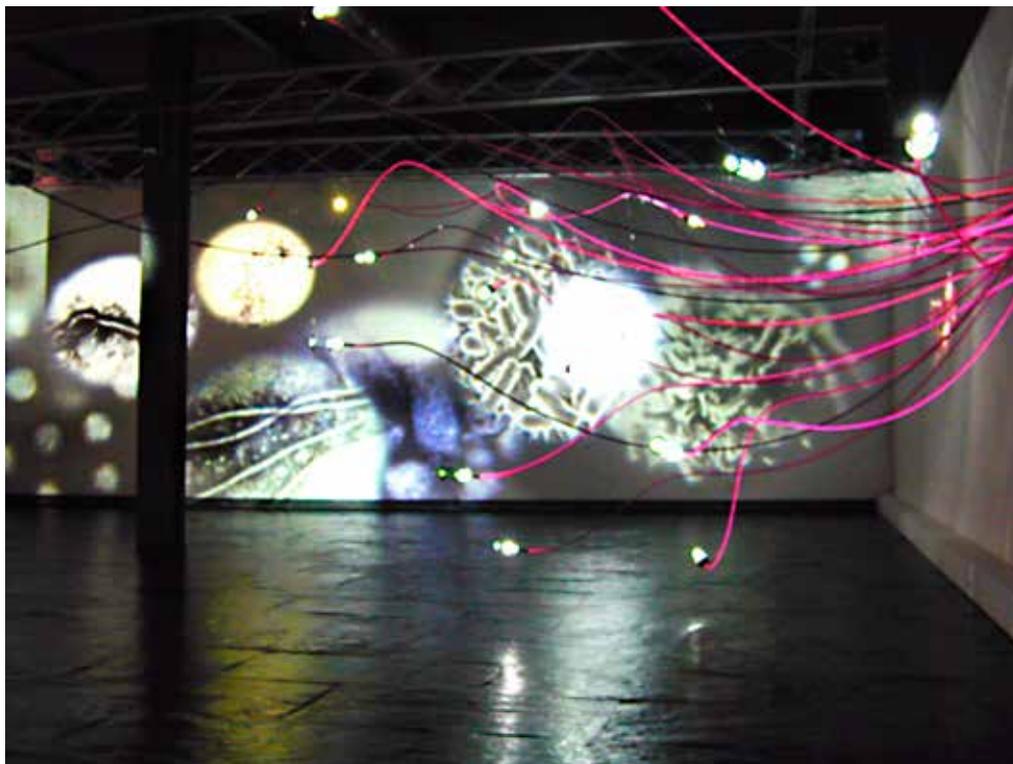


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 23

CIUDAD ELUSIVA: FORMAS DE VIDA Y MODOS DE EXISTENCIA



ESCRIBEN

Carla Carmona, Juan Luis Moraza, Polyxeni Mantzou, Ion Martínez Lorea,
Beatriz V. Toscano, Roberto Fernández, Daniel N. Jiménez Ferrera, Enrique España Naveira,
Plácido González Martínez, Ángel Martínez García-Posada

ISSN 2469-0503

DICIEMBRE 2017

23

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 23, DICIEMBRE 2017

CIUDAD ELUSIVA: FORMAS DE VIDA Y MODOS DE EXISTENCIA

RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

Ilustra la portada y condiciona las lecturas de los textos la aparición salpicada por el cuerpo de los textos la contrafigura de los cuerpos monstruosos del artista Daniel Canogar. Fotógrafo de toma herética, impresor de invisibilidad y tecnólogo de la iluminación como conocimiento, Canogar realizó una serie de obras con el nombre de Teratologías en 2001. Como relatamos más prolijamente en la introducción al número, el interés que esta obra posee para dar relevancia al contenido que aquí albergamos, se constituye como un verdadero

artículo en su desarrollo visual, que mantiene una vigencia crucial para los supuestos estudiados. El interés y compromiso del artista con la arquitectura, que se mantiene desde el inicio de su carrera, se concreta en distintas propuestas de espacialidad en relación con la vida, como la realizada para el atrio de la sede del Consejo de la Unión Europea en Bruselas en 2010 o la instalación creciente *Tendrill* para el aeropuerto de Tampa de 2017. Agradecemos al artista la cortesía de unirse al resto de contribuciones en nuestra 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
Director Sede Rosario: Emilio Farruggia
Secretaria Académica: Vicenta Quallito

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

Contacto rfernandster@gmail.com

Edición Carlos Tapia

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN 2469-0503

Fotos que ilustran este número

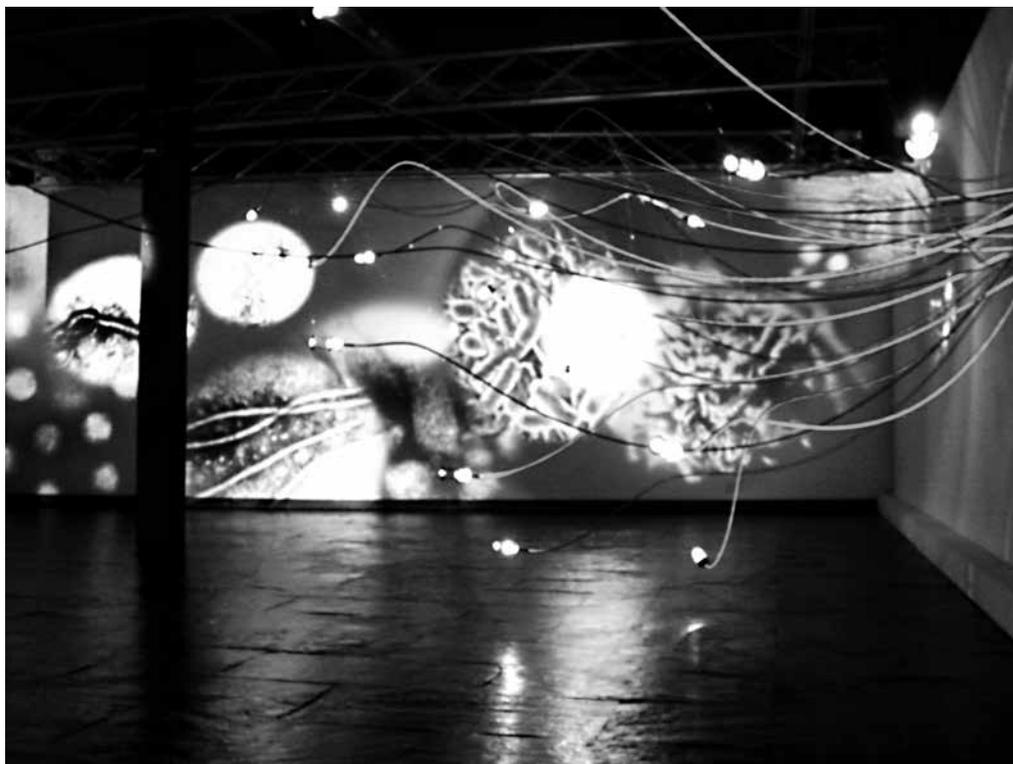
pertenecen a Daniel Canogar,
Teratologías, 2001. Cortesía del artista.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 23 - Diciembre 2017

CIUDAD ELUSIVA: FORMAS DE VIDA Y MODOS DE EXISTENCIA



ÍNDICE

Carla Carmona	
EDIFICAR FORMAS DE VIDA. WITTGENSTEIN Y SLOTERDIJK PARA LA INTERCULTURALIDAD	15
Juan Luis Moraza	
HABITANTES DE LA CIUDAD DEL FUTURO. (HOMO ELUDENS)	27
Polyxeni Mantzou	
LA CIUDAD POST-ALFABÉTICA	51
Ion Martínez Lorea	
SOBRE LA FORMA URBANA. VIDA URBANA Y CIUDAD EN HENRI LEFEBVRE	61
Beatriz Toscano	
VACUO ABHORRÈRE: ERGONOMÍA DE UN ESPACIO OCUPADO	75
Plácido González Martínez	
SHANGHAI, CINCO ACTOS EN LA CONSTRUCCION DE LA CIUDAD DEL PATRIMONIO EN CHINA	95
Roberto Fernández	
MODOS DE EXISTENCIA Y MODOS DE PROYECTO	111
Daniel Jiménez Ferrera	
UNA CASUALIDAD CONTROLADA: LA PRIMERA VIDA POSMODERNA	129
Ángel Martínez García-Posada	
PROYECCIONES EFÍMERAS. LA CIUDAD AL OTRO LADO DEL VELO	147
Enrique España Naveira	
RECENSIONES: CIUDAD Y MUNDO DE LA VIDA. TEORÍA DEL MUNDO DE LA VIDA, DE HANS BLUMENBERG	169
Lo que viene	
Autores	178

ASTRAGALO

Segunda Época

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 CARLOS TAPIA Sevilla

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 forma 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)

CIUDAD ELUSIVA: FORMAS DE VIDA Y MODOS DE EXISTENCIA

Decía Lefebvre que sólo una palabra se convierte en concepto cuando pierde sus referentes, y debe ser reconsiderada. Lo elusivo sobre la multiplicidad argumental de la vida, sea forma o sea modo, es el enfoque a poner en reconsideración para este número de Astrágalo 23.

