjamin una paradoja de reversos, de desdoblamiento de modos opuestos. La arquitectura, que es exterior y envolvente para el individuo, si se traslada a un interior, como un pasaje parisino o el metro

de Moscú, se convierte en una repetición de sí mismo eternal²⁵, que se hace historia, política, memoria. Para el colectivo, por el contrario, son las casas del sueño las que están en un interior, en una experiencia fisiológica de envolvente singular, en la misma medida que el cine.

Por tales razones, Déotte (2012:87) concluye que es de crucial importancia el reposicionamiento de los intervinientes en la escena, de forma que el aparato que sirva para caracterizar una época no es el foco de la explicación que se requiere, sino para constituir una *arquitectura de interior*. Para ello se precisa de una tercera fase de la interpretación de los sueños, más allá (meta) de las de Freud y de Benjamin. Ambos autores están imbricados en la declarativa que hace Buck-Morss (2004:88) en *Mundo soñado* y *Catástrofe* en la profecía que muestra el proceso de derrumbamiento de una era. Si ella se cumple, y no hemos encontrado motivos para no aceptarla, sucede que la Historia se muestra descompuesta por imágenes y no por relatos.

Imágenes que más bien son sueños emancipados de todo espacio-tiempo, engarzadas en redes de memoria y de pasados redimidos. Tales imágenes, como las que encabezan cada una de nuestras escenas, sólo admiten interpretaciones parciales en su fragmentación, pero resultan liberadas de su narrativa sobreimpuesta y las deja en disposición de un mejor encaje constelado en el presente. Se trataría de sorprender, como el teatro de la crueldad de Artaud, más que de explicar. Sloterdijk (2007:74 y 86) aclara el procedimiento deconstructivo aplicable: mínimos gestos a inocular como fermento en la textualidad ideológica mezclada con su deriva onírica interior, a sabiendas de su inevitable fracaso. Fracaso porque ya no hay intérpretes gramatológicos de sueños, ni son necesarios.

Más bien, se requeriría desde la oficina onirocrítica de empleo, a cualificados *curators* que organicen los espacios para los archivos a ser expuestos *worldwide*. Así se gesta la operación del *comisario de los sueños* Boris Groys, de quien Sloterdijk (2007:88) sigue diciendo que la diferencia entre Derrida y Groys se percibe por una diferencia edilicia. En el primero, su edificio destinado a archivo es de paredes fluidas o mejor, sin muros, habitado por residentes tan heterogéneos como para que la envolvente faltante se supla por las derivas infinitas movilizadas. Para Groys, en cambio, el edificio es un museo. No el de Barthes, diríamos nosotros, sino quizá más cercano a una *smart upgrade* del *Mundaneum* de Le Corbusier: de nuevo, constituir un interior de exteriores.

A pesar de la diferenciación, no reconocemos en ambas sino una formulación alotópica²⁶ de nuestro tiempo que se inicia con la profusión de uso del estereoscopio. Crary (2008:158) recoge el pensar de Baudelaire, que advierte de las consecuencias de acercarse el aparato, donde la visión binocular establece dos visiones diferenciadas en una, donde no hay identidades sino una experiencia de reconciliación de imágenes disyuntivas, cuyas vecindades no están vinculadas, al modo en que Deleuze hablaba de los espacios de Riemann. El estereoscopio, por estas razones, demuele la relación observador-escena de la estructura, el punto de vista, aún teatral, de la cámara oscura. Lo que se muestra al observador es la reanimación técnica de un mundo ya reproducido y descompuesto en *dos* modelos no idénticos, modelos apriorísticos que predeterminan la percepción inmediatamente posterior. En lo que a la ciudad respecta, la imagen elegida para este acto segundo es el de una estereoscopia del *Boulevard du Temple*, ya *hausmannizado*, con

suficientes aportes interpretativos dados para alejarse del rostro el dispositivo, pero aclarando que no es por precaución contra el estrabismo, sino por insuficiencia de fantasmagoría, por una adicción a la *hypnerotomachia*²⁷ nunca saciable.

El aparato caduco ya en el final del XIX provee una definición de nuestro tiempo en su obsolescencia, la ciudad como montaje dinámico de heterogeneidades, como la analogía de la catedral en el ejemplo de Marx. Arriba, en la de París, observa una gárgola, con sus manos en el mentón, ese diablo alado cojuelo, melancólico de tiempos en los que su maldad dictaba el comportamiento de los hombres. Analogías: correspondencias de relación especulativa (espejo de sí) y de eje vertical (de simetría).

Odilon Redon ilustró con un *daímon* alado el libro *Les Fleurs du Mal* de 1890, dado que

para Baudelaire, asomarse a la vertical mirada desde el balcón significaba tristeza y melancolía²⁸, que compensaba cerrando ventanas, encerrado en su monadológico interior.

ACTO 3. LA CIUDAD VIRTUAL COMO ESCENA.

*La estrella de la catedral se está acercando
girando por sí misma, bailando
bailando, cambiando de forma y brillo
yendo y, de nuevo, por mucho tiempo, al espacio azul oscuro
música en fórmula etérea
hojas verdes flotando arriba, y desde los lados de abajo /
/el orbe aparece, resale
internamente cubierto de un verde brillante...*

(Narración en off, del alemán nuestra traducción, minutos 8'30" a 11', "Der Weltbaumeister" Bruno Taut.



Fig. 3 Fotograma del film de Bruno Taut de 1919 "Der Weltbaumeister/Architektur-Schauspiel für symphonische Musik".

Se dice que quien no haya leído el libreto de una representación operística sólo acude a ella entregado a una sub-impresión estética, casi vacía de contenido lírico, no sólo por la dificultad de entender lo que los cantantes dictan, aun en el raro caso de que se domine el idioma escuchado y su retórica, sino por lo distante del tema en su composición, que además, se rinde a la potencia de la imagen –y música es imagen desde Bayreuth.

Quien menta el teatro wagneriano exige una consideración similar a no dejarse entregar al placer estético inconmensurable de la exaltación musical –la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético– sin haber pasado por las arcas nietzscheanas.

Arcas que son para dejar tributo pero también de las que llevarse el suplemento vital que se halla en ese conocer previo, extendido. No se hace mención sin que haya al mismo tiempo un hablar de qué conocimiento se ha de emplear para la obtención del aditamento. Coincidente con el Nietzsche que pone en jaque teoría y práctica y el origen de la modernidad hasta ese momento descrita –el del origen de la tragedia griega– Sloterdijk empujará la figura (*chess piece*) del autor del Zarathustra hasta sacarla del tablero y configurarle una escena, la del pensador *on stage*, cuya posición excéntrica encuentra concurrente con el entendimiento de la supuesta superación epocal que llamamos postmodernidad.

Contrariamente a Lyotard, para Sloterdijk habría que dudar de que nuestro tiempo se caracterice por narratividades, y propone en su lugar escenificaciones más cercanas a la teatralidad de la *commedia dell'arte*, cuyo relatar es responsabilidad de la capacidad de improvisación de los comprometidos actores en el paso de una escena a la siguiente. Cada actor

se sobreexpone –riesgo y permanencia–, pero no sobreactúa, puesto que su presencia es su ausencia, en tanto que lo que se representa *es el momento del mundo interpretado por él* (Sloterdijk, 2000:56).

Sólo así puede entenderse un libro de filosofía como el de Michel Onfray (*El sueño de Eichmann*, 2009), donde sacado del encuadre, Onfray coloca en su lugar al nazi Eichmann durmiendo la noche previa a su ejecución sumaria, en su celda en el escenario, con imágenes de Hitler proyectadas atrás, como un segundo bastidor de fondo y en foco paralelo, Nietzsche en una tumbona.

Se sabe que es él por el inmenso bigote, ya que está envuelto en una tela hasta el mentón. Kant entra, y despierta al ejecutor de judíos para interrogarle por la lectura que éste hizo de aquél. Hanna Arendt está presente, en su ausencia. Ella había escrito que la autodefensa del que va a ser ajusticiado, apoyada por leer a Kant, era insostenible: no lo había entendido. Sin embargo, Onfray sí encuentra ese totalitarismo en Kant, que duda de sí mismo en el diálogo que se provoca. Se trata de partir del sueño, que ampara al crear y mantener en vigilia los más monstruosos paralogismos²⁹. Así se funda la obra baudeleriana en su conjunto, pero con carácter particularmente arquitectónico (Cassano, 2011:175) si consideramos el único sueño relatado por él, el de la visita a un burdel. Visiones, derivas *en abime*, escenas eróticas, dibujos de arquitectura, dibujos egipcios, corredores imposibles, piranesianos, todo ello convive en imagen dialéctica, que desde Benjamin significa revelar una síntesis auténtica, notar el fenómeno originario de la historia (*Urphänomen*).

El ojo-Onfray es el usuario del limpia-botas visto desde el balcón –cerrado con crista-

leras– de Daguerre, ambos ausentes para hacer presente el enjuiciamiento universal de la ciudad en los últimos días, por la mediadora desfiguración del sueño. Constelar dijimos, el libreto ha de leerse, dijimos: el ojo que mira a la cámara se reconoce si uno aprendió arquitectura.

Tafuri decidió un *aperçu* para *La esfera y el laberinto* hablando de los *ojos* de Borromini en Pesaro y Roma y las desfiguraciones de los espejos convexos, como clave de lectura previa a la lámina IX de las *Carceri* de Piranesi. *Entstehung* es el término clave freudiano que designa la desfiguración, en su doble acepción de alteración y desplazamiento. La lámina IX desplaza intencionalmente los ejes perspectivos circunscritos a una óptica del siglo XVI, de por sí teatral en el Barroco tardío, convirtiéndose así en una crítica sistemática al concepto de *centro* y coloca *incómodamente* al grabador de las imágenes en el encuadre, el plano elegido para la representación del espacio. La lámina IX proyecta *más acá del ojo* todo el aparataje estructural atravesando, dice Tafuri (1984:32), un segundo bastidor que alberga otro óvalo emergente desde la profundidad del espacio, que además, evidencia que no se trata de un exterior, sino de un interior que engulle al observador.

Tal apertura es preámbulo para el tercero de los capítulos del libro de Tafuri, donde la hipótesis se lleva al título: *La escena como ciudad virtual*. Piranesi es el personaje de Daguerre, en tanto que queda detenido en pos de un desplazamiento mayor que él mismo cuando el pensador Tafuri es llevado a escena. Es un apóstata, Piranesi, que arrastra al público al universo de la *virtuosa locura*.

Es cierto que Tafuri no olvida deshacerse de su título aunque lo mantiene. La analogía, esas correspondencias baudelarianas, se carga

aquí cuando describiendo las escenografías de las vanguardias de inicios del XX (Poelzig, Meyerhold, Popova, Marinetti...) se reconoce en ellas una suerte de contra-ciudad, el negativo de la metrópoli. Tal contra-espacio no pasará a ser fenómeno originario de la historia nunca, puesto que la gran ciudad es ya, hasta nuestra época, teatro absoluto³⁰. El título, por tanto, debería ser: *la ciudad virtual como escena*.

Lo virtual proviene de *virtus*, virtud que para Pierre Levy (1999:12) significa descubrir una problemática aplicable a una entidad cualquiera (su virtualización), hacerla mutar por una cuestión particular y redefinir la actualidad de partida. La realización sería la ocasión de concretar algo predefinido y su actualización consistiría en inventar una solución a un problema que se plantee. Por tanto, actualizar es lo inverso que virtualizar en tanto que se trata de un dinámico desplazamiento del centro, de su ontología, del objeto a considerar a partir de un campo problemático. Es una potencialización, en su permanente indeterminación.

La imagen elegida para nuestro acto tercero es un fotograma en transición de la película de Bruno Taut de 1919 constituido por el dibujo de Carl Krayl *La Catedral radiante*. La condición de tránsito virtual de analogías del sí mismo con todos los que son antes que él, como decíamos con antelación, se aclara con la frase que el escenógrafo Appia usa al preguntarse cómo la exteriorización cotidiana –limpiarse los zapatos– se funde con lo espiritual para generar el materialismo de lo incorpóreo, la escena, un interior: *el hogar se vuelca a la calle y la vida al aire libre irrumpe en nuestras ventanas* (Tafuri, 1984: 128).