En relación a la ciudad, independientemente de sus atribuciones culturales y geográficas, el sentido del apotegma “formas de vida” no se ha reflexionado *in extenso* para y desde la arquitectura. Lo ha eludido. La ciudad no se ha hecho cargo de resolverlo. Metáfora de uso y coaccionadora de tipologías, una forma de vida “diferente” históricamente adquirió especial excitación cuando se encumbraron los denominados “Estudios Culturales”, al decir de François Cusset. Sin embargo, aún sobrenadamos sobre las premisas que se inician con aquella enigmática aserción de Mies:

“La vivienda, hoy como en 1927, necesita receptor transformaciones conceptuales, estructurales y de fondo. Necesita la revalorización de las ideas de diseño flexible y adaptabilidad, reinterpretadas desde las nuevas necesidades y posibilidades la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida”. Mies Van der Rohe. Prólogo del catálogo oficial exposición sobre la vivienda. Werkbund Stuttgart, 1927.

Retenidos en la aduana del pensamiento renovador que aquí custodia Mies, sin que tengamos más datos para poder entablar una diferencia entre modos de vida y formas de vida en su época, en el texto para el catálogo al Werkbund se nos ofrece un tiempo para reconsiderar casi un siglo de estar evitando, eludiendo, el definir-

nos en nuestras diferencias, y afirmándonos al constituir un ser humano formalmente único, con modos de existir diversos.

Cerrando ese tiempo que se nos da a reflexionar, en eso que decimos que es nuestro presente, tales afirmaciones contrastan, del anhelo a la estupefacción, con un anuncio hecho en 2010 por John Craig Venter, biólogo y presidente de Celera Genomics. Venter comunicó haber creado la primera forma de vida con genoma sintético, una bacteria que llevaba codificado en su ADN todo lo necesario para vivir, además de varias direcciones de correo electrónico y una frase premonitoria de James Joyce: *“vivir, errar, caer, intentar y, después, crear vida a partir de la vida”*. Tal excentricidad era en parte una medida de seguridad para saber distinguirla de formas de vida naturales en caso de fuga o tal vez extracción fraudulenta. Con ello, el biólogo se hace cargo del diseño de vida a la carta, microbios con genomas programados para realizar funciones aún impensables, u otras más declarables, como producir fármacos o combustible a bajo coste, y más eficaces.

Con anterioridad a esa franja de tiempo de cien años que nos hemos concedido como marco de estudio, entre ese Mies y ese Venter, puede señalarse que, como fuerza de choque violentando lo que se creía inamovible y como yendo al encuentro de un Mies perspicaz, en 1839, se produjo un giro epistémico sobre la idea científica del concepto de vida. El profesor de la Universidad de Standford, Nicholas Jenkins en sus textos de 2007 hizo recaer la atención en ese año por el encuentro que Samuel F. B. Morse tuvo con Louis Daguerre en París. Hasta ese año, la vida para los científicos era la comprensión de los “sistemas mayores compuestos de fibras y átomos”, pero en ningún

caso unidades menores, sin atribución de vida en sí mismas, independientes. En ese año, sucedió que el zoólogo alemán Theodor Schwann publicó en Berlín sus “*Microscopical Researches*”. Desde ese momento, debido a que asignó a una unidad menor, la célula, la unidad base de la vida, vida en sí misma, se reformó drásticamente la concepción de lo que es la vida: una célula es en términos biológicos equivalente a un individuo, a una vida humana completa. Que Daguerre pudiera acoplar una lente a su invento fotográfico permitió ver estructuras totalmente nuevas de la materia, como dijo Walter Benjamin y, a la inversa, sentir que aquellas formas de vida devolvían la mirada al observador haciéndole entender su pérdida de referentes, abriendo de nuevo la posibilidad de definir la vida como concepto.

La vida, así vista, quedaba desasida de un sentido cerrado, y se unía a lo científico por lo que los poetas le concedían. Recuérdese que el Poeta Wallace Stevens escribió un poemario que se tituló *“Life consists of propositions about life”* en *«Men made out of words» Collected Poems reeditado en 1990. Sólo el título ya evidencia la disponibilidad conceptual. ¿Qué le proponemos a la vida para que sea? Esa sería la pregunta, antes que ¿qué es la vida?’. Y es que hay tres funciones para hablar de “vida”: relación, nutrición y reproducción. Siguiendo lo que Stevens sugiere, esas atribuciones funcionales serían meras connotaciones, convenciones no fijas, a la espera de encontrarnos con otros, los verdaderos “otros” diferenciados pero próximos, tal vez hasta el extremo imaginario en que aspiramos a encontrar formas de vida en otros planetas.*

La diferencia entre ser y vivir se hace a tal efecto presente y no acumula una centena, sino unos 2500 años, si recordamos la estrate-

gia aristotélica metafísico-política: “Ser para la vida es vivir”, como describe Giorgio Agamben en su libro IV de *Homo Sacer* “El uso de los cuerpos”, en el capítulo “formas de vida”, de reciente traducción al español. Para cuando llegó el inicio del siglo XX, la madeja en que la filosofía se había enredado, ese estado posterior a Hegel donde su condición se debatía entre sentirse epígono de lo ya dicho o su finalización, se halló a sí misma al superar esa dualidad: hacia el 1900 surgió, junto a las filosofías de la vida, una alternativa resultante de, según Sloterdijk (Derrida, un egipcio) “la combinación de la epigonalidad del punto de vista de la filosofía del espíritu, con la originalidad del punto de vista del sustrato vital del pensamiento, es decir, de la vida”.

Naturalmente, en ese intervalo que corre el salto entre dos siglos del XIX al XXI, investigar qué “ha sido” la vida, aporta percepciones de lo que aún es factible pensar. Así, el concepto de forma de vida en Wittgenstein en un intervalo histórico es una comprensión exhaustiva y amplia de toda realidad participada por los que forman una comunidad lingüística. No es casualidad que Sloterdijk dedique uno de sus gruesos volúmenes a precisamente diferenciar las formas de vida. En “Has de cambiar tu vida” Sloterdijk habla de ese Wittgenstein de 1937, citándolo: “*Que tu vida sea problemática significa que tu vida no se ajusta a la forma de la vida. Y entonces tú has de cambiar tu vida, y cuando se ajuste a la forma desaparecerá lo problemático*”. Para esclarecer estos tránsitos, este número de Astrágalo cuenta con un artículo (*Edificar formas de vida. Wittgenstein y Sloterdijk para la interculturalidad*) de Carla Carmona, de extraordinaria capacidad comunicativa y sintética, abriendo la definición de la vida a sus gestos, más allá del lenguaje. Cabría decir, la

gestualidad, problemática *en* arquitectura, deslumbrante *para* la arquitectura: formalismos en la vida de los edificios, formas para la vida revitalizando alma y cuerpo, relejendo a Lukács (El alma y las formas) y a Flusser (Los gestos), por poner algunos hilos genealógicos.

La vida, reconocida en sus gestos, articularía un sentido de lo común en la forma en que los humanos reconocen su grupo por esas expresiones. Un medio de aprendizaje social indirecto, de aprobación/reprobación de lo que asumen los hijos garantiza una mejora de las capacidades asociativas de cualquier antepasado homínido. Es lo que los hermanos Castro Nogueira llamaron el Homo Suadens (proveniente del latín significa aprobar, aconsejar, valorizar) y que retoma el artista e intelectual Juan Luis Moraza, con un artículo (*Habitantes de la ciudad del Futuro*) que acodala cada concepto definido hasta grabar un indeleble continuo argumental del que saldrán sin duda líneas de trabajo de a futuro en los distintos campos disciplinares comprometidos. Por encima del Suadens, Moraza recompone un Homo Eludens definido por una ecología de involución o retorno al estado del Homo Sapiens, y estudia la ciudad como una “paradójica antropogénesis” al esquivar su responsabilidad y reducir su autoría a una autoridad técnica sobre su artificio. A pesar de creerse autosatisfactoriamente que la ciudad contemporánea exhibe –y crea– formas diferenciadas de habitar en comunidades de destino, en la ciudad del futuro solo hay habitantes en su homogéneo mirar para otro lado.

¿Es hoy así en las ciudades que habitamos? Agamben, en “*Medios sin fin*” escribe:

“*Con el término forma-de-vida entendemos, por el contrario, una vida que no puede separarse nunca de su forma, una vida en la que no es*

nunca posible aislar algo como una nuda vida. Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida -la vida humana- en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo. Por esta razón -es decir en cuanto es un ser de potencia, que puede hacer y no hacer, triunfar o fracasar, perderse o encontrarse- el hombre es el único ser en cuya vida siempre está en juego la felicidad, cuya vida está irremediable y dolorosamente asignada a la felicidad. Y esto constituye inmediatamente a la forma-de-vida como vida política”.

Era obligada esta larga cita porque se ofrece una oportunidad a la definición de vida mientras es vivida y porque Forma y Modo no son la misma cosa, como ha escrito Tiqqun (La guerra civil, las formas-de-vida), con certeza leyendo a este Agamben.

Sin embargo, a pesar del alegato vital de Agamben, el habitante de la ciudad que ha evitado mirar a su otro como forma, para condicionarlo como modelo a tolerar, como mucho, se enfrenta a un desafío mayor cuando al conceptualizar en un marco holgado hemos de dar estatuto equivalente a cualquier utopía experimental, como las formas sintéticas de vida, sean las de Venter o las de la inteligencia artificial desde Marvin Minsky a Christopher

Langton. En “Exits to the Posthuman Future”, escrito por Arthur Kroker, en el capítulo “The cage of measurability” se dice:

“Es ampliamente sabido que los cofundadores de Google, Larry Page y Sergei Brin, imaginaron Google como una expresión dirigida a la nueva forma de vida de la inteligencia artificial como viva, un ser sentiente completo con redes neuronales artificiales (redes de profundo entendimiento) que pueden ser aplicadas al reconocimiento de imagen, modelizado de lenguaje y a la translación maquinaica”.

En este punto, el artículo de la profesora griega Polyxeni Mantzou (La ciudad post-alfabética) encara la situación mediológica de la ciudad actual, donde las conexiones, las relaciones, son el principal propósito consciente y causante inconsciente de una serie de tecnologías que reinventan las formas de vida.

En un intento de clarificar el uso de los conceptos y particularmente el de forma en su reunión con lo urbano, precisamente a partir de Lefebvre, el especialista en el sociólogo francés Ion Martínez Lorea, desambigua en su artículo (Sobre la forma urbana. Vida urbana y ciudad en Henri Lefebvre) el sentido de la utopía experimental. El profesor de la Universidad Pública de Navarra recuerda del autor de “El derecho a la ciudad” que se trata de ir más allá del marco sólo dictado por los expertos para centrar la mirada en “los usuarios y habitantes de la ciudad, en los deseos, en la aspiración a nuevas formas a crear desde la realidad concreta y desde sus prácticas presentes”.

En este artículo ya se abren las miras hacia la categoría del espacio, que evoluciona a

partir del paso de Lefebvre a Foucault en sus exploraciones de los hábitats ergonómicos y vacíos de resistencia por parte del texto que le sigue, de la mano de la profesora Beatriz Toscano (Vacuo abhorrêre: ergonomía de un espacio ocupado). Vacío como resistencia, vacío como oportunidad de surgimiento de vida, heterotópica, no, más aún, ilícita, pero vida al fin.

En la invitación que Astrágalo ha hecho a los autores que se convocan en su número 23, se ha trenzado un tramado relacional que va del concepto a la acción arquitectónica en la ciudad. El paso del concepto, que es sobrevuelo, a su diseminación, que desvela procesos atados al suelo, se encarga al profesor Plácido González (Shanghai, ¿Surprise?: Cinco actos en la Construcción de la Ciudad del Patrimonio en China). Como una mirada por lente de pez, los extrañamientos intencionales de su inquirir proveen un entendimiento de lo común en lo particular, y en ámbitos que son el crisol donde la globalización no sufre remordimientos y sí demanda derechos a transitar por la modernidad. Con la palabra *haipai* (literalmente traducida como cosmopolita) la cultura de Shanghai se ha construido para sí misma, desde la imagen cinematográfica, como sentido de lo identitario en la antigua colonia británica, por la patrimonialización de un sentir moderno que aún no se decanta cuando ya se recompone.

Todas estas transformaciones se obvian en los objetivos reflexivos de los arquitectos, no hay anticipación en la política y existe una escisión entre lo que viene y la resistencia a asumirlo. Todo lo más, las biomorfologías autistas inundan nuestras escuelas de arquitectura, sin saber a qué atienden. El aporte del profesor Fernández (Modos de existencia y modos de proyecto) sobre las lógicas del proyecto ar-

quitectónico, llevado a una instauración modal, entendida ésta como polifonía conceptual donde cada operador modal revela un sentir de verdad por la inserción de un conector de sentido, recalca en el desarrollo del número como un instrumental de precisión para quienes todavía operan con las herramientas de sus predecesores y presumen de que aun así les sobra una mano.

Ese texto abona el terreno para dos aportes que encajan en las definiciones que allí se hallan. En primer lugar, el profesor de la Universidad de Évora Daniel Jiménez (Una casualidad controlada: la primera vida posmoderna) lleva al espíritu de época a acomodarse en una casa de nueva factura con un presupuesto de menos de 5000 \$. Todo un reto arquitectónico si la vida se define por hacerle proposiciones sobre la vida y la que entra por la puerta es la de los que se saltan el final del Proyecto Moderno. En segundo lugar, el hipersensitivo texto del arquitecto y docente Ángel Martínez (Proyecciones efímeras. La ciudad al otro lado del velo), cuya presencia encaja como pieza hecha a medida en la estela que Moneo dejó al escribir sobre la vida de los edificios. Tal vez sea una herencia propia de la Ilustración el que la razón dictamine que a cada ser, vivo o no vivo, se le conceda un paralelo humano, y es sentiente, y cuasi consciente. Lo que sí puede decirse que es certera la estrategia de evacuación de todo aquello que no sea perteneciente a la arquitectura, que aparece desnuda, atrevida y desveladora.

Ambos artículos mientan a Mies como responsable de causas últimas y reafirman el origen dado a nuestro ámbito de esa centena de años donde formas son vidas. Además, dejan el hueco ajustado para que en el cierre sea invocado un Bruno Latour preocupado por la

república de los objetos y por los modos de existencia -Proyecto AIME, an inquiry on modes of existence-.

Para acabar, reservamos el artículo de Enrique España (Ciudad y mundo de la vida) dedicado a introducirnos en el libro de Hans Blumenberg publicado en español en 2013 “Teoría del mundo de la vida”. La propia contradicción de teorizar la vida es la que hemos evidenciado a lo largo de esta introducción al número y es la que Blumenberg destaca en el prólogo a la recopilación de 5 escritos diferentes. El desembarazo con que el investigador España trata el libro al conexionarlo con Lefebvre nos remite a un bucle de excitaciones sucesivas que no puede agotarse con todas las intervenciones aquí recogidas en la caracterización que hemos hecho desde Mies y su catálogo, hasta las cuestiones bioéticas que nos asaltan en los noticieros a diario. No obstante, sólo con lo aquí expuesto el debate no redundaría sobre el diagnóstico, no se elude evidenciar que la realidad no es la que se presenta, que la vida se morfosea por encima de las concesiones de decantación en modos, y que los conceptos sirven para precisamente reconsiderar lo dado.

TERATOLOGÍAS, DE DANIEL CANOGAR, 2001.