Pero, ¿qué es una catedral?³¹ Para Appia, *imagen del porvenir, donde el arte dramáti-*

co florecerá con o sin espectadores. Tal renuncia obliga a todos a someterse a la escena, a las escenas dislocadas que deben llegar, de anticipar la posición de los ojos para los miles de zapatos que habrá que lustrar. Taut, queriendo atar la transformación total del universo no pudo finalmente realizar la versión fílmica de un cuento para calzar dos milenios. Tal cuento se llamó *Die Galoschen des Glücks (Los zuecos de la suerte)* y el guion imponía la necesidad de transiciones continuas en los cambios de escena. El cuento es una versión de *Los zapatos rojos* de H.C. Andersen. La trama cuenta las tribulaciones y desesperanza de un joven sin trabajo que se separa de una mujer mientras evoca su miserable pasado. Unos zapatos se ven en el camino y al calzárselos, todo lo que era desgracia es ahora felicidad, trasladado al año 2000, en el futuro. En una especie de vegetal hay algo

equivalentemente enigmático como una casa, de la que sale un hombre que invita al joven a un aposento fantástico.

Con un bastón, el hombre comienza a crear tocando las puntas de las plantas, casas nuevas, construcciones en forma de alas de mariposa, articulando visiones oníricas y finalmente sueños profundos. Sin aclarar si se sale o no del sueño, se producen nuevos encuentros, la chica parece que vuelve o se le parece, un doble, se viaja al año 3000, se reinsertan hechos históricos conocidos con deseos cumplidos de transformación social, política. Distintas aventuras llevan a encontrar una *zapatoteca* (biblioteca de zapatos) numerados por años. Unos zuecos son recogidos de una de las innumerables estanterías: la humanidad está gozosa de ver cómo se sienten ellos al despertar.

Un interior que alberga casas, zapatos, sueños, dobles, alas de mariposa.



Fig. 4 Montaje del autor. Simetrías y antisimetrías. Boulevard du Temple. Imagen-Espejo.

ACTO 4. QUID TUM. Y, ENTONCES, ¿QUÉ?

La peculiar indecisión del flaneur. Del mismo modo que aguardar es el estado propio del contemplativo inmóvil, parece que la duda lo es del flaneur. En una elegía de Schiller se dice: “Las alas indecisas de la mari(p)osa”. Se presenta en la misma relación de impulsividad y sentimiento de duda que caracteriza a la embriaguez de hachis.

(Konvolut M 4 a,1. El libro de los Pasajes. W. Benjamin)

Cuando el mundo moderno se hace verdaderamente moderno adopta la forma de un experimento de admisión de ambivalencias. Anoto sin cita esta frase precedente que no es de Sloterdijk (2015:19), porque reconozco en ella un aliento que no es de paternidad reconocida en su contexto sino como anáfora y repetición de sublimaciones temporales (*Urphänomen*). El filósofo-literato alemán no precisa comillas cuando la inmersión es tal que es suya la afirmación en pleno derecho del sentido *uncanny*³² del proceso de Modernización hasta nuestros días. Que no haya sino disoluciones, tiempos y hechos que van del sueño a la vigilia, de lo visible a lo invisible, requiere equipos técnicos cualificados que devuelvan la conciencia del orden de las cosas.

No que devuelvan el orden, sino una conciencia del orden, apariencia de canon, detener el instante en el que es posible entablar acuerdos relacionales. Zigmund Bauman (1996:73), que escribió en 1991 *Modernity and Ambivalence* (Beriaín, 1996), aduce que podemos pensar la modernidad como una era que

refleja en su interior el orden del mundo, del hábitat humano y de lo propio individual, junto con la interrelación consciente de esos tres factores en su dispersión. Añade que al hacerlo –dadar, medir, comparar, entre otros métodos de laboratorio– pasa lo que a la mariposa que clavamos para su contemplación: no sobrevive.

Cuando Daguerre sale a su balcón, dispone su aparato, abre el obturador, espera y saca la placa impresionada, lo que obtiene es una imagen espejo. No es una imagen invertida, sino de simetría lateral de eje vertical. ¿Qué podría suscitar componer una imagen y su doble? Respecto a acercar una realidad llegada a ser por su representación, que ya no depende sino de su infinita virtualización, en crisis por su espectacularización, en potencia por su explosión, convendría ampliar el *Discurso Interrumpido* que hacíamos de Benjamin respecto a la lejanía y la cercanía. Él se pregunta (1989:72) si la complacencia en el mundo de las imágenes no será una obstinación sombría contra el saber. Ver no es ver, dado que la misión en la contemplación del mundo, en su lejanía, no está en su reposo, sino en la excitación de cada acercamiento, donde el soñador pone coto a la Naturaleza en el *marco de desvaídas imágenes* y el poeta la conjura bajo *una llamada nueva*³³.

De médicos también es concerniente la transformación exigida, si pensamos en el galeno de Hölderlin, Justinus Kerner (1786-1862), cuyas *kleksografías*, consistían en imágenes formadas sobre manchas de tinta, verdaderos poemas que las identificaban como nuncios del inframundo, adentradas en el nuestro como reversos por la fuerza invisible del magnetismo animal.

Kerner doblaba el papel con la mancha, obtenido una suerte de ente alado, con un cariz

turbador, provocado por simetrías que marcan métricas por distancias entre ser y no serlo. Simetría, esto es, competitividad. Mirar a derecha e izquierda vela lo que desvela la relación, un lado u otro, un lado y otro, múltiples relaciones, un instante provee reconocer una constelación, el siguiente la desdibuja. Si no hay un objeto en común, describir las orientaciones, las relaciones paralácticas, a otro observador, se hace complicado en un supuesto de aislamiento espacial. Martin Gardner escribió un libro en 1964 titulado *The Ambidextrous Universe: Mirror Asymmetry and Time-Reversed Worlds*. Por su lectura, creemos reconocer algunos presupuestos implícitos de la tesis doctoral de Enric Miralles *Cosas vistas a izquierda y a derecha (Sin Gafas)* de 1987, donde el experimento de excitación por las imágenes re-encontradas, cumplían con los que-haceres de médicos, poetas o durmientes. Sería posible también echar mano del libro de familia de F. Ll. Wright, para que la queja contra la rectitud en el camino sea la felicidad cuando de deambular de derecha a izquierda fuera de los límites del espacio se trata.

Desde que Loie Fuller en 1900 constituyera una escena-*psyché*³⁵ radicalmente libre, que encandiló a Mallarmé, Rodin y Valéry, pero también a Tafuri, la cuestión sobre la prioridad de pensar el espacio desasido, cambiante, instantáneo y creado por los bastones bajo la ropa en forma de alas de mariposa, se ha tornado una pregunta permanente. Gardner (1990: 171) incluye un poema de Nabokov a propósito del espacio: *El espacio es un enjambre en los ojos; y el tiempo, un canto en los oídos*. Si no se ha leído el libreto, bien estará quedarse con esta apócope de lo operístico, a pesar de todo, sintiendo profundamente el *soplo de pánico* (Didi-Huberman, (2007: 19) que sentía Nabokov, eminente

entomólogo, en el umbral del renacimiento de la crisálida.

En tales contextos, con tales amparos circunstanciales, la imagen que proponemos para este acto 4 es un montaje, un *remontaje* de la ciudad y su anti-ciudad, la captura de realidades que entablan una dialéctica para pensar el espacio. Ivan Illich (1998:347) definió el espacio como una *creación social que resulta de la complementariedad asimétrica que entraña cada cultura y que lo envuelve todo*.

El movimiento entre los extremos de la primera fotografía de la historia con su reverso, gesta un momento permanentemente original, un interior donde colocar nuestro imaginario como consciencia de des-orden.

A la pregunta de Benjamin sobre la confabulación de las imágenes contra el saber, su propia respuesta: un acto de su suspensión (*Stillstand*), un umbral entre la inmovilidad y el movimiento³⁶. O dicho de otra forma, por Didi-Huberman o por Agamben, es ver volar una *mariposa*, puesto que la larga historia de la ambivalencia entre hombres y ninfas equivale a la espinosa correlación entre los hombres y sus imágenes³⁷.

¿Tiene una imagen Tafuri? Sí, se la concede Cacciari, a su muerte, remachando la elección que el autor de *Sobre el Renacimiento* hizo en vida (Rovira, 2006:215). Tal imagen es un ojo alado y flamígero, metáfora del conocimiento. De su significado se deriva el mostrar a lo que se aspira quien quiere saber críticamente. Le acompaña un lema que fue el de Alberti y antes que él, de Cicerón: *Quid Tum*.

Con todo lo dicho, y entonces qué? Cada artista se interroga a sí mismo en su soledad, cada arquitecto se encuentra con su reflejo, su *doppelgänger*, un límite que evidencia la debili-

dad de la acción humana, su soledad, su caducidad implacable. Howard Roark sale a escena, al encuentro de Ayn Rand (con Alan Greenspan durmiendo en el apartamento de los autodenominados *The Collective*), Franciska y Hermann Henselmann al encuentro de Brigitte Reimann (con Slavo Zizek buscando paralajes y repitiendo *and so on...*), Serenus Wiesengrund con un ataque de risa reclama su espacio (con Luis Castro Nogueira y T.W. Adorno dialogando a la sombra de los cerezos en flor), Eupalinos entregando unas monedas compensatorias a la causa Dreyfus (mientras Monsieur Teste, ajeno, ordena compulsivamente cientos de cuadernos), Solness cayendo desde las alturas de Ibsen (con Foucault prologando *Sueño y Existencia* de Binswanger o a los sueños de San Antonio de Flaubert), Peter Ibbetson empujando a du Maurier a su mundo onírico completo (con Gary Cooper y Moritz von Schwind aguardando con impaciencia la noche, como todos y cada uno de

los prerrafaelitas). Freud está, pero no sale, ya Ginzburg se encargó de que se moviera lo suficiente como para que no impresionara la placa. Nietzsche no está, pero sale, sigue durmiendo en su camastro, hablando en sueños.

La gaja ciencia consiste, se le oye decir a pesar de su bigote, finalmente, en ser artistas, prolongar la duración del sueño, hacerse sonámbulos de día, sanar de la inmovilidad mortificante, y alcanzar la felicidad tras un largo periodo de privación e impotencia. Didi-Huberman (2010: 78) lo asume como si de una primavera se hablara, un tiempo de abril, caracterizado por la embriaguez de la curación, como la que Benjamin buscaba en el opio y el hachis.

Arquitectos, los citados y casi todos los demás, seres-mariposa, con lugar propio en alguno de los seminarios de Lacan, quizá el de la imagen-espejo, donde se habla del sueño de Zhuangzi³⁸.