De entre todas las aproximaciones denodadas que en la historia eventualmente emergen para concertar una vinculación entre arquitectura y biología, cabría escoger, para ilustrar este número 23 de Astrágalo, la que protagonizaron naturalistas como Étienne Geoffroy Saint Hilaire y Georges Cuvier, enfrentándose en 1830 con tal grado de repercusión -hoy diríamos, mediática- como para atraer la atención de Balzac o de

Goethe. Se sabe que, de compartir amistad y pasión por su trabajo, pasaron a un desencuentro que fue en su época decantado a favor de Cuvier y, en la nuestra, de Geoffroy Saint Hilaire. Dos naturalistas que afrontaron dos visiones, una “fijista” o “funcionalista estricta”, la de Cuvier, que enmendaba el atrevimiento de su colega por decir que todos los animales comparten un *embranchement* común, sean vertebrados o insectos. Esa otra, la de Geoffroy, se contrapone por ser más formalista, más estructuralista, más Lamarckiana (Darwin no publica “El Origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida” hasta 1859), es decir, ligada a una primera teoría de la evolución biológica. Estos momentos fundacionales, de facto y de teorización, se tornan cruciales para entender nuestra posición hoy y, de hecho, se atribuye a Lamarck ser el primero en usar el término “Biología” que, en boca de Geoffroy, denominaría a la ciencia que estudia la naturaleza como variación de un único modelo inicial.

Lo interesante de la cuestión, ya aparece aquí la arquitectura, es que Geoffroy usó la geometría proyectiva, o descriptiva, en una traducción más común desde el tratado de 1799 de Gaspard Monge, para demostrar que por efecto geométrico de la torsión, aplicado a la espina dorsal, se recorría en continuidad la historia de los seres vivos, de una rama de la clasificación de los animales a las otras, y ponía en un origen común a todas sus especies. Geoffroy aprendió geometría proyectiva de Monge, como es sabido, y merece recordarse su importancia a partir del extraordinario libro de Robin Evans, “The projective cast”. Lo cierto es que no hizo bien al comparar la torsión en las costillas de un vertebrado con los caparzones de los insectos para

su justificación, así lo ha descrito Bernard Cache en *Perspecta*, 33 en su artículo “Gottfried Semper: Stereotomy, Biology, and Geometry”. No obstante, fueron los biólogos E. M. Roberts y Yoshiki Sasaki en el año 1996 quienes encontraron un retorcimiento más profundo, genético, que explica que, torsionada la disposición del gen entre insectos y vertebrados, se acomodan los órganos correspondientemente, con lo que se resuelve que en algún momento de hace 540 millones de años, ambos grupos de especies poseían un desarrollo común. Y si aquí aparece la arquitectura es porque Cache explica que Gottfried Semper usó el régimen de torsión en su *Der Stil*, cuando comparó la composición de vectores biológicos en varias especies con el vector de gravedad en arquitectura. Geoffroy y Monge fueron expedicionarios científicos con Napoleón en Egipto, con tiempo de discutir sus posturas durante el viaje.

El diestro orador y erudito Cuvier (que venció en debate al propio Lamarck, como cuentan refiriendo el origen de la homología y de la analogía en *LUDUS VITALIS*, 32 de 2009 los sociólogos de la ciencia Carlos Ochoa y Ana Barahona) murió inesperadamente en 1832 y hasta ese año, Geoffroy y su hijo Isidore, buscando razones demostrativas a sus argumentos, se dedicaron a estudiar aquellos animales que por su individual anormalidad, no entroncan con ningún patrón dentro de su grupo de origen. Tal es la definición de Teratología. Deformaciones, mutaciones, monstruos, buscaba nuestro científico para recuperar su credibilidad ante la comunidad de expertos y ante la sociedad en general, que seguía el debate publicado en los diarios.

Monstruos: interrupciones, discontinuidades. Mucho cabría decir de ellos por voces

más autorizadas para describir el lapso temporal que abarca desde la tozudez de Geoffroy para demostrar su solidez investigativa hasta la asimilación hoy sin sorpresa de esos mutantes, o hasta la procura de ser un diferente enfrentado a la homogeneidad del ser. Recuérdese a Alfred Jarry conceptualizando al monstruo: “es de uso común llamar *monstruos* a una concordia desconocida de elementos disonantes: el centauro, la quimera, se definen así para aquello sin comprensión. Llamo *monstruo* a toda la belleza inagotable original”. Sin embargo, esa rareza no logra el alcance que sí alcanzan los gemelos unidos de Nabokov en “Escenas de la doble vida de un monstruo”, lo abyecto en Julia Kristeva, el ciborg de Haraway o la exposición de 1993 del Whitney Independent Study Program, donde se inaugura una época inacabada de ojo inmune al asco.

Aún en el carácter meramente introductorio de estas líneas, permítasenos diseminar algunos asideros para garantizar el entendimiento de los supuestos que este número de *Astrágalo* indaga problematizando entre modos y formas de vida.

Uno de esos asideros sería otro de aquellos que aproximan arquitectura y biología, el conocido paleontólogo norteamericano Stephen Jay Gould. Polémico, como todo lo que trata de triunfar saltando sobre su neta metáfora, serviría no obstante para mantenernos un poco más a flote hasta el siguiente agarradero. Si es controvertible es porque basta repasar su idea de los *spandrels* o “enjutas” de la basílica de San Marcos en Venecia, que con su colega Richard Lewontin en 1979, Gould asoció a la biología evolutiva para describir aquellas carac-

terísticas o elementos de los organismos que no se han formado por adaptación biológica, sino por otras adaptaciones mediante selección natural. Un par de años antes de ese texto que se denominó “La adaptación biológica”, Gould escribió un breve ensayo que recordaba al genetista judío Richard Goldschmidt, refugiado en la Universidad de Berkeley de la locura nazi hasta su muerte en 1958. En ese texto, “The Return of Hopeful Monsters”, explicaba cómo Goldschmidt admitió que la gran mayoría de las macromutaciones sólo podían considerarse infaustas, a las que llamaba “monstruos”. Salvo porque, de vez en cuando, una macromutación podía, por mera buena suerte, adaptar un organismo a un nuevo *modo de vida*, un “monstruo esperanzador” en su terminología. La macroevolución procede por un raro éxito de estos monstruos esperanzadores, no por una acumulación de pequeños cambios dentro de las poblaciones.

Tal vez pudiera extraerse de ello que el empleo aquí de la palabra modo aún forma y función (las tesis de Geoffroy y Cuvier) en su distinguirse frente a sus predecesores y coetáneos y, más importante, que un sumatorio de “freaks” no hacen especie, como ya dijo Bataille y sus abyecciones en “Las desviaciones de la naturaleza” en 1930 en el nº 2 de *Documents*, aunque las principales transiciones estructurales pueden ocurrir rápidamente sin una serie uniforme de etapas intermedias. El artículo se detiene en evaluar en las consecuencias anti darwinistas del supuesto de Goldschmidt, que Gould no comparte, y que describirlas no es necesario para nuestros supuestos. A pesar de ello, cuando ponemos en línea a Goldschmidt y a Bataille, recomponemos la idea de que dentro de cada ser humano hay una suerte de incon-

gruencia elemental y constante o, dicho de otra manera, cada forma por separado, individual, no asume una medida común y es, en alguna medida, un monstruo.

Mucho antes de la pugna entre Cuvier y Geoffroy, los seres humanos demostraron estar anhelantes de pasmo en lo que se llamó la época de las calamidades públicas, al decir del propio Bataille citando el libro de Pierre Boaistuau de 1561, en la que se puso de manifiesto que cada tiempo reclama reconocer a sus monstruos. Más adelante, en 1616 Fortunius Licetus, publica sin imágenes “De Monstris”, que ya reaparecerá saciando apetitos visuales en 1665 con su juego ilustrado de admirables realidades otras, como fetos deformados, pigmeos, supuestas sirenas y demás maravillas naturales.