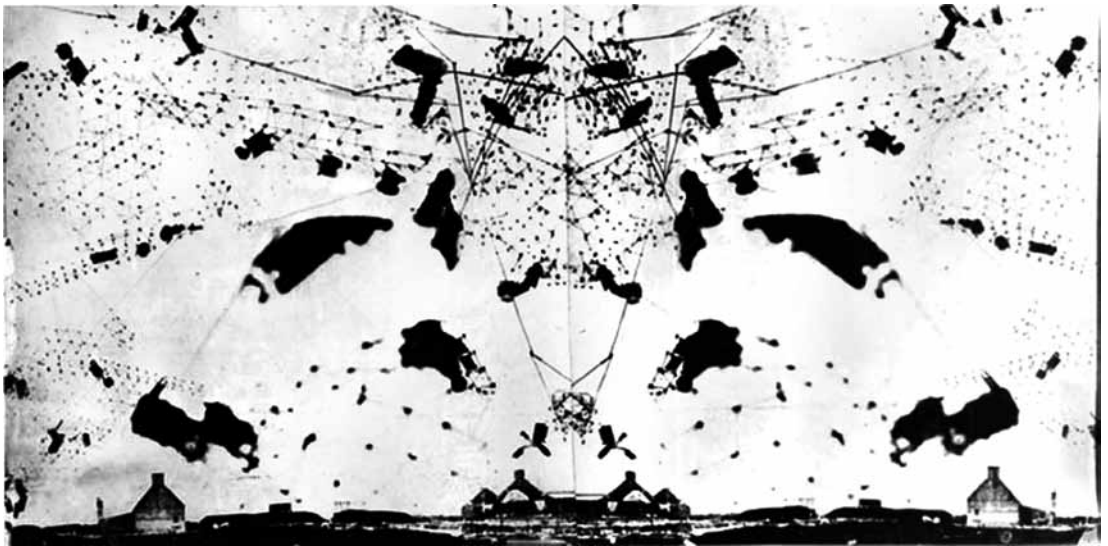


Fig. 5 Dream City Project. Archigram Archival Project. 1963

ACTOS 5 Y 6 ESCENARIOS A ESCENA. EN EL DELTA TRAGICÓMICO

Si la modernidad fue la era de los proyectos, la posmodernidad se muestra como la era de las reparaciones.

(Sloterdijk, 2015:67)

En la factoría cultural de la nueva «sociedad» se liberarán más fuerzas de ensoñación y de anhelo de las que jamás pueden ser integradas mediante redistribución de productos y oportunidades vitales en mundos de expresión dominables.

(Sloterdijk, 2015:63)

(ver fig 6)

*La sexta edad nos trae
al viejo enflaquecido en zapatillas,
lentes en las napias y bolsa al costado;
con calzas juveniles bien guardadas, anchísimas
para tan huesudas zancas; y su gran voz
varonil, que vuelve a sonar aniñada,
le pita y silba al hablar. La escena final
de tan singular y variada historia
es la segunda niñez y el olvido total,
sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada.
Acto II, escena VII. Como gustéis*

(As You Like It), de William Shakespeare, 1599.

Dado que Dios durmió a cada noche de la creación, para diferir su obra al día siguiente, hizo al sueño divino. Así lo percibe Jean-Luc Nancy en *Tumba de sueño*. Hay un suspenso de la pala-

bra creadora (2013:38) que podría entenderse como una connotación destacada del *Stillstand* benjaminiano. Sin embargo, el doblez del mundo que se produciría en el tiempo del sueño de Dios, no tiene siempre en sus *surrogate humans* un cariz ni heroico, ni donador de conocimiento. Toda fantasmagoría tiene su anverso y reverso, posee potencialidad pero también el contemplarse ante el espejo no provee amplitudes ni virtualidades. Antes bien, espectáculo y pseudorelación. En ese reflejo, que es el estallido de miles de otras imágenes disponibles para sustituir a la palabra, hay una felicidad implícita, alcanzable por la satisfacción de concebirse en un receptáculo autógeno logrado por los propios medios (*American Dream*). Mantiene una dificultad añadida, la de no poder fijar la mirada fuera de uno mismo, en tanto el interior generado es un campo visual con derecho de admisión, regido por medios técnicos de autocomplementariedad (Sloterdijk, 2003:192). Así el mundo, así la ciudad, en esa paridad indisoluble que anunció Koolhaas. Con una sociedad así, la ficción sólo permite una escena con un único personaje: el individuo mismo. La insatisfacción es completa. Habíamos dejado el concepto *wish-fulfillment* (*wunsch Erfüllung* en la terminología de Freud de su *Traumdeutung*, *La interpretación de los sueños*) pendiente de resolver. Ahora encaja.

Se trata de la satisfacción o no, de un deseo en el proceso de un pensamiento involuntario, que emerge en sueños, ensoñaciones, como síntomas de neurosis, alucinaciones y psicosis. Todas estas manifestaciones quedaron recogidas en los actos anteriores como una negatividad no positivable, para hacerla una verdadera alternativa. Por ello la abundancia y extensión de las notas *ad marginem*, intentando no ser fa-



Fig. 6 Dreams Room - Toyo Ito. 1991. London Exhibition Visions of Japan. Victoria and Albert Museum.

gocitadas por un discurso hegemónico, que se escapa del control incluso cuando son escritas con la consciencia de la misma mano que escribe (desde el *backstage*).

Retóricas de alivio, erudición, persecución de una autonomía formal o de primacía de la representación, nada queda liberado de la sospecha. J-L. Nancy, usando la retórica (anáfora del *que*), erudición, autonomía y forma, se comporta como el dios que duerme para dar lugar al día siguiente y dice (2013:38): *Ya no se pronuncia ningún ¡Que esto sea!, ya no hay orden que disponga el advenimiento del ser. Hay una obediencia silenciosa a la diferencia del ser: a esa 'nada', a esa 'ninguna cosa', ese ex nihilo que la luz empujó en principio al fondo de las tinieblas en el movimiento mediante el cual brotaba de él.* Si fuera necesaria

una imagen para esta escena, la de la mariposa atravesada por su alfiler, serviría.

¿Qué es una mariposa ensartada en su expositor?, una belleza trágica, imagen figural final. Sloterdijk (2015), el gran Diógenes inalcanzable por llevar siempre unas 5000 páginas de ventaja, ofrece una *imago* más descriptiva: un delta gigantesco con corrientes de corrientes que forman un laberinto de venas con diferente velocidad de flujo. En él no hay diferencia entre movimiento y estaticidad, todo corre y se detiene a la vez. A mayor densidad del líquido, mayor concreción de la cultura a la que representa, y que alimenta a una heteroglobalización civilizatoria dominada por el espacio interior del mundo del capital.

Con el aparataje pirotécnico que dará el

culmen de la felicidad final preparado, las derivas no pueden ser críticas, deshaciendo así el oxímoron del que nos previno Lyotard. Las derivas, sigue Sloterdijk, tienen la misma función que las trayectorias controladas al inicio y que los fracasos, posteriores: por ello sólo profetas nos mantienen a la espera. Y no es mala arquitectura la que presenta el interior de esa sala de espera. No indiferenciaré entre el bien y el mal si invoco las impresionantes simetrías bilaterales del pabellón fantasma de Barcelona de 1929, que daría para un largo debate alado, desgraciadamente truncado por la muerte de Robin Evans.

Tampoco lo haré si mento el *Dreamland* de Coney Island o el ático de *Dream Street* en Nueva York, ambos ligados a los sueños de los rascacielos en *Delirio de Nueva York*. Como proyectos contrapuestos, el *DreamCity Project* de Archigram contra un *Dreamcity* en Macao, signado con un parénquima estructural arquitectónico decepcionantemente hecho por la recientemente desaparecida Zaha Hadid. Más allá (¿es posible?), el paroxismo, con el relato del sueño que da lugar al proyecto de renovación del *World Trade Center* de NY de Ma Yansong, que persiste en tiempo, lugar y forma hasta cobijar la gran nube informacional de Pekín sobre el CCTV de Koolhaas. Una sonrisa se escapa cuando se compara con la *Green City* de Melnikov, el gran laboratorio del comportamiento humano, nunca construido, donde los edificios tienen los pisos inclinados para que las grandes salas, que albergan una buena cantidad de camas, no precisen almohadas. Gas relajante, temperatura controlada, música ambiental, sueños... que el arquitecto Raymond Hood (*Rockefeller Center* NY) discutió con el soviético, acompañado por el director escénico del Radio

City Music Hall, interesado en comprar la idea. Visiones críticas como la de Toyo Ito en *Dreams Room*, un Tokio interior como superficie de inscripción que multiplica los efectos y afectos del primer Daguerrotipo, donde la velocidad de las imágenes no retiene ningún individuo mostrando la vida cotidiana, ni individuo siquiera, ni vida y anticipa así el día después del juicio final, presenciado en exclusiva en la penúltima cámara oscura inventada. Admitiré sin embargo mi predilección por el anti-proyecto de Kengo Kuma para su escenografía en el teatro Chofu de Tokio de 1996. Solicitada la imagen al estudio una más que cortés respuesta me comunica que la imagen de la escenografía no se encuentra entre sus archivos, que su ausencia es la presencia que legitima su concepto.

Este diagrama del delta resulta canónicamente tragicómico, como emocionaría a Harold Bloom. Uno llora de felicidad si recuerda a Jacques, en la obra shakesperiana *Como gustéis*. Empieza recitando un monólogo que termina con la caducidad de todo, la nada permanece, referido en seis etapas. Pero, señoras y señores, este nuestro gran negocio-*paideia* recomienza así:

*El mundo es un gran teatro,
y los hombres y mujeres son actores.
Todos hacen sus entradas y sus mutis
y diversos papeles en su vida...*

NOTAS

1 La expresión *Theatrum Mundi en la escombrera* debe entenderse como la contraposición que exige la lectura de nuestro tiempo, heredera de representaciones de la solidez y permanencia, es decir, de un simbolismo iluminador y transfigurador de los personajes de un periodo como figuras eternas de los conflictos del espíritu. Así lo ha descrito Cacciari en *The Unpolitical* (2009), y como opuesto al teatro de máscaras, mundo de oportunidades, aventuras, personajes discordantes, teatro de lo transitorio y descompuesto, del interés por lo mundano, permanentemente regresando

y colapsando. Con tal oxímoron introducimos un argumento que recorrerá nuestros supuestos, de lo moderno a lo postmoderno tratando de alcanzar un *reencantamiento* del mundo, por usar un término en constelación desde M. Weber, A. Artaud, J. Ritter leyendo al Marquard de la felicidad en la infelicidad de lo moderno, GD. Amendola o J.L. Nancy.

2 *Tan solo* –sin tilde– se queda uno cuando meramente cae en la cuenta de la ingenuidad de que no hay nada más que lo dicho al invocar un término, concepto, cláusula, etc. Digámoslo ya: la forma y lo dicho, conforme a lo que trata de explicitarse, son aquí, si no lo mismo, homotéticos y, justamente al referirse al encargo de constituir el oxímoron lyotardiano de las derivas críticas postmodernas, el *backstage* es tan vasto, que sólo invocar al primer Bloom del *Cuarteto de Yale*, remueve décadas de diatribas por la dis-locación del pensamiento arquitectónico. Pensamiento que, bastarda entelequia a repudiar como *teoría*, no supo si espacializaba literatura, filmaba construcción, o filosofaba geografías, si era necesario saberlo, o si su autonomía legitimaba realizar todo ello, mientras *todo ello* –*French Theory*– legitimaba su autonomía. Baste ver el par de páginas mal contadas que dedica el libro de 2005 de François Cusset (de casi 400 páginas) a explicar la arquitectura, para evidenciar la lateralidad que muestra el trabajo de los arquitectos en la sociedad actual.

3 Debe recordarse el esfuerzo de Humberto Maturana (*La realidad: ¿Objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*) por poner la cuestión de lo real en el registro de lo urgente, y que Sloterdijk (*Los latidos del mundo*), por otros motivos, igualmente lo prioriza al exclamar que quien es soberano es el que define el principio de la realidad, pero mediante una hermenéutica de lo real. Clásico sería citar la hiperrealidad de Baudrillard (*El crimen perfecto*), pero mantenemos la esperanza de que existe si no una alternativa, al menos un *principio de negatividad* contrarrestante.

4 En su obra *Las Nubes* del siglo V, Aristófanes denuncia los métodos sofistas. La versión que se conserva es una adaptación en la que los espectadores también forman parte de la escena, reprochados por no conceder a la obra un carácter triunfador, cosa que fue lo que pasó con la primera versión y dio motivo a la reescritura de la segunda. En nuestro tiempo, carente de alternativas, todos los contendientes acuden a los mismos argumentos, razonamientos y fuentes, pretendiendo ser distintos, afanzando ya no las políticas que se defienden, sino un territorio de charlatanería donde se rizan hasta el embeleso meramente los factores más demagógicos.