Según Colin Rowe, en el periodo comprendido entre 1520 y 1600 toda obra de arquitectura debe ser considerada manierista. Por Manierismo en el siglo XVI, dice Rowe, debe entenderse un inexcusable estado de conciencia que impide dar causa de capricho a una época por mero antagonismo con su pasado reciente o por ruptura con las normas establecidas. Al hacerlo, lo que se recibe del Primer Renacimiento por obra de Bramante se somete a la perfección, que es ahora el orden de lo preexistente, a un estado de inhibición acorde con lo que todo humano siente por el mero hecho de serlo, una suerte de hastío existencial. Para lograrlo, el conocimiento profundo de lo ortodoxo es condición ineludible para conseguir la ansiada heterodoxia. No hemos encontrado la palabra “monstruo” en Rowe, pero sí *broma* (tomada de Burckhardt), *aberración* o *violencia*, en su recorrer la historia desde ese XVI hasta la primera modernidad en arquitectura del XX. Muchos

otros han negado esa dependencia en negativo de la ortodoxia clásica, y otros tantos la han reafirmado, como Donald Kunze en los albores (1988) de la relación con lo virtual, tal y como hoy lo conocemos. En su texto “Architecture as Reading; Virtuality, Secrecy, Monstrosity” publicado en *Journal of Architectural Education*, 41, se inserta la imagen de la Esfinge de Giovio Vescovo di Nocera, *Dialogo dell’imprese militarai et amorose* (Lyon: Guglielmo Rovillio, 1574), al modo en que Licetus mostrará sus “Monstris”, para elucidar el sentido del manierismo histórico. Kunze debe mucho al trabajo de Marco Frascari de quien conoció sus investigaciones previamente a la publicación en 1991 de los resultados, que aparecieron con el título de “Monster of Architecture”, siendo el capítulo 2 “Monster and Semiotics: a Teratology” el más cercano a nuestros supuestos. De su lectura, podríamos sumar al Filarete o a Vico a esas aproximaciones entre biología y arquitectura de las que estamos dando alguna cuenta.

Neutralizar la historia en época de nuestros dos naturalistas enfrentados, se concibe en esa actitud manierista gracias a una acción de oposición donde la naturaleza alcanza plenitud en su idealismo, su absoluto matemático y platónico, que sólo es factible bajo la mirada del arte, como sigue diciendo Rowe.

Bajo el arte acaece, decimos, y su exacerbación desentraña descarnadamente nuestro diagnóstico de presente. En diálogo con Sylvère Lotringer, Paul Virilio se pregunta en su apartado *Teratología* (pág 121 de *Amanecer Crepuscular*) si la genética sigue formando parte de la física, de la medicina, de la biofísica, o es de hecho un arte. Porque si es un arte, dice Viri-

lio, entonces estamos en la posibilidad de crear especies, es decir, *estilos de vida*. Consecuentemente, la definición en Lamarck o en Geoffroy de Biología se desvía para poder equipararla con Teratología, y ésta, ciencia de lo genético, en una forma artística expresionista, todo un proyecto de conciencia, no un exceso, no una rareza, no una discontinuidad.

Todo lo anterior no necesita ser conocido para dar la justa importancia a la obra *Teratologías* (2001) que el artista madrileño Daniel Canogar ha querido aportar a este número de *Astrágalo*. Cuando uno repasa su obra y observa su proceso de creación, la especial sensibilidad con lo cotidiano de la información global, con lo tecnológico en su manipulación artesanal, con lo vivo en lo que no entra en las definiciones de biología, provee un despertar a una realidad que no es otra sino la que debe ser comprendida. Y crea estilos, diríamos mejor nosotros, proyecta formas, formas de vida. Tal vez su sumatorio no cree especie, pero subdivide la homogeneidad del humano medio, entresacando el monstruo que debemos llevar dentro.

Los monstruos proyectados espacialmente abren a la escala de lo semejante la idea de la fragilidad de la existencia al convivir con otras formas de vida, vidas otras que pertenecen al mismo ser o son susceptibles de ser asimiladas o fagocitadas sin la humanización del horror monstruoso. Si el aparato tecnológico del XIX fue el daguerrotipo, lo fue no sólo por la aparición y la diseminación de la cultura de la imagen, sino porque a los naturalistas se les ocurrió usarlo para observar la vida a través de una lente de aumento y definir la vida como unidades autónomas conectadas en un cuer-

po mayor. Era el año 1839. Canogar, en 2001, recompuso todas estas trayectorias con las nuevas tecnologías que como asideros hemos expuesto aquí, y nos vemos obligados a formu-

lar los límites de nuestra existencia junto con los límites a nuestra recién adquirida habilidad –apenas dos siglos- de torsionar a voluntad los códigos de relación entre lo vivo y lo no vivo.

Carlos Tapia,
Editor a cargo
de ASTRÁGALO 23



EDIFICAR FORMAS DE VIDA

WITTGENSTEIN Y SLOTERDIJK PARA LA INTERCULTURALIDAD

CARLA CARMONA

Este texto responde a la amable invitación a participar en este proyecto de reflexión sobre la ciudad contemporánea y sus comportamientos elusivos. Parte de la discusión de los aspectos biológicos y culturales del concepto de forma de vida wittgensteiniano para reivindicar la descripción como un ejercicio de autoelevación en clave sloterdijkiana con vistas a la reavivación intercultural de nuestras ciudades. Finalmente, haciendo uso de Charles Taylor, se dan algunas claves para lograr una arquitectura que favorezca la interculturalidad.

1. FORMAS DE VIDA

Para hablar de formas de vida uno ha de retrotraerse a Ludwig Wittgenstein. Pero ese movimiento, al tiempo que determina, desdibuja, pues Wittgenstein no fue amigo de conceptos cerrados, sino de límites borrosos, y de ello da

fe el de forma de vida, que en ese sentido casa a la perfección con el resto de su aparato conceptual. Eso explica que, a pesar de ser una de las piedras angulares de su filosofía, el concepto de forma de vida todavía hoy de pie a debates candentes acerca de su significado y de su ámbito de aplicación¹.

La siguiente definición puede extraerse de la detallada presentación del concepto de forma de vida que nos ofrece Kjell S. Johannessen: una comprensión exhaustiva y abarcadora de toda la realidad compartida por los miembros de una comunidad lingüística en un

¹ Las diferentes interpretaciones del concepto y la vigencia del debate son puestas de manifiesto por la selección de artículos que componen el número especial de la *Nordic Wittgenstein Review* de octubre de 2015 con el título “Wittgenstein and Forms of life”, editado por Daniele Moyal-Sharrock y Piergiorgio Donatelli, que puede consultarse online:

<http://www.nordicwittgensteinreview.com/issue/view/NWR%20Special%20Issue%202015>

determinado momento histórico.² Por lo general, el concepto de forma de vida se hace pivotar en torno al lenguaje. Una forma de vida es una compleja red de significados, valores y actividades enmarcados en prácticas que nos sitúan en una determinada configuración de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El lenguaje verbal ciertamente juega un papel importante en el sutil entramado, si bien tendemos a invertir el sentido de su relación con dicha trama. A veces nos lo imaginamos como si regulara individualmente cada práctica y dictase consenso en la coordinación de todas ellas. No obstante, aprendemos de Wittgenstein, quien no se cansaba de citar a Goethe, que la acción es lo originario, y que, como tal, es anterior al lenguaje.³ Por tanto, no es el lenguaje el que regula nuestras prácticas, sino estas las que le sirven de origen, de fundamento, y es en ellas donde, en última instancia, radica su significado, incluso su razón de ser.

Wittgenstein relacionó el concepto de forma de vida con formas más primitivas de comunicación que el lenguaje *per se*. Rechazó la idea de que el lenguaje es fruto del raciocinio⁴ y defendió que todo juego de lenguaje es extensión del comportamiento, concretamente de un comportamiento primitivo, incluso animal⁵. Para entender esto último el campo de la experiencia estética resulta particularmente ilustra-

tivo. Nuestras palabras son reacciones. Cuando paseamos por una ciudad a la que nos entregamos como turistas apasionados reaccionamos ante los edificios que nos vamos encontrando a nuestro paso⁶. Hay edificios que nos guían el ojo, otros que nos ofrecen cobijo. Están también los que nos hacen sonreír, o los que parecen tirarnos de las orejas con maldad. La arquitectura, que no la simple construcción, comunica, es un gesto⁷. Y ante esos gestos, a veces respondemos con otra sonrisa, o sentándonos en el asiento que se nos ofrece, y otras con un resplandeciente “impresionante”, o con un sonoro “¡qué horror!”. Lo normal es que tanto nuestro “impresionante” como nuestro “¡qué horror!” vayan acompañados de expresiones faciales y movimientos corporales que comuniquen incluso más que las palabras pronunciadas. De hecho, es frecuente que aunque nuestros interlocutores, si estamos, por ejemplo, en una gran ciudad, no logren oír lo que decimos, igualmente nos entiendan, que nuestros gestos les hagan comprender qué sentimos ante lo que vemos. De igual modo, nuestra expresión facial, así como nuestro tono de voz, puede diferenciar

² Kjell S. Johannessen, “Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)”, *Daimon* 2 (1990): 168-169

³ Ludwig Wittgenstein, *On Certainty* (OC), Oxford, Blackwell, 1969, §402.