5 Permitásenos seguir jugando con palabras y sus inversiones, su reversos, lo que luego llamaremos simetrías bilaterales. Cada una de ellas invoca a tantas otras, algunas más implícitas que otras, y su puesta en relación *abisma* los sentidos. Nos parece que nuestro tiempo contempla esta singu-

laridad que, aunque concurren suficientes evidencias como para pensar que se poluciona informacionalmente y los *peer reviewers* alegarían inadecuación académica, cabría sentir que una aclaración continua de cada argumento empobrece el ejercicio que ha de hacerse con cada texto: perseguir fuentes, rastrear presencias, extraer diagramaciones de lo invisible. San Agustín era conocido, entre otros hechos, por ser un lector de introspección, que no dependía de leerse a sí mismo oralmente el texto, como se acostumbraba en su época. Llevado a nuestro hilo argumental, significa que el relato hecho *novella* como resistencia al mal físico de la epidemia de la peste, conjura por la palabra lo mundano de la vida para elevarla a *il ben vivere*, rasgo de modernidad. Todas estas ideas pueden más ampliamente verse descritas en el pequeño libro de Sloterdijk hecho por encargo del gobierno de Extremadura, en España, que lleva por título *El Reino de la Fortuna* (2013, Fundación Ortega Muñoz). Extendido a ello, Artaud (2001:29) recuerda al San Agustín escritor de *La ciudad de Dios* (426 d.C.) que en analogía del cuerpo infectado de peste que no deja ver síntoma en los órganos afectados, el teatro corrompe no sólo el alma de un cuerpo sino a un pueblo en su conjunto, debiendo destruirse cada piedra de tales lugares impíos. Algo de cierto debe darse cuando los griegos hacían teatros abiertos al paisaje y los romanos los cerraban para los espectáculos sangrientos. Circo romano y sociedad del espectáculo moderna se vinculan por genealogías de ramas primarias.

6 Mertins publicó ese artículo en *Anycorp*, Any 14. 1996, pero también el mismo año de su muerte, en *Modernity unbound*. AA Publications. London. 2011, que reseñamos en nuestra bibliografía.

7 Los detalles son importantes, aunque en este momento podrían ser distractivos, por lo que se comentan brevemente en esta nota aparte, pudiendo ampliarse leyendo los trabajos en web del profesor de Standford Nicholas Jenkins. Daguerre se encuentra entre 1832 y 1835 en bancarrota con su negocio de exhibición de dioramas, que abre en 1822 con dos *tableaux*, *La vallée de Sarnen* y *La Chapelle de la Trinité dans l'Église de Canterbury* pintados por Daguerre. Antes de la destrucción en 1839 por un incendio del edificio donde tenía el laboratorio y el diorama, se mostraron 21 tablas pintadas por Daguerre y Sèbron.

En ese tiempo, Daguerre perfeccionó por casualidad al encerrar en un armario la solución química que impregnaba el proceso de impresión, reconoció –a regañadientes– el trabajo previo de Niépce en ese proceso, que él llamó la *héliographie*, pagando a su hijo derechos, y recibió el apoyo del político y científico François Arago para una subvención estatal a partir de la cual popularizar el invento. Seguir, para más precisiones y datos, esta dirección web: www.mildley.co.uk/ Igualmente ha de consultarse obligadamente de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, de 1974, traducido por GG desde 1993 en sucesivas reediciones. W.

Benjamin hace una reseña de los trabajos de Freund en 1938 (inserta en *Sobre la Fotografía*, Pre-Textos, 4ª edición de 2008) sobre la historia de la fotografía y del retrato desde 1780 hasta el fin del siglo XIX.

8 Exactamente, dice Agamben: *No podría figurarme una imagen más adecuada del Juicio Universal. La muchedumbre de los humanos –incluso la humanidad entera está presente– pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, a una sola vida: esa, precisamente, y no otra. ¿Y de qué modo esa vida, esa persona ha sido elegida, arrapada, inmortalizada por el ángel del Último Día, que es también el ángel de la fotografía! ¡En el gesto más banal y ordinario, en el gesto de hacerse lustrar los zapatos! En el instante supremo, el hombre, todo hombre, es remitido para siempre a su gesto más infimo y cotidiano. Y sin embargo, gracias al objetivo fotográfico, el gesto se carga del peso de una vida entera; ese comportamiento irrelevante, hasta bobo, compendia y condensa en sí el sentido de toda una existencia.*

9 No es cierto, pueden verse rastros de niños, el propio limpiabotas, etc., como puede indagarse con cierta facilidad y agudeza visual, pero durante años fue la persona que fijó la imagen que representó a la Humanidad vista por ella misma, como un exterior.

10 Los edificios de esta zona de París donde se tomaron estas primeras fotografías fueron casi completamente arrasados, las viejas calles fueron destruidas y se construyeron nuevas durante la haussmannización del distrito y la creación de plaza de la República entre 1854-1879. Para algunos investigadores, el sitio del diorama de Daguerre en el actual París quedaría aproximadamente en el lado sur de la rue Léon Jouhaux, en la esquina norte de la plaza de la República.

11 Para Déotte, una superficie de inscripción es un acontecimiento necesariamente técnico y un aparato, en la terminología benjaminiana, un *appareil*. El conjunto de las superficies de inscripción se denomina, consecuentemente, cultura.

12 Pessoa escribió: *El misterio nunca se transparenta tanto como en la contemplación de las cosas pequeñas que, al no moverse, son perfectamente transparentes al misterio, aquietándose hasta dejarlo pasar.* (2014: 73)

13 Puede perseguirse una conectividad de estos presupuestos si se consultan los trabajos del propio Batchen, de Jonathan Crary y de M. Foucault.

14 Según C. Castoriadis, los imaginarios son radicales representaciones o significaciones sociales saturadas de atributos aglutinadores donde prima lo discontinuo, lo inesperado, lo no ordenable. Los imaginarios demarcan y allanan lo pensable en un momento histórico o en un período cultural. A diferencia de la ideología (anclada en clases y grupos sociales), los imaginarios impregnan la totalidad de la estructura e instituciones sociales. (Ver para quienes

quieran acortar lecturas y demorar ir a los libros completos, el breve texto explicativo de Castoriadis, *El imaginario social instituyente*, Zona Erógena, 37. 1997).

15 Autores como Starobinski o Augé han recogido en sus textos fragmentos de este primer verso de los *Tableaux Parisiens*. La versión más reconocida en inglés es la de William Aggeler, *The Flowers of Evil* (Fresno, CA: Academy Library Guild, 1954), que personalmente me es menos cara.

No hay traducción al español que acabe dando métrica y rima cercana al original en francés original pero la crítica especializada valora la que se expone aquí en su verso completo, de Luis Martínez de Merlo para Cátedra:

Paisaje / Quiero, para crear castamente mis élogos, / igual que los astrólogos, junto al cielo acostarme, / y entre sueños, vecino del campanario, oír / sus solemnes salmodias lloradas por el viento / La barbilla en las manos, desde mi alta buharda / contemplaré el taller que canta y charlotea; / chimeneas y torres, mástiles de la urbe, / los cielos que hacen soñar de eternidad.

16 Recuérdese que Garnier se sintió fascinado por la novela de Zola *Travail* y dispuso el exterior de la Sala de Reuniones de su *Cité Industrielle* compuesto por citas extraídas de ese libro y grabadas en la fachada.

17 El traductor de Baudelaire bajo el que nos amparamos, Martínez de Merlo, dice en uno de sus comentarios que los Cuadros Parisinos son un cuestionamiento del poeta que denuncia una realidad detestable, la de la gran ciudad. Y la equipara a la que sería hecha por los pintores o los modernos fotógrafos. Tal cosa es *Spleen* de París, conduciendo hacia un supuesto *ideal de París que nadie llegó a conocer*.

18 Didi-Huberman (2010: 133), a propósito de Warburg y su *Bilder-Atlas Mnemosyne*, datará a comienzos del siglo XVII el empleo de la palabra explosión en la lengua francesa del Renacimiento como *invasión súbita e inesperada de síntomas*. Se trata de una manifestación que destella, ligada a una destrucción. Es, una paradójica visión del mundo, en el sentido pues de Benjamin.

19 Adorno no estuvo de acuerdo y exigía ser mejor dialéctico a quien efectivamente no lo era, por ser mejor un apasionado de las transformaciones que conservan medidas y sus relaciones de proximidad, como demuestra pensar sobre lo lejano y lo cercano, esto es, pensar en topologías. El autor de la dialéctica negativa, no da crédito a que la superestructura esté siempre medio siglo atrasada con respecto al desarrollo de la infraestructura, como argumentaba Benjamin. Llevado más cercanamente a la arquitectura, Déotte (2013:18) deja entrever sin aseverar más categóricamente que a partir de la relación de Benjamin con Giedion se funda un enfrentamiento entre infraestructura (de la producción en Marx se pasa la técnica de la construcción) y la superestructura, en sentido cultural, cuya manifestación más evidente se tiene en los comportamientos de lo urbano (*Spleen*,

Flâneur, Badaud, Dandy, Bovarismo y Enmii...)

20 Merrifield, Andy. *The New Urban Question*, London: Pluto Press, 2014.

21 Debe verse para su mayor comprensión la tercera parte del libro de Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

22 Berkeley, George, *Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709. <http://www.gutenberg.org/files/4722/4722-h/4722-h.htm>

23 Calasso (2011:27) apunta que Baudelaire era un estudioso de la profundidad, puramente en sentido espacial. Los

de polarizar Europa contra Norteamérica, impidiendo ver más allá. Los documentales de Adam Curtis, en particular, *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, BBC (2011) y el dirigido por Jared P. Scott, Kelly Nyks y Peter Hutchison, titulado *Réquiem por el sueño americano*. Noam Chomsky y los principios de concentración de riqueza y poder, (2016), son recomendados en el mismo sentido.

25 *No hay nada más cosmopolita que lo eterno, ha dicho Baudelaire*. (Calasso, 2011: 150)

26 La Isotopia organiza distintos estratos de la identidad, mientras que la alotopia organiza distintos estratos concomitantes de diferencia.

27 Para más referentes en lo tocante a sueño y arquitectura, objeto de mi programa de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de 5º año de la ETS arquitectura de Sevilla, sugeriría ver mi *Relatos de lo extremo: acuerdos entre sueños y despertares de ciudad futura*. En, *Ciudades*. 2015. Vol. 11. Núm. 19. São Paulo.

28 Conviene atender no sólo para la melancolía, sino para el encuentro del XIX con el XX, todo el excelente trabajo de Roberto Calasso *La Folie Baudelaire*, de 2011.

29 Sloterdijk (2000:49) lo remacha con amantillado musical: *La imagen de la doble escena podría muy bien caracterizar la muy particular relación de Nietzsche con el público y la posteridad: en una, el pensador se expone y se implica, en la otra, sus pensadores coetáneos y los seguidores prueban la posible transmisión de las verdades del protagonista sobre sí mismos*.

30 No se nombra como *Teatro Total* en el sentido de obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) para no invocar un asunto diferente que corre en paralelo.

31 El libreto imprescindible sobre el sueño de la catedral es de nuevo una amalgama de información y tiempos otros que explica con rotundidad Simón Marchán en *Contaminaciones Figurativas* (1986:65) y que por extensión no cabe aquí más que su recomendación de uso.

32 Con la palabra *uncanny*, Freud define un sentimiento o

tableaux, bastidores teatrales inagotables, incrementan el momento de la existencia, los iluminan, como el *despertar védico* de la *Bodhi*, como el opio provoca, cuando la *dosis natural que cada hombre lleva* no es suficiente. Así se espacializa el pensamiento (*Denkraum*, diría Warburg), cuando el espacio, analogía del tiempo, *se entreabre en una sucesión de planos en los que las figuras particulares se recortan con una nitidez embriagadora y casi dolorosa*.