⁴ OC, §475.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, §545.

⁶ Wittgenstein presentó la arquitectura como un gesto en diferentes ocasiones. Asimismo, dejó por escrito que, mientras paseaba por Dublín, experimentó que una serie de edificios se le aproximaban como gestos, y que ante eso, solo pudo responder con otro gesto, cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 195. Sobre la relación entre arquitectura y gesto establecida por Wittgenstein, véase Carla Carmona, “Wittgenstein, el guiño del arquitecto y el espíritu de una civilización. Un acercamiento al interés de Wittgenstein por la arquitectura”, en Alberto Rubio (ed.), *Textos fundamentales de la estética arquitectónica*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2015, pp. 36-49.

⁷ Ludwig Wittgenstein, MS 126 15r: 28.10.1942. (Wittgenstein Source: Bergen Facsimile Edition, ed. Alois Pichler en colaboración con H.W. Krüger, D.C.P. Smith, T.M. Bruvik, A. Lindebjerg y V. Olstad. Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Uni Digital.)

un “impresionante” de admiración de un “impresionante” de repulsión. Lo que sustentaría el lenguaje no sería la razón, sino el instinto, de nuevo lo animal⁸.

En esta clave es preciso situar la analogía establecida por Wittgenstein entre el ser humano y la ardilla: al igual que el pequeño mamífero roedor no necesita de una ley de inducción para saber que ha de recolectar y guardar alimentos para el invierno, el ser humano tampoco necesita de una ley para justificar sus acciones o sus predicciones⁹. Nuestro comportamiento no se debe a causas tan elevadas como creemos. Aunque el azar agite los hilos que nos mueven, buena parte de estos está tejida a base de instinto y práctica social.

Coincido con Danièle Moyal-Sharrock en que tiene cabida hablar de formas de vida animales. No obstante, no creo que la ecuación entre formas de vida animales y formas de vida no humanas sea adecuada. ¿Acaso no son las formas de vida de los hombres formas de vida animales? ¿Acaso no insiste Wittgenstein en que lo que le interesa es considerar al ser humano como un animal? Esa distinción, además, conduce la argumentación de Moyal-Sharrock a la proclamación de una forma de vida humana, digamos general, en oposición a formas de vida no humanas¹⁰. Pero eso es peligroso, veamos por qué.

Si de lo que se trata es de defender que se puede hablar de forma de vida allí donde no

hay lenguaje verbal, ¿no sería más conveniente diferenciar simplemente entre formas de vida lingüísticas y formas de vida no lingüísticas? Una vez hecho eso, es preciso insistir en lo que, valga la redundancia, da forma a una forma de vida. Una forma de vida responde a las condiciones naturales en las que existen los seres en cuestión: los gatos no crecen de los árboles y el mundo existe desde hace mucho, mucho tiempo¹¹. Esas condiciones naturales en las que existimos dan forma a nuestros sistemas de referencia: no esperamos que algún día los gatos broten de los árboles, como no cuestionamos, al menos mayoritariamente, que el mundo no floreciera ayer, hace un año o el siglo pasado. Una forma de vida también responde a la biología: al hecho de que nos alimentamos, o de que podemos reproducirnos. No menos importante es el papel que desempeña la cultura, determinada histórica y circunstancialmente, en particular entre los seres humanos, y es ahí donde entra en juego el lenguaje verbal.

Pero si la forma de vida es lo dado¹², aquello que fundamenta en última instancia todo lo que hacemos, el meollo donde hemos de buscar el significado, no ya de nuestras palabras o de nuestras acciones, sino de nuestros gestos más básicos de dolor, ¿tiene sentido prescindir de las diferencias culturales, y hablar de una forma de vida general, de la que participan todos los seres humanos? De ese error, quizá, participen nuestras ciudades, y sus arquitecturas.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Remarks on the Philosophy of Psychology*, Oxford, Blackwell, §689.

⁹ OC, §287.

¹⁰ Danièle Moyal-Sharrock, “Wittgenstein on Forms of Life, Patterns of Life, and Ways of Living”, *Nordic Wittgenstein Review* [Online], (2015): 32. Web. 12 Nov. 2017.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Part II (Philosophy of Psychology – A Fragment), Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, §345.

2. LA CIUDAD ELUSIVA

Utilizaré la pregunta acerca de si existe una forma de vida humana general como punto de partida para enfocar el concepto de ciudad elusiva. Pero primero delimitaré qué entiendo por elusión. La tercera acepción de la *Real Academia de la Lengua* define el verbo “eludir” como “no tener en cuenta algo, por inadvertencia o intencionadamente”¹³. El imaginario colectivo que es la ciudad occidental nos invita a imaginar una forma de vida humana general que admite variaciones, y esa sombra homogénea se proyecta sobre la vida de sus habitantes, limando las diferencias que encuentra a su paso, hasta que estas pasan desapercibidas. Ahora bien, ¿esta elusión sucede por inadvertencia o es intencionada? Podría decirse que en parte se debe a las dinámicas de la propia ciudad. No obstante, sería ingenuo no identificar una dimensión política en dicho dinamismo. Son las minorías las que sufren en mayor medida el peso de la sombra colectiva, corriendo, incluso, el peligro de diluirse en ella. De este modo, también habría que tener en cuenta la primera y la segunda acepción de la *RAE*, “evitar con astucia una dificultad u obligación” y “esquivar el encuentro con alguien o algo”. Ese dinamismo es astuto, y su astucia consiste precisamente en no hacerse notar, en parecer natural, espontáneo, innato. Y lo que se elude es una obligación con respecto a la diversidad profunda, lo que se pone de manifiesto, en particular, en el tratamiento de los grupos minoritarios. Es un modo de soslayar, también, una dificultad, de rehuir un problema, puesto que hacerse cargo de la heterogeneidad, en concreto de la multiculturalidad, no es tarea fácil.

Mediante la proyección de esa forma de vida humana general la ciudad elude responsabilidades, se implantan valores que se espera se adopten como congénitos, se amparan determinados comportamientos y costumbres. Pero esa forma de vida general no es más que una ilusión, pues lo dado nunca puede ser impuesto. Por mucho que nos acerque la biología, no cabe hablar de una forma de vida humana. Lo biológico no existe sin la cultura. No comemos simplemente, sino que comemos esto y lo otro, y no aquello, en un determinado momento, rodeados de otras personas, con las que nos relacionamos en buena medida mediante parámetros establecidos por convención, en un lugar en particular, y un largo etcétera. En resumen, toda forma de vida está enraizada en una cultura y no puede prescindir de los detalles que hacen que esta se erija como tal desde su idiosincrasia.

No puedo evitar encontrar una semejanza entre hablar de una forma de vida humana y la forma general de la proposición del *Tractatus logico-philosophicus*¹⁴. La lógica que rige la vida, los microcosmos de prácticas sociales, plagados de valores y significados, que dan sentido a nuestros comportamientos, es muy distinta a la tractariana, e imponer desde fuera de ella una identidad artificial solo puede contribuir a cosas poco deseadas, como la segregación, la ignorancia, la incompreensión o el resentimiento. También me recuerda la idea de una forma de vida general a esos grandes inversores ontológicos que fueron los arquetipos platónicos. Pues la forma de vida general parece comportarse como un ideal que todas las formas de vida concretas, es decir, las reales, las existentes, habrían de satisfacer. La ciudad

¹³ <http://dle.rae.es/?id=EYvnKaM>

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2009.

elusiva no deja otra posibilidad de existencia a otra forma de vida, es decir, a la(s) forma(s) de vida concreta(s), que la del bárbaro. En la antigua Grecia el bárbaro era el extranjero, quien, no hablando ni griego ni latín, solo era capaz de un balbuceo incomprensible. En la misma línea se hallan la antropología y la etnología tradicionales, con su atribución del término barbarie a las sociedades “primitivas”.