24 Ver *En el mundo interior del capital* de Sloterdijk, alrededores de la página 404, sobre el sueño americano y el delirante libro de 1993 de Edward N. Luttwak: *The Endangered American Dream. How to Stop the United States to Become a Third World Country and How to Win the Geo-Economic Struggle for Industrial Supremacy*. J. Rifkin (*El sueño europeo*, 2004) es obligado igualmente por lo bizco que se queda uno al tratar

sensación que nos desvela algo que no es nuevo aunque extraño, algo familiar y profundo, arraigado en nuestra mente, pero reprimido, que su dificultad de afloramiento sólo prueba su represión. Algo que es usado por el historiador de la arquitectura contemporánea, Anthony Vidler, como apertura a la relación posible entre lo surreal y lo arquitectónico. *The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime*. Anthony Vidler. *Assemblage*, No. 3 (Jul., 1987), pp. 6-29

33 Giacomo Leopardi (1798-1837) lo aclarará más prontamente: *Ver, para el pensamiento de la poesía, es buscar aquel confin donde el paisaje muestra otro lado y este otro lado no es solo la onda de la correspondencia que une la línea de los montes con el sonido del viento... Este más allá de, es la onda de una metamorfosis que lleva el paisaje hacia la palabra... Porque la cuestión para el poeta es cómo coger en el nombre la aparición y la desaparición de las cosas*.

Antonio Prete, *Detrás del paisaje. Sobre "otra mirada" en Leopardi y Baudelaire*, en AA.VV. *Romanticismo. In nuovo sentimento della natura*. Electa: Milano 1993, pp. 391-402. La cita de Leopardi es del Zibaldone, su párrafo 4418, de 30 de noviembre, 1828. Agradezco a JR Moreno Pérez esta referencia, así como la del artículo de JM Rovira sobre Tafuri.

34 *Psyché* es, para los griegos, no por casualidad, mariposa.

35 Ver *Ninfas*, de Giorgio Agamben, entre las páginas 29 y 44.

36 Para otra ocasión se deja en suspensión una mayor alusión a la *Tafel* 46 de Aby Warburg en el *Mnemosyne-Bildatlas*, titulada *Ninfa Eilbrigitte* en el círculo de Tornabuoni.

37 Una noche, Zhuangzi soñaba con ser una mariposa, una mariposa feliz, mostrando y haciendo las cosas a su antojo, sin darse cuenta de ser Zhuangzi. De repente se despertó, somnoliento, Zhuangzi de nuevo. Y no podía decir si era

Zhuangzi el que había soñado la mariposa o la mariposa soñado Zhuangzi. Lacan, Seminario XI. 1964.

38 Aunque se pueden encontrar más referencias a la deriva en Lyotard, se ha usado el libro *A partir de Marx y Freud*. 1975. Fundamentos. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- A, Giddens Z. Bauman... [et al.] ; Josetxo Beirain (comp.). 1996. *Las consecuencias perversas de la Modernidad : Modernidad, Contingencia y Riesgo*. Barcelona: Anthropos.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Barcelona : Anagrama.
- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Valencia : Pre-textos.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Augé, Marc. 1998. *La guerra de los sueños: Ejercicios de etno-Ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona : Gustavo Gili,.
- Baudelaire, Charles. 2007. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, Walter. 1982. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter. 2011. *Libro de los Pasajes*. Madrid : Akal.
- Benjamin, Walter. 1989. *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berkeley, George. 1980. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bloom, Harold. 2009. *El cánón occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona : Anagrama.
- Brenner, Neil. 2013. *Tesis sobre la urbanización planetaria*. *Nueva sociedad*, 243. 38–66.
- Buci Glucksmann, Christine. 2002. *La folie du voir: Une esthétique du virtuel*. Paris : Galilée.
- Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros.
- Cacciari, Massimo. 2006. *Quid Tum*. DC PAPERS, *Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*. Departament de Composició Arquitectònica.
- Cacciari, Massimo. 2009. *The Unpolitical: On the radical critique of political reason*. New York: Fordham University Press.
- Calasso, Roberto. 2011. *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama.
- Castoriadis, Cornelius. 1989. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona : Tusquets.
- Crary, Jonathan. 2013. *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. London: Verso Books.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia : Cendeac.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2004. *Juegos de duelo: La historia según W. Benjamin*. Madrid: Abada.

- Cusset, François. 2005. *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & cia. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona : Melusina.
- Déotte, Jean-Louis. 2013. *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile : Metales Pesados.
- Didi Huberman, Georges. 2007. *La Imagen Mariposa*. Barcelona : Muditó & Co.
- Ferrater Mora, José. 2009. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Finkelkraut, Alain. 2008. *Los latidos del mundo : Diálogo Finkelkraut-Sloterdijk*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freund, Gisèle. 2008. *La Fotografía como documento social*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Gardner, Martin. 1990. *The new ambidextrous universe: Symmetry and asymmetry from mirror reflections to superstrings*.
- Ginzburg, Carlo. 1999. *Mitos, emblemas e indicios : Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Han, Byung-Chul. 2015. *El aroma del tiempo : Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona :Herder.
- Harvey, David. 2008. *Paris, capital de la modernidad* Madrid: Akal.
- Illich, Ivan. 1989. *H2O y las aguas del olvido*. Madrid: Cátedra.
- Innerarity Grau, Daniel. 1988. *Hacia una ecología de la razón: consideraciones sobre la filosofía de la postmodernidad*. Anuario filosófico.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos : La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid. Akal.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *Tumba de sueño*. Madrid: Amorrortu.
- Kroker, Arthur. 2014. *Exits to the posthuman future*. Wiley.
- Lahiji, Nadir. 2014. *The missed encounter of radical philosophy with architecture*. London : Bloomsbury.
- Le Goff, Jacques. 2015. *La Civilización del Occidente medieval*. Barcelona : Paidós.
- Lévy, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Paidós.
- Marx, Karl. 2009. *Introducción general a la crítica de la economía política*. Madrid : SXXI.
- Merrifield, Andy. 2014. *The new urban question*. London : Pluto Press.
- Mertins, Detlef. 2011. *Modernity unbound: Other histories of architectural modernity*. London : Architectural Association.
- Onfray, Michel. 2009. *El sueño de Eichmann precedido de Un kantiano entre los nazis*. Barcelona : Gedisa.
- Pessoa, Fernando. 2013. *Libro Del Desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Rovira, Josep María. 2006. *Quid Tum. DC PAPERS, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*. Departament de Composició Arquitectònica.
- Sloterdijk, Peter. 2013. *Muerte aparente en el pensar : Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*. Madrid : Siruela.

- Sloterdijk, Peter. 2015. *Los hijos terribles de la edad moderna: Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2014. *Fiscalidad voluntaria y responsabilidad ciudadana: Aportaciones a un debate filosófico sobre una nueva fundamentación democrática de los impuestos*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *En el mundo interior del capital: Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2012. *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, Peter. 2013. *El reino de la fortuna*. Badajoz: Fundación Ortega Muñoz.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*. Madrid: Amorrortu.
- Sloterdijk, Peter. 2000. *El pensador en escena: El materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas. I, Burbujas: Microsferología*. Madrid: Siruela.
- Starobinski, Jean. 1997. *La Mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Tafuri, Manfredo. 1984. *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zizek, Slavoj. 2010. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO

ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO se propone presentar una discusión de los aportes de *libros- para- usar*: libros que contengan investigaciones y propuestas sobre el campo general de la cultura de la ciudad a veces temáticamente lejanos a la arquitectura y la urbanidad pero fecundos para sus prácticas y otras revisando el corpus disciplinar de manera crítica. Serán libros nuevos e innovativos o bien, clásicos pero aun fértiles.

El secreto de la espacialidad del capital para Marx es también el secreto de la espacialidad en sí: la separación. La temporalidad puede coincidir consigo misma en la simultaneidad pero dos cuerpos no pueden ocupar la misma posición en el espacio y por lo tanto la extensión es una sola con la separación.

Culturalmente la supremacía de lo espacial confirma el eclipse de la naturaleza por lo urbano y halla su síntoma privilegiado en la gentrificación posmoderna así como en el desastre ecológico.

La separación siempre debe ser pensada en conjunción con la dinámica expansiva (del capital)... que no deja sus objetos en inerte dispersión sino que vuelven a combinarlos en entidades atterradoramente acrecentadas y aún más poderosas: aquí no sirven los análisis inertes de tipo lógico o cartesiano sino que las figuras pertinentes son las metástasis y las mutaciones.

Frederic Jameson, *Representar el Capital*, V. *El capital en su espacio*. CFE, Buenos Aires, 2013, pp.135-7



EL CANSANCIO TRANSPARENTE

LA SOCIEDAD DEL CANSANCIO

LA SOCIEDAD DE LA TRANSPARENCIA

Byung-Chul Han

Herder,

Barcelona, 2012-3

El filósofo coreano graduado en Friburgo con una inevitable tesis sobre Heidegger –Byung-Chul Han– sigue los pasos de unos de sus mentores, Sloterdijk, al proponerse temas de reflexión sobre clamorosas cuestiones del presente y al enseñar en una escuela de Diseño en Karlsruhe y en la Universidad de Artes de Berlín.

En el primero de los dos pequeños y sencillos libritos que analizamos aquí –publicó en España unos 8 pequeños tomitos sobre temáticas ultracontingentes como las estéticas de hoy, la psicopolítica, las neosociedades de enjambre o la omnipresencia del tiempo– se plantea una nueva escena biopolítica en la que preconiza la superación de la sociedad inmunológica en aras del advenimiento de lo que menta como *violencia neuronal*, o sea estallidos individuales que propios del *stress* laboral, la hiperactividad ligada a la maximización informativa de las conexiones informáticas y el auge generalizado de

depresiones que explican porque estamos hoy en el pico relativo mas alto de toda la historia de suicidios como momentos insuperables de un cansancio insoportable.

Superadas las eras bacteriales-virales por la técnica inmunológica hoy las enfermedades emblemáticas serían las *neuronales*. En una década se calcula que habrá más suicidios que accidentes de tránsito. La etapa inmunológica diferenciaba *enemigos y amigos, huéspedes y parásitos* de modo que mediante procedimientos terapéuticos adecuados lo extraño se rechazaba. En su última etapa esa fase sociomédica de la historia reciente derivó, según Byung, citando a la bióloga americana Matzinger, del modelo de *propios/extraños* al de *amistosos/peligrosos* de manera que la técnica inmunológica pasó a aceptar al extraño no peligroso y exterminar sin más a todo sujeto portador de real o posible riesgo social.

La *otredad* pareció extinguir su peligrosidad potencial cambiada por un más sutil intento de definir al diferente-peligroso y ello incluso dio paso a una variante de la expansión terciaria de la economía global cuál sería el incremento del turismo que busca lo exótico. Quizá podría advertirse, dirá Byung, una *emergencia de lo idéntico*. Pero será esa supremacía de lo idéntico aquello que contiene la matriz de la violencia neuronal, puesto que es ese estado lo que engendra un enorme esfuerzo de diferenciación (ligado a maximizar el rendimiento, la comunicación y la producción) lo cual puede derivar en *estallidos del yo* o lo que Byung llamará *infartos psíquicos*. Y el preanuncio de tales estallidos serían los estados de agotamiento, fatiga o la sutil y hasta culturalmente benéfica instancia de cierta neurosis metropolitana: el mundo positivo de la superación del modelo inmunológico de propios y extraños o de amigos y enemigos es lo que instituye una clase de sociedad apta para la violencia neuronal de cada sujeto. Byung sintetiza así su tesis:

Al principio, la depresión consiste en un «cansancio del crear y del poder hacer». El lamento del individuo depresivo, «Nada es posible», solamente puede manifestarse dentro de una sociedad que cree que «Nada es imposible». De hecho apunto aquí que ese es el lema de Adidas: Del No-poder al poder-más –sigue Byung– conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión. El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de

positividad. Refleja aquella humanidad que dirige la guerra contra sí misma

También Byung da cuenta del cese del modelo foucaultiano de *sociedades disciplinarias*: hoy ya no existe una ciudad organizada en redes de vigilancia y disciplinamiento (aunque ello en rigor pasó a una dimensión *Big Brother* de ultracontroles invisibles pero omnipresentes) sino que la nueva ciudad es más cansadora puesto que se puebla de las instituciones que instala la actual *sociedad de rendimiento* en la que los gimnasios, las oficinas, las usinas genéticas, los sitios del intercambio financiero o los *malls* del multiconsumo aparecen más que como servicios mejoradores de la vida, como instrumentos de nuevos niveles de exigencia y por lo tanto, de cansancio.

El *sí podemos* –acuñado en la campaña de Obama– es tanto un voluntarismo del poder individual como una respuesta adaptativa a la exigencia del rendimiento y preanuncio del cansancio. *Sí puedo*, pero al posible costo de un infarto psíquico. Por otra parte queda claro para Byung que la enfermedad neuronal actual no es lo que resulta como residuo o efecto de un incremento de responsabilidad o de la tensión decisional de mayores libertades, sino que es pura consecuencia de imperativos de rendimiento. Nadie obliga sino que el rendimiento deviene en auto-rendimiento, en maximización autónoma en cada sujeto, de la mejor productividad y con ello queda anulada toda ilusión de libertad de elección sobreviniendo una inédita figura de auto-explotación.

Como metáfora de época Byung evoca en la figura del *multitasking* (multitarea: la noción de trabajo múltiple, fragmentario, discontinuo y contradictorio) un parangón con la existencia

animal, pues son los animales salvajes los que organizan su vida como supervivencia y para sobrevivir deben extremar el *multitasking* defensivo donde un pequeño error o desatención implica la extinción de la vida y es imprescindible disponer de un estado hiperatento e hiperactivo.

La demanda de atención extrema a las exigencias del rendimiento o la *performance* suelen garantizarse con la estimulación, tanto en el episodio de *record* deportivo como en la vida de cada día, con altísimos complementos de drogadicción y dopaje, incluso ahora despojados de su aura antisocial y devenidos en complementos *necesarios* para la mera subsistencia activa en esta clase de sociedad que requiere altos estándares de cierta norma de calidad tanto *in mente* como *in corpore*.

La cuestión de *lo transparente*- tema o noción del segundo libro comentado- también refiere a un verdadero *trending topic* de época: todo el mundo habla de transparencia, mucho más allá de la transparencia física o imaterialidad que también se erige, vía el lugar común minimalista, en otra referencia ineludible del gusto contemporáneo. La imposición positiva de anulación de lo extraño impone la figura de transparencia a todas las acciones políticas, económicas y sociales como desiderátum de comportamientos eficientes y operativizaciones aceleradas, justo para perfeccionar el ideal líquido baumanniano de la sociedad contemporánea. Esa demanda actual impone lo transparente como sinónimo de desubjetización: *Las cosas se tornan transparentes* –dirá Byung– *cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace comparable con todo, suprime cualquier rasgo de lo inconmensura-*

ble, cualquier singularidad de las cosas. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.

Ello conlleva a una suspensión de la dimensión temporal: pasado, presente y futuro deben transparentarse y con ello se ayuda a tratar de instalar al sujeto en un *presente absoluto* con lo que ello implica en la reducción de subjetividad asociada a la extinción de una idea de memoria o a la clausura de una noción de proyecto. Y así se entiende en tal contexto, a la preponderancia de la discursividad de la pura imagen: la imagen a la deriva, el *boom* o *shock* permanente de imágenes otorga a su transparencia un valor de inmanencia y ese absolutismo de la *imagen muda* (aunque estridente en su manipulación publicitaria) instala la condición pornográfica que describe lo contemporáneo.

Byung sintetiza así este otro tomito: *La transparencia forzosa estabiliza muy efectivamente el sistema dado. La transparencia es en sí positiva. No mora en ella aquella negatividad que pudiera cuestionar de manera radical el sistema económico-político que está dado. Es ciega frente al afuera del sistema. Confirma y optimiza tan solo lo que ya existe. Por eso, la sociedad de la transparencia va de la mano de la pospolítica. Solo es por entero transparente el espacio despolitizado. La política sin referencia degenera, convirtiéndose en referendum*

El ideal habermasiano de una neo-democracia basada en la perfección de la comunicación Byung la ve reducida a la evanescencia de lo transparente y su utilización a favor del imperativo del intercambio capitalista, además de advertir que ese ideal no cancela la opacidad de la relación de cada sujeto con su propio inconsciente. La transparencia así anula la trascendencia: en extremo dirá Byung, *una relación transparente es una relación muerta. Nunca como*

ahora, dicho sea de paso, se instala en los productos de la cultura masiva, una objetivización extrema del sujeto (muerto) que numerosas series de TV han tematizado con el recurrente motivo estético de las autopsias y el espectáculo del interior del cuerpo exánime.

La apertura transparente del tiempo y el espacio no deja lugar oculto para oportunidades de memoria selectiva o de pérdida de memoria ni para los lugares vacíos a la espera de ser descubiertos. También la transparencia trata de ocultar el dolor y el sufrimiento, objetivando la degradación de los cuerpos y regimentando los afectos; el amor mismo se transparenta en estímulos sensibles. En la vida política la transparencia absoluta anula la característica misma de lo político y de tal forma la exégesis de su transparencia deviene en escenificación y la transforma en visiones o espectáculos o *mises en scene* antes que en acciones definidas por las turbulencias de los conflictos. El valor de la construcción imaginaria de líderes y procesos políticos resulta rediseñado por una clase de transparencia mediática que antes que nada desplaza las ideologías a favor de la opinión, la opinión pública mediática o la opinión pública construida por la mercadotecnia.

La exposición que implica la transparencia lleva al incremento infinito de la visibilidad pero ello, devenido en imperativo, no es sinónimo de verdad ni tampoco es susceptible de afrontar la necesaria cuota de misterio y azar de una vida cualquiera. El extremo transparente se opone a cualquier territorio de intimidad sensible. Ocurre incluso con los propios cuerpos, despojados de su seducción basada en lo invisible y en su posible producción de goce y placer. La transparencia extrema también descentra –se eliminan las diferencias entre centro y periferias– y anula el panóptico a favor de una ultraexposición digitalizada triturada en *pixels* y despojada de perspectiva.

Insertos en la omnipotente transparencia del *panóptico digital* (Google) no solo perdemos toda perdurable figura de intimidad sino además la decisión estética: el derribo calculado de toda barrera de opacidad anula en extremo, la singularidad perceptiva de cada sujeto y su diferencial de imaginación y ese aplanamiento clausura también las nociones de belleza y verdad.

Roberto Fernández

Director CAEAU

UNA (OTRA) HISTORIA DE LA MODERNIDAD

LA LEY DEL RELOJ. ARQUITECTURA, MÁQUINAS Y CULTURA MODERNA

EDUARDO PRIETO

Cátedra, Madrid, 2016

Eduardo Prieto, desde su doble condición de pertenencia a los campos de la arquitectura y de la filosofía, ha desarrollado una tarea “arqueológica” al develar, capa por capa, cómo fue que a lo largo de los últimos tres siglos la cultura occidental se ha visto atravesada por la metáfora de la máquina, que literal y simbólicamente impregnó grandes áreas del pensamiento, el diseño, el arte y la arquitectura. En el libro, el reloj funge como un amplio recurso alegórico: viene a cubrir el extenso universo maquinico que comienza a desplegarse en el siglo XVIII (que el texto desarrolla con detalle, sin descuidar una necesaria remisión a sus orígenes) hasta alcanzar una oportuna puesta al día en el epílogo.

Desde la ideología mecanicista de la Ilustración en adelante se desatan tensiones teóricas y prácticas, que en su confluencia tendrán derivas (algunas previsible, otras inesperadas y casi siempre contradictorias) en la

arquitectura. A partir de entonces, entre los extremos de una aceptación a ultranza de la técnica como motor de un progreso ilimitado (que encontraría en las máquinas y la industria su más enérgica representación), y de las radicales oposiciones luditas (o la negatividad fáustica que algunos pensadores atribuirían a su desarrollo), una extensa gama de matices circularon por carriles que van de las analogías poéticas a las imitaciones literales, el funcionalismo, el mecanicismo, la noción de sistemas o el utilitarismo sin más.

Con ello se configura un mundo que en las Exposiciones Universales –como señala Rafael Moneo en el prólogo– a mediados del siglo XIX comienza a globalizarse, invadiéndolo todo con una producción en la que, tal vez, los avances más interesantes podían encontrarse precisamente en aquello que la hacía posible (la máquina) y la ponía en circulación (el ferroca-

rril). Energía, eficiencia y velocidad serían los inevitables parámetros de legitimación, que postulados desde la arquitectura tendrían sus equivalentes en las ideas de funcionalidad y racionalidad, a las que vendría a sumarse una correspondencia formal basada en geometrías puras y el abandono de los lenguajes del pasado.

La lógica de las máquinas de la Revolución Industrial en su –muchas veces aparente– pureza formal, activó el imaginario de los arquitectos de principios del siglo XX para nutrir un repertorio de nuevas formas y materiales. Y no solo eso, sino que también amplió su registro simbólico, alcanzando cumbres de condensación retórica en frases tales como aquella de la “*machine à habiter*” –que obtuvo inusitada amplificación– o disparó un sinnúmero de experimentos convocando precisamente a la representación de los mencionados impulsos de energía y velocidad, con recursos formales de todo tipo.

Por un lado, la búsqueda de objetividad (otroza garantizada por un sistema clásico puesto en discusión, aunque aún activo) sería confiada a la exactitud del cálculo científico y la precisión técnica; por otro, la intención comunicativa abreviaría en las imágenes de las hidroeléctricas, los grandes generadores, las torres

de alta tensión. En un punto de confluencia, se compartiría la fascinación por las grandes máquinas de la movilidad: el transatlántico, el automóvil, el ferrocarril y, la más significativa de todas, el aeroplano.

Pero así como a toda acción corresponde una reacción –que las hubo a cada momento–, el siglo XX tuvo sus propias miradas negativas sobre la cuestión central que articula estos procesos: la técnica. Las consecuencias no deseadas del desarrollo tecnológico serían el eje de profundos debates filosóficos y más tarde, y por distintas razones, acabarían impactando también sobre la arquitectura.

Es copiosa la información organizada en el texto, que se desplaza en una lectura fluida, son muchos los nombres convocados y acertadamente ubicados en la trama de movimientos estéticos, inventos tecnológicos, corrientes filosóficas y menciones bibliográficas que componen este tan apretado –como agudamente analizado– tejido de acontecimientos, pero con todo, no puede dejar de destacarse la cuidada y profusa selección de imágenes que, sumadas a una ágil diagramación, hacen necesaria la lectura de este libro que es también, a su modo, una historia de la modernidad.

Luis Müller

Arquitecto, Profesor de Historia en
FADU UNL, Santa Fe, Argentina

EL LUGAR DE UN FORZADO ENCUENTRO

LOS HIJOS TERRIBLES DE LA EDAD MODERNA. SOBRE EL EXPERIMENTO ANTIGENEALÓGICO DE LA MODERNIDAD.