Por el contrario, es preciso aprender a ver diferencias en aquello que llamamos casa, en lo que nos rodea más inmediatamente. Para ello también puede sernos muy útil la filosofía madura de Wittgenstein. Las *Investigaciones filosóficas* enseñan a ver diferencias, sirviéndose de ejemplos, contraejemplos, metáforas, preguntas retóricas y muchas otras herramientas. No hay algo en común a todo lo que llamamos juego. Eso es precisamente lo que aprendemos si observamos atentamente todas esas cosas complejas que reciben esa denominación. Entre ellas no hay más que parecidos de familia, y algunos mucho más estrechos que otros. Pero incluso el primer Wittgenstein insistía en la necesidad de despertar a lo ordinario, invitaba al asombro para lograr ver allí donde no vemos nada. Lo cotidiano parece adormilarnos, nos deja como anestesiados: allí donde no se espera ver nada no se ve nada. Por eso es conveniente hacer el ejercicio de ver el mundo como por primera vez, y maravillarse ante su existencia, sentimiento que está detrás de aquello que Wittgenstein denominó “lo místico”¹⁵. Detrás de “lo místico” del primer Wittgenstein hay una forma de ver *como*. También hemos de maravillarnos ante la existencia de nuestro vecino, y verlo *como* por primera vez, no como una ficha

¹⁵ *Tractatus*, 6.44.

más en la ciudad, sustituible, sino por aquello que lo hace singular, por su cultura, sea la nuestra u otra diferente. Pero sobre esto volveremos en el siguiente apartado.

La ciudad elude mientras todo funciona, cuando las cosas van bien, es decir, cuando no hay conflicto. En cuanto existen conflictos, y se busca su solución, parece que la elusión deja de tener cabida. Este enunciado general puede ilustrar el choque de formas de vida que pone de manifiesto el occidentalismo¹⁶ que en las últimas décadas ha desembocado en ataques a diferentes ciudades occidentales, como París, Nueva York, Londres, Barcelona o Madrid. No se debe pasar por alto el que una de las manifestaciones del occidentalismo sea precisamente la guerra abierta contra la ciudad occidental. De alguna forma, la ciudad, con sus elusiones internas, sirve como metáfora de elusiones de otro rango, que sobrepasan las fronteras nacionales.

3. LA DESCRIPCIÓN Y EL EJERCICIO COMO ANTÍDOTOS

Pero regresemos a la idea de que hemos de ver a aquellos que nos rodean como por primera vez. Continuamente nos vemos entrando y saliendo de edificios, de bloques de pisos de viviendas, de oficinas, iglesias o centros de salud. Nos cruzamos con nuestros conciudadanos como fantasmas. Pero ¿qué pasa entremedio? Una clave para averiguarlo quizá radique en describir los hábitos de nuestros vecinos, y de los que un poco más allá habitan la ciudad como noso-

¹⁶ Por occidentalismo entiendo el concepto que Ian Buruma y Avishai Margalit desarrollan en *Occidentalismo: Breve historia del sentimiento antioccidental*, Barcelona, Península, 2005.

tros. Describamos lo que vemos. Observemos en qué consisten sus costumbres, notemos los detalles que caracterizan el comportamiento ajeno. Miremos, tomemos nota. Habría que retomar esos ejercicios que se nos pedían en clase de lengua durante la educación primaria. Nuestras ciudades probablemente serían otras si estuviéramos versados en el arte de la descripción. Reparemos, por ejemplo, en el vendedor chino del pequeño comercio, tienda a la que por extensión, descuidadamente, también llamamos “chino”, de la esquina de nuestra manzana. En el chino de mi esquina, por lo general, encuentro a la madre de familia, o a la hija mayor, a menudo acompañada por su hermana pequeña, que controla todo lo que acontece en la tienda al tiempo que hace los deberes del colegio. Abren los domingos. Nunca me las he encontrado en otra parte de la ciudad, ni siquiera en las cafeterías de los alrededores, tomando una cerveza, un vaso de leche o un café. Advirtamos a los vendedores de pañuelos de papel que hallamos en los semáforos, en los que apenas reparamos, a no ser que no logremos *eludir* el semáforo en rojo. En los peores días de calor todavía logran sonreír, ya sean las diez de la mañana o las siete de la tarde, incluso gastan bromas, y la primera palabra que nos dirigen suele ser “amigo”. Percatémonos de que la mujer rumana que a menudo encontramos sentada en la puerta del supermercado o de la panadería, a la espera de una moneda, se mantiene tan fiel como le es posible a la vestimenta de su país, y que su sonrisa deja entrever una serie de dientes de oro. Son patrones que se repiten, no nos los tomemos como excentricidades individuales. Caigamos en la cuenta de que son manifestaciones de formas de vida concretas.

No nos acomodemos en la explicación. ¿Acomodarse? Sí. Una explicación, de alguna manera, pone punto final al ejercicio de observación. Expresiones del tipo “los chinos son así y así”, simplonas por definición, nos sacan de la cadena inagotable de descripciones en la que nos veríamos envueltos de otro modo. Wittgenstein prevenía del peligro de caer en explicaciones del tipo “esto es solo esto”¹⁷. Además de ser reduccionistas, eliminan el aspecto de extrañeza de lo que nos rodea, hacen que ya no nos pique el gusanillo de la curiosidad. Por el contrario, Wittgenstein invitaba a la práctica de la representación perspicua, lúcida, o visión sinóptica, es decir, la comprensión que consiste en “ver conexiones”¹⁸. No seríamos justos si achacásemos el que un desconocido se dirija a nosotros con la palabra “amigo” exclusivamente a que quiera ganarse nuestra confianza con rapidez. Esa explicación dejará muchas cosas en el tintero. Habría que actuar prácticamente al revés, estableciendo todas las conexiones posibles a partir de lo que vemos. Por ejemplo, observar que la palabra “amigo” no se pronuncia sin más, sino que va incorporada a una sonrisa, y a un comportamiento corporal, por lo general, desenfadado, espontáneo, incluso sincero. También podemos relacionar este caso con nuestras experiencias pasadas, con las veces en las que hemos estado en esa situación, al otro lado de la ventanilla del coche, tanto cuando le hemos dado unas monedas a nuestro interlocutor, ya fuera a cambio de los pañuelos de papel o de

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, compilado de notas de Yorick Smythies, Rush Rhees y James Taylor, Oxford, Basil Blackwell, 1983, III, 22.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Observaciones a La rama dorada de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 66-8, y Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, §122.

la mera sonrisa, como cuando no se las hemos dado, fuera por la razón que fuera, en concreto, con la reacción en cada caso de nuestro conciudadano. Incluso podemos comparar esa manera de llamarnos “amigo” con el modo en que lo hace un camarero al dirigirse a nosotros desde el otro lado de la barra de un bar, y esforzarnos por dilucidar en qué se asemejan y en qué se diferencian. Y así podríamos continuar con tantas otras cosas, hasta llegar a representárnoslo de la manera más completa posible.

Es cierto que el ritmo de nuestras ciudades no invita a detenerse en gestos que terminan pasando desapercibidos en el entramado de lo cotidiano. Pero precisamente por esa razón deberíamos esforzarnos más y ejercitarnos con ahínco, hasta llegar a ser tan exhaustivos como nos sea posible en cada situación, y cuando nos resulte imposible, ser conscientes de que se trata de una limitación circunstancial por nuestra parte, y repetirnos cuantas veces sea necesario que las cosas no son tan simples como parecen a primera vista.

Para entrenarnos en el arte de la representación lúcida la segunda ética de Peter Sloterdijk podría sernos de gran ayuda. Me refiero a las directrices a la búsqueda de la auto-superación que caracterizan *Has de cambiar tu vida*¹⁹, obra que esboza una ética que poco tiene que ver con la burlona que se desprendía de *Crítica de la razón cínica*²⁰, amiga del quinismo de Diógenes, tan pasiva como individualista, enemiga, por tanto, de cualquier proyecto por el bienestar común. El giro ético del último Sloterdijk, por el contrario, responde al imperativo

ineludible de la supervivencia en común. Esa es la clave también de su concepto de antropotecnica. Después de todo, detrás de sus polémicas y acaloradas apuestas por la ingeniería genética hay una moral de la autoelevación, donde el ser humano es presentado como el ejercitante por definición, pues, incluso para mantenerse, ha de entrenarse ininterrumpidamente. ¿Qué es lo que nos fuerza a cambiar de vida? En el año 2009, cuando se publicó la obra, la respuesta que dio Sloterdijk fue la crisis (económica) global. En la actualidad, no obstante, cuando estamos saliendo en parte de esa crisis, encontramos que el imperativo sigue siendo igual de poderoso, pues la supervivencia solo puede lograrse en común, pero la barrera principal no es económica, sino de valores. Ya el objetivo no ha de ser solo una economía globalmente sostenible, sino una moral global sostenible, o, mejor, no nos olvidemos de Wittgenstein, habría que lograr morales, sistemas de coordenadas de valores, globalmente sostenibles, en plural.