Peter Sloterdijk

Siruela, Madrid, 2015

Todo presente acoge, a través de su horizonte del pasado inmediato y del futuro próximo, la totalidad del tiempo posible

M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*

Hay una línea roja que atraviesa tensando los diversos episodios o enfoques que concurren en este espacio narrativo, una línea que recorre el campo problemático en el que al autor quiere insertar la aportación de este libro: sondear las profundidades de esos conceptos –filiación, herencia, generación– que enervan y retan –renarran– un pensamiento moderno excesivamente considerado, con un asunto que desafía la vida contemporánea. Está hecha de recorridos entrelazados que puntean en *una dirección prohibida* el acontecer de la civilización humana desde hace miles de años. Sus diferentes secciones diacrónicas muestran una diversidad de procedimientos que, sin embargo, se relacionan hasta construir una estructura antropológica. Una línea que bien pudiera trazar el cauce de una riera y su desemboque en el mar o, tan solo, el espacio de una *instalación*, cargado por los

arrastres que allí concurren.¹

DESDE EL DELTA

Comienzo por el final. Escribo desde una de las orillas que conforman ese delta extenso en el que concluye uno de los apasionantes y terribles acontecimientos de la modernidad. Ese final lo vivo habitando una instalación inserta en una pequeña *península* dibujada por sus aguas cambiantes, a la que desde hace ya muchos años van incorporándose otras cabañas en las que sus habitantes ensayan formas de vida diferenciadas;

¹ En el primer caso, necesitado de la perseverancia de aquellos que trazan batimetrías; en el segundo, del intérprete-espectador que asiste en medio de infinitos puntos de vista a establecer un posible sentido sobre lo que ve. La relación entre poder, ejercitación y efectos no considerados sería similar en ambas posibilidades. Véase Sánchez Ferlosio, R., *El testimonio de Yarfoz*, para asistir de la mano de su agrimensor al desecamiento del delta o a las consideraciones sobre los efectos de ese nuevo arte de la instalación, de mano de B. Groys / I. Kavakov.

cada uno de ellos no atiende sino a lo que sucede en sus espacios domésticos, que van cambiando al tiempo que su vida incorpora uno u otro estímulo, más o menos lejanos, que llegan a través de su telecomunicación. Con ese sucederse de cambios, ahora todas ellas presentan la apariencia de *folies*. Vivo en esta península porque las corrientes de río arriba me trajeron hasta aquí. Soy uno de esos descendientes del proceso-río que aquí desemboca, que confundiendo sus aguas con aquéllas venidas de otros lugares, concita en las instalaciones una resistencia humana ilusionada con la débil fuerza que le asiste para enfrentarse con ese final.

Ahora en este delta –o quizás también en aquella Marisma lejana con la que el arquitecto Enric Miralles caracterizaba el final del procesorio de la arquitectura moderna– nuestra pretensión, por eximirnos de cualquier filiación, choca con los ecos repetidos de voces que aún no se extinguieron en su ir y venir y, que ahora, han llegado hasta nuestros oídos reflejadas en las paredes de esas *folies*, que rompen la planicie de la península y que hacen hablar de lo heredado del pasado. Como en la *Kamchatka* de Calasso², nuestro retiro del mundo arrastra ahora todo el mundo, de ahí la forma de delta que adopta este medio en que habitamos. Como si de un lugar virtual se tratara, nos hacemos conscientes des-

de nuestra impaciente espera en la venida de la próxima configuración de esa materia fluida y revuelta que baña las orillas de esta tierra donde vivimos: en esa espera demoramos una vida carente de cualquier otro rumbo.

NOW, GOODS, STAND UP FOR BASTARDS!

Hasta donde mis ojos alcanzan, escruto los brazos del río que conforma este delta, hay exploradores que partiendo de aquí se han atrevido a remontar su curso, cuando vuelven traen narraciones que comparten con algunos de nosotros, son recibidas como creíbles o lo contrario, memorables en cualquier caso, con actitud escéptica o confiadas. Todas ellas van conformando un patrimonio que nos hace conscientes de una filiación no asumida hasta ahora, nos sentimos herederos de algo que no sabemos bien cómo administrar; en cualquier caso, ello no nos sacará de este lugar especial en el que nos encontramos y de alguna forma entendemos que este es *el fin del fin*³.

Esas narraciones *dicen la luz ajena*⁴, y nuestros ojos cansados pero habituados a mirar lo abierto –pues fueron intervenidos *quirúrgicamente* para ello–, están ahora encajados en el horizonte de un inmenso semicírculo abierto a un océano cuyas aguas se confunden con la marisma donde habitamos. Sentimos la

2 Dice Calasso en su libro *La Folie Baudelaire: Según Sainte-Beuve, Baudelaire se había construido «un quiosco peculiar, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso», al que llamó la Folie Baudelaire («Folie» era el nombre del siglo XVIII para ciertos pabellones dedicados al ocio y el placer), situándolo en «la punta extrema de la Kamchatka romántica». Pero en ese lugar desolado no faltarían los visitantes. Hasta los más opuestos, como Rimbaud y Proust. Aquí se cuenta la historia de cómo se formó la Folie Baudelaire. Una historia hecha de historias que tienden a cruzarse, hasta que el lector descubre que durante varias décadas, la Folie Baudelaire, ha sido sobre todo la ciudad de París.*

3 Con este título el arquitecto norteamericano Peter Eisenman –alguien que según Derrida escribía muy buenos libros– publicó en la revista *Opposition* en 1987 un artículo en el que se interrogaba por la filiación o continuidad de la arquitectura clásico-moderna. Véase *El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin* (1980)

4 Hay una referencia directa al espacio-instalación poético en el que Hugo Mújica presenta el acontecer de una mirada que no alcanza a ver, sino por lo que otro refleja de una luz indirecta a su vez reflejada. Véase el poema *Lo ajeno*, en *Casi en silencio*, Pre-Textos, Valencia, 2003.

impotencia de una herencia que sólo permite un solo tiempo, su trato nos conforma como unitemporales, nuestro presente sólo consiste en amasar su tiempo, en adivinar su brillo y así nuestra existencia se convierte no en circular, sino en estática. Sólo queda esta estaticidad perturbada por una mínima proyección en el porvenir, pero todos tememos que ella sea lo contrario de una oportunidad. Más bien lo que transmitiríamos si optamos por ella, tan solo sea cargar con la deuda de lo hasta ahora acontecido, cuyo pago pasa por encima de lo que *dura* una vida: ya no hay oportunidad para el *arrepentimiento* o el *aprendizaje*⁵. Algunos con una actitud cínica se solazan en este tiempo final, dicen: *después de nosotros...* y a este comienzo puede añadirse muchas opiniones pero todas coincidentes en compartir ese final sin continuidad. Su figura se asemejaría, quizás, al paso de baile ensayado por la danza renacentista a la que G. Agamben⁶ califica como *fantasmata*: nos encontramos prendidos en un instante, pero nuestro baile no sabe averiguar ni de dónde procede ni qué viene a continuación, la detención resulta inútil y la espera desasosiega.

Este es el final de una negra historia de negras iniciativas que no quisieron contar sino con su oportunidad. Estaríamos así confrontados con la concepción teológica de Benjamin que asegura una débil fuerza mesiánica a cada generación, con la que se abre un hiato en la continuidad ciega de la historia positiva, en el que es posible *salvar* el tiempo pasado. Dicho con palabras de otros: para qué sirve esa

antigenealogía moderna, sino para afirmar el transcurrir del río-proceso que nos conduce ciegamente al delta o, quizás, no era todo ello sino una apuesta a ciegas que comparte generación tras generación, convocadas en un tapete de tiempo imposible, en el que las generaciones se acomodan por oportunidad y en el que de vez en cuando alguien grita: *rien ne va plus* o quizá, *después de nosotros el diluvio*.

Como de un tiempo imposible se trata, éste se *abre* –ahora lo sabemos: pues, en *el espacio leemos el tiempo-* a geografías ilusorias que acontecen discontinuas pero que –y este sería uno de los hallazgos de esta narración de continuidad- *ahora* podemos convocar como parajes de arriba del río que conduce al delta. No es de extrañar que tengamos que recurrir al topos de la pintura clásica y a su continuidad artificial con el tiempo mítico de la Antigüedad, para encontrar figuraciones capaces de mostrar el alcance de la operación en la que Sloterdijk nos *embarca*: cada lector tendrá la promesa de un *pasaje* en un barco que emprende una singladura tan atractiva como la de un crucero turístico por los círculos descendientes del infierno de Dante, aunque su disfrute sea similar al que prometía la *buena vida* formulada por aquel círculo florentino del siglo XV⁷.

NI UNA PALABRA MÁS...

En 1920 Paul Éluard -nos dice un relato interesante en la construcción de una genealogía desatendida⁸- abandona París, nadie sabe por qué ni a donde se encamina, aunque como se narra

5 Véase la reflexión que sobre estos dos términos hace Sloterdijk en las páginas finales de la introducción.

6 Agamben, G., *Ninfas*, Pre-Textos: Valencia 2010

7 Recordemos que con la descripción de este pasaje comienza *El Reino de la Fortuna*, libro de Sloterdijk publicado en 2014.

8 Rasula, J., Dadá. *El cambio radical del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 2016.

en esa pequeña historia, las pistas o las cartas están ante la vista de todos. Su huida aparente no es sino la continuación de una filiación inventada: un encuentro que quiere celebrar que la supervivencia en un lugar forzado de destrucción, no se hubiera consumado a un lado y a otro de la línea de guerra de Verdún.

Historias como éstas, recorren los lugares de los puertos de arriba del río que conduce al delta: pueden representar experimentos de resistencia o alternativas rápidamente consumidas, en esos momentos, o resistentes como lecturas o interpretaciones posteriores; tan sólo se trata de una topología interesada en ese *¿qué hay de lo mío? con el que se construye la continuidad terrible* de la modernidad.

Éluard jugaba al *trincarro* con su contrincante bélico –después amigo de juego– forzando un triángulo que permitía el centro de Gala, al que ambos se referían o, tal vez, deseaban. No es tal vez este relato de Sloterdijk –al que algunos caracterizan de literario para separarlo de lo filosófico– una historia de un deseo insatisfecho, *monstruoso*, jamás aplacado por logro u objeto alguno, que olvida lo repetitivo para embarcarse en el descubrimiento de un espacio incalmable, en el que va dejando atrás territorios provisionales servidos al abandono y al olvido, sobre los que alguien pueda volver.

El relato de Sloterdijk tiene la virtud de alentar una convocatoria, como los banderines de enganche, como las convocatorias laborales, como el espacio virtual de los carteles de guerra, pero llamando a una tarea en la que puede entenderse que por encima de todo lo acontecido permanece –¿humana, posthumana?– aquella siempre conocida como *arte de durar*.

DEL CUERPO

En el año 2000, límite del final de un siglo *corto, destructivo, baldío*, T. Negri⁹ escribe a su amigo Raúl una carta sobre el cuerpo, celebrando el comienzo de una nueva era. Los espectáculos de Nekrosius y Pina Bausch, a los que había tenido la oportunidad de asistir, le confirman que ha llegado ese momento. El argumento expuesto es el siguiente: ambos artistas despliegan unas potencialidades corporales antes no vistas, a partir de una condición corporal caracterizada –según Negri– porque el cuerpo ha terminado por *subsumir* la abstracción a la que fue sometido durante siglos.

El cuerpo moderno convertido así en un archivo, registra entonces el salto de un cambio de naturaleza que lo hace definitivamente *herramienta informada*, alineándose con los demás objetos que hasta ahora tan sólo le servían como medio para constituir su subjetividad.

La hipótesis de Negri, nos sirve para contraponer a *la Buena Nueva* de los conjurados con Nietzsche, consistente en poner fin a cualquier filiación, en liberar de cualquier herencia y su carga a los que vienen al mundo, la continuidad ciega que la ejercitación tatúa sobre el cuerpo humano, en el que la mano se convierte en una *máquina de habitar*¹⁰.

Toda herencia es, entonces, no sólo carga sino posibilidad y con ello, proyección hacia una palingenesia en la que mediante la educación y el arrepentimiento es posible que ese *delta* puede llegar a ser *marisma* en la que

9 Negri, T., *Arte y Multitud, nueve cartas seguidas de Metamorfosis*, Trotta, Madrid 2000.

10 Berger, J., homenajeando a Le Corbusier en el año de su muerte, ha reflexionado sobre ello en la revista digital *Circo*, 73. 2000.

poder alcanzar esa *totalidad del tiempo posible*, que describe Merleau-Ponty.

Esa posible pero callada continuidad, cuyo papel y alcance está por determinar –tal como destaca Sloterdijk– por la teoría de la cultura occidental, puede ser residenciada en la ejercitación que acompaña al *arte de la instalación*, al que se ha referido en una conversación *interesada* B. Groys e I. Kavakov, pero también el propio Sloterdijk.¹¹ Con ello, se abre paso la sugerencia de que pudiéramos entender el libro de Sloterdijk como un espacio –literario sí, pero también visual– en el que *cosas averiadas* –detritus del tiempo pasado– son reunidas para

alcanzar un estadio de elocuencia, fruto de la interpretación de sus visitantes y de las intenciones del *montador*, nunca formulado con anterioridad, sobre el papel de lo acontecido en el tiempo porvenir. El *arte de la instalación* cumpliría, así, aquella *apuesta con muchas pretensiones* con las que el autor cargaba en *el mismo barco*¹² a los *últimos hombres*.

José Ramón Moreno Pérez

Profesor Titular de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.
ETSA Sevilla.

11 Véase *De las Instalaciones: Un Diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*. Otoño 1990 y Sloterdijk, P., *Esferas II*, Siruela, Madrid, 2008.

12 Sloterdijk, P., *En el mismo barco*, Siruela. Madrid. 2002.



Disigné et gravé par Remaet de Sloephe.

24. Rondt met groene schutten en perken met nainjes oft dwergboomtjes.

24. Rondeau avec clotures de haye et parcs des nains.

M

a. Amsterdam chez Nicolas Visscher avec Privil. des Etats Generals.

PLIEGOS POR LA REGIÓN DEL AIRE

EPÍSTOLA BREVE AL ESCRITOR LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO,

AUTOR DE LA *CANTATA PROFANA*

El imaginario del nuevo hombre metropolitano se va conformando por un sinfín de mensajes plurales, transmitidos desde fuentes lejanas. Aceptamos la noticia como fundamento de los materiales que van construyendo el nuevo imaginario de lo virtual y, estamos convencidos que este estado de escucha y mirada telemática es producto de la herencia de lo moderno.

El profesor Luis Fernández-Galiano, es arquitecto, pero sobre todo es un reconocido escritor que trata desde hace años, de describir y descubrir la obra del arquitecto tardo-moderno, prisionero aún, de las representaciones mágicas del ayer, donde se funden aún demasiado pensamiento inmóvil y olvidos esenciales de los límites del espacio habitable junto al retorno de las emociones a la ciudad tan desmesuradamente alterada por la colonización metropolitana. Consciente también, que en este arquitecto subyace aún el constructor del

mito: transformar la ficción dibujada en realidad habitable.

El profesor Fernández-Galiano ha compuesto la partitura imaginaria de una *Cantata profana*, donde las voces de los seis personajes que ordenan la composición, enumeran su propio destino, orígenes, paisajes y obras, su canto actual y lo que prometía su canto, como las sirenas prometían a Ulises, cantar en el pasado de sus hazañas transformándolas para el futuro en escueto poema; aquí relato de la historia de lo que sería un tiempo-espacio nuevo de proyecto y profecía, más allá del marco rudo, desahuciado y maltrecho de la ruidosa realidad de los tiempos que se narran y, por supuesto del usufructo sufrido del pensamiento racional en aras de negocios peregrinos.

Seis personajes que dialogan con la diligente maestría del autor y creador de la *cantata* y lo hacen en el espacio engañoso de la *caverna*

televisiva, tal vez para relativizar las respuestas; *relativizar* ha sido la herramienta más segura para racionalizar la forma del espacio que construye la arquitectura.

En el dialogo se hace evidente que los protagonistas existen y que sus obras, proyectos y hazañas en gran parte se han realizado, de manera que tales relatos se transforman en crónica con vocación de historia. Espacios originarios de la arquitectura construida en España y otros lugares, como memorias celebradas en el acontecer del olvido y se muestran antes de ser devoradas por el tiempo y su historicidad, lo hacen en el correlato digital del que hablamos, en saberes y disciplinas con acento de magisterio.

Contemplando el discurrir platónico que acontece en la *caverna televisiva*: dialogo entre la *imagen* y la *palabra*, observamos que todo discurre en una secuencia metafórica desde la *domus aurea* al *opus urbis*, del jardín olvidado del Edén a la heterogénea construcción de la ciudad industrial y muestra como el trabajo realizado podemos entenderlo en las tensiones de una *cultura de resistencia*, liberadas tardíamente por arquitecturas construidas por las tecnologías de una *cultura de la transición*; signos e imágenes visibles que ofrecen la realidad de sus edificios y conjunto de obras, en una época en que abundan las arquitecturas del tiempo acelerado con proyectos de espacios intransitivos, en ocasiones, fabula de la razón instrumental de nuestros días y, donde el autómatas residencial urbano, interroga al arquitecto por la prepotencia de las imágenes de su arquitectura y por el canon subjetivo que controla su imaginación discursiva, formalizando tantos *signos testigo* de la ausencia de la arquitectura en su ciudad.

Los seis personajes, provienen de *geografías* y *luces* distintas unificadas por el dis-

curso de esa larga marcha de lo *moderno* hacia la simplificación de la forma, objetivo primario que se decanta en los testimonios de la palabra que ofrecen sus diálogos en torno al arte de construir, como expresión de las emociones que interrogan a la materia. La razón, a los lenguajes figurativos de la expresión simbólica para consagrar la arquitectura en elegía de la técnica moderna y, poder aseverar en el retablo televisivo del cantico, que la arquitectura se torna significativa con el resurgir especulativo del símbolo que aparece ante el desmoronamiento de la función.

El profesor Luis Fernández-Galiano desde la benevolente maestría que le ofrece el guion del coloquio: palabra, imagen y texto, invade la intimidad biográfica de sus personajes con la fatiga y el cansancio romántico de un poeta, Hölderlin, que dice: *Solo un verano me otorgáis, vosotros los poderosos; y un otoño para dar madurez a un canto.*

Hermético interrogante que evoca la caída de lo *moderno*, o bien los preludios de la nueva utopía del milenio acotada por la máquina digital que deslumbra nuestra conciencia mediática y nos hace elocuente dos mundos en la representación del pensamiento arquitectónico tan manifiesto en las ráfagas televisivas de las obras de los seis personajes. El de lo legible que manifiesta la expresión de su lenguaje y aquel otro visible que formalizan las imágenes de su arquitectura; en paisajes, espacios y formas antes de que podamos comprender el *significado arquitectónico de la época.*

En la escenografía televisiva, de imaginaria evocación platónica aquí esbozada; la iluminación desvanece los rostros de los seis arquitectos revisitados y cada biografía queda filmada por la palabra y los encuadres fotográ-

ficos de sus proyectos y obras, en esa frontera sin fin de *auroras y crepúsculos* que acontecen en torno a la obra construida. Aquí el arquitecto se encuentra con su tiempo y esboza un autorretrato desde la lejanía, haciendo elocuente a la arquitectura como cobijo que acoge los anhelos

cumplidos. El autor de la *cantata profana*, siempre más allá de la materia y donde brilla con precisión la memoria, finaliza la secuencia de la serie con un plano en bruma de pleamar hacia el olvido que seremos.

Antonio Fernández Alba

Profesor Emérito ETSA Madrid,
Académico RAE-RABA, Director
Astrágalo



ASTRAGALO

SEGUNDA ÉPOCA

CONSEJO EDITORIAL

ROBERTO FERNANDEZ- LUIS DEL VALLE- SANDRA SÁNCHEZ

Monográficos previstos

Se convoca a participar en un conjunto de números futuros que se armarán según se obtengan colaboraciones para cada uno y editarán según se vayan integrando a razón de uno o dos por año, hasta alcanzar a recuperar el modelo original de 3 números al año. De hecho a tal fin se proponen 9 temas monográficos.

1 NO FORMA

Informe, deforme, evanescente, inestable

2 NATURAL MENTE

Naturaleza muerta, museos vegetales, derroche de naturaleza, violencia con la naturaleza, espectacularización de la naturaleza

3 LENGUA ARQUITECTONICA

Hablantes, jergas, combinatorias, identificación, estilos

4 AUTONOMIA DE LA IMAGEN

De las cosas a las imágenes, imaginarios, mostrar-construir, la materialidad de la imagen

5 LO MODERNO POSTUMO

Modernidad y futuro, modernidad social, modernidad incumplida, los límites de la función moderna.

6 GENTRY

De la ciudad social a la ciudad exclusiva, fronteras,

Deseablemente los artículos tendrían que oscilar entre 25000 y 32000 caracteres y si es inevitable, no más de 4 ilustraciones de línea. Las ilustraciones se envían por separado en forma-

Todos los integrantes de la dirección colectiva podrán opinar, contraproponer y en definitiva acordar en los temas monográficos a *abrirse* y luego, proceder a requerir y presentar al comité, las colaboraciones que propongan en relación a su región y red de relaciones académicas.

bordes, clusters, ghettos, conservar formas versus gentrificar usos.

7 MEMORABILIA

Novedad de lo patrimonial, expansión infinita de la memoria, autopsias, clonaciones, reciclajes, metáforas frankensteinianas,

8 CRITICA

Entender, valorar lo valioso en el magma de la producción, crítica e historiografía, crítica cultural versus crítica popular, crítica disciplinar versus crítica contextual.

9 SOSTENER&SUSTENTAR

SOS:Tener: Límites del tener o consumir. Dialéctica de las traducciones de sustainability: sustentabilidad&sostenibilidad. Mito y realidad de lo sustentable/sostenible en arquitectura y ciudad. Materias y energías.

to jpg, a 300 dpi. Se puede indicar a qué parte del texto corresponden. Se pide que se envíen en formato word a la dirección de Roberto Fernández: rfernandster@gmail.com

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 21 DE ASTRAGALO

Roberto Fernández Doctor Arquitecto
Catedrático UBA y UNMdP. Director
CAEAU UAI

Enrique Dussel Doctor en Filosofía. Profesor
Emerito UAM México. Ensayista
en Estudios Políticos y Culturales
Americanos

Eduardo Prieto Doctor Arquitecto Profesor
ETSAM Madrid. Redactor Arquitectura
Viva

Eduardo Subirats Doctor en Filosofía. Profesor
en Princeton Artes. Ensayista en Estética
y Sociedad

Emilio Nisivocciai Profesor de Historia y
Proyecto en FARQ UdelaR Montevideo.

Ehud Manor Doctor en Historia. Profesor Ariel
University, Israel

José Manuel López Ujaque Arquitecto y
Doctorando ETSAM Madrid

Luis del Valle Profesor de Historia y Proyecto
FADU UBA Buenos Aires

Mary Mendez Profesora de Historia FARQ
UdelaR-Montevideo

Carlos Tapia Doctor Arquitecto Profesor de
Teoría e Historia ETSA Sevilla

Jose Ramón Moreno Profesor de Historia y
Teoría en ETSA Sevilla

Luis Müller Profesor de Historia FADU UNL
Santa Fe

Antonio Fernández Alba Doctor Arquitecto.
Académico de la Lengua y de Bellas Artes

La revista ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Sus artículos podrán utilizarse y divulgarse sin fines comerciales citando la fuente, a excepción de trabajos que posean la indicación de *copyright* a favor de su autor.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

DIRECCIÓN

Antonio Fernández Alba / Roberto Fernández

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura eludiendo las teorías más o menos sacralizadas que formalizan la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo en acuerdo con los estragos mercantilistas del capitalismo avanzado y recogiendo reflexiones críticas marginales específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de ilusiones o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar y en ella, del marco de valores en que pueden y deben desplegarse las tareas del Urbanismo, el Arte Urbano y la Arquitectura y en general las actividades crítica y de gestión de urbanidad. Será por lo tanto un proyecto basado en textos más que ilustraciones, un espacio más de reflexión que de reflejos.

El propósito inicial y actual de la publicación es difundir trabajos de un grupo de intelectuales americanos y europeos capaces de ofrecer aportes que propongan el análisis crítico de la Arquitectura en su inserción en las culturas urbanas. Por ello la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal o lo efímero de las prácticas habituales en contextos metropolitanos internacionales, sino la exploración de alternativas. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción y los mecanismos del proyecto riguroso en lo técnico y en lo social, pero también de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden considerarse para recuperar la calidad social de la vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación –ASTRAGALO– alude a una pieza del orden arquitectónico que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores, algunas veces solitarias.