El mismo afán autosuperador está detrás de la no menos controvertida propuesta sloterdijkiana de renovación del sistema fiscal, que considera esencial para la reavivación ética de la democracia. No puede ser que los políticos solo tengan en consideración al ciudadano cuando llegan las elecciones y toca pagar impuestos, que en ambos casos el ciudadano tenga un papel absolutamente pasivo, o que en el segundo, para mayor escarnio, sea tratado como un deudor. De la moral de la deuda a la ética de la generosidad donante. Pues bien, ese paso que Sloterdijk quiere que demos, necesita de otros pasos similares, que sucedan al mismo tiempo, porque para que nuestras democracias se reaviven éticamente es necesario que reconozcamos la diferencia, y en ese sentido, que nos ejercite-

¹⁹ Peter Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica*, Valencia, Pre-Textos, 2012.

²⁰ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.

mos como descriptores, y no solo como generosos donantes. Hay que ampliar el abanico de ejercicios espirituales sloterdijkianos.

4. HACIA UNA ARQUITECTURA INTERCULTURAL

Cabe señalar que no me refiero a la arquitectura que generalmente se asocia a lo multicultural. El término a menudo se usa para denominar determinados centros que han de acoger diferentes formas culturales, como, por ejemplo, diversas formas artísticas, o la reunión de actividades varias, como comerciales, recreativas o culturales, por ejemplo, combinando en un mismo edificio una biblioteca, una piscina y un supermercado. También se emplea en relación a construcciones que reúnen valores tradicionales y contemporáneos, como es el caso de la Agbaria House en Haifa, Israel, del estudio de arquitectura de Ron Fleisher Architects, que combina la arquitectura tradicional palestina y la islámica con el modernismo. Tampoco me refiero a la que Richard England ha procurado a Malta, esforzándose por mantener el cruce de épocas y civilizaciones que caracteriza el país.

En “Reglas para construir en las montañas”, Adolf Loos llamaba la atención sobre la importancia de construir de acuerdo a unas condiciones de vida²¹. En mitad de la montaña austriaca los tejados han de diseñarse de tal manera que protejan de la lluvia y la nieve. Nuestras arquitecturas también habrían de responder a los aspectos biológicos y culturales del concepto de forma de vida. En esa clave habría que leer la lucha de Loos contra la ornamenta-

ción y su enfoque de la funcionalidad. ¿Cómo vivimos?, preguntaba retóricamente. Pues construyamos de acuerdo a nuestra manera de vivir. ¿Cómo nos sentamos? ¿Cuándo? ¿Para qué lo hacemos? De maneras variadas, y a diversas horas del día, durante extensiones de tiempo diferentes, según la actividad de la que se trate, como almorzar o cenar, reunirse por trabajo o descansar. ¿Tiene sentido, entonces, que emperifollemos nuestros asientos hasta tener que modificar nuestra manera de sentarnos en ellos, o la cantidad de tiempo que lo hacemos? Quizá Loos pretendiese precisamente atender a la dimensión histórico-cultural del concepto cuando en la Viena de 1908, acicalada hasta la saciedad con la reconstrucción de la Ringstrasse, a base de las técnicas de ornamentación de los estilos antiguos más dispares, defendía que aquello que caracterizaba al hombre moderno era la ausencia de ornamentación.

Habría que procurar que nuestras ciudades no proyecten sobre quienes las habitan una forma de vida humana general, sino que, por el contrario, supieran amparar en el continuo de lo que nos rodea las diferencias, los detalles por los que unas formas de vida se distinguen de otras. ¿Cómo puede la ciudad encauzarse en la dirección de la multiculturalidad? Esforzándose por ofrecer un lugar a la especificidad cultural de nuestro vecino, como garantizando templos a todas las religiones. El breve ensayo, ya clásico, de Charles Taylor, *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*²², no ha perdido, en absoluto, vigencia. No parece que las minorías hayan igualado a estados y federaciones, como de manera utópica se aventuraba

²¹ Adolf Loos, “Regeln für den, der in den Bergen baut”, *Der Brenner* 4, 1 (1913): 40-1.

²² Charles Taylor, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, Comentarios de Amy Gutmann, Steven C. Rockefeller, Michael Walzer y Susan Wolf, FCE, México, 1993.

a afirmar Kisho Kurokawa con su filosofía de la simbiosis hace un par de décadas²³. Qué sensatas y necesarias son todavía estas palabras de Taylor:

“Es razonable suponer que las culturas que han aportado un horizonte de significado para gran cantidad de seres humanos, de diversos caracteres y temperamentos, durante un largo periodo –en otras palabras, que han articulado su sentido del bien, de lo sagrado, de lo admirable– casi ciertamente deben tener algo que merece nuestra admiración y nuestro respeto, aun si este se acompaña de lo mucho que debemos aborrecer y rechazar.”²⁴

Taylor planteó el reconocimiento como una necesidad humana vital. Pero ¿y si las dinámicas de nuestras ciudades dificultan ese reconocimiento? Si aplicamos sus ideas al ámbito de la arquitectura, podríamos concluir que una manera esencial de reconocimiento de una forma de vida es concederle lugares dignos en nuestras ciudades. Habría que fomentar una arquitectura procuradora de lugares para las diferentes formas de vida que cohabitan la ciudad, y construir así para el reconocimiento transfronterizo.

Mi propuesta toma posición en el debate entre multiculturalismo e interculturalidad. No basta con construir para poner de relieve

la existencia de diferentes formas de vida. Ese tipo de aceptación puede ser pasiva, e incluso desembocar en la segregación, precisamente por el énfasis puesto en la especificidad cultural. La idea a rechazar sería la siguiente: ya que somos diferentes, ya que pertenecemos a grupos culturales diferentes, es mejor que cada uno vaya por su lado, así no habrá posibilidad de conflicto. Esa separación probablemente conduzca a la desigualdad, pues será la manifestación cultural minoritaria la que quedará aislada. Por el contrario, la arquitectura de nuestras ciudades debería favorecer el diálogo y la interacción activa entre dichas manifestaciones culturales, procurando de ese modo el intercambio cultural, el conocimiento de otros sistemas de valores y la comprensión de la cosmovisión ajena. Esto ha de hacerse atendiendo tanto a las diferencias como a las similitudes entre las diferentes formas de vida. Incluso para comprender las diferencias, hemos de partir de aquello que tenemos en común con el otro, solo así conseguiremos poder relacionarnos con lo que le singulariza sin que esa especificidad levante un muro insalvable entre nosotros.

Para conseguir una arquitectura intercultural y no quedarse en el estadio meramente multicultural, no creo que se deba pasar por el abandono de la identidad cultural que nos es característica. En ese sentido, difiero de Ana María Guasch, de su acercamiento de lo intercultural a lo transcultural, con vistas a alejar el primer término de lo multicultural²⁵. Es cierto que la aceptada cohabitación de diferentes grupos culturales bajo el mismo marco de ciudadanía no es suficiente, pero la solución no radica

23 Kisho Kurokawa, *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*, Londres, Academy Editions, 1994, p. 10.

24 Taylor, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, p. 106.

25 Ana María Guasch, “Lo intercultural entre lo local y lo global”, *Actual Divulgación: Revista de la Dirección de Cultura y Extensión* 71 (2010): 46-47.

en superar las diferencias culturales mediante la promoción de la subjetividad individual. La antigua dicotomía identidad-diferencia que Guasch desea dejar atrás apelando a la potenciación de las subjetividades, bien podría enfocarse desde la dimensión dialógica de la identidad humana.

Volvemos a Taylor: nuestra identidad no es algo que brote de nuestro interior, sino que se construye a partir de la interacción y el diálogo con los otros²⁶. Y esto sucede tanto a nivel personal, incluso íntimo, como a nivel de pueblo. Taylor, haciendo uso de Herder, nos recuerda que los pueblos también han de ser fieles a sí mismos, a aquello que los caracteriza. En este sentido, cabe recordar que ser fiel a mi originalidad es también ser fiel a mi cultura, pues parte de mi singularidad se debe precisamente a esta última, aunque yo la actualice de un modo que es exclusivamente mío. Es más, cabría esperar que mi modo de actualizarla esté en el abanico de posibilidades abierto por mi propio horizonte cultural, de tal modo que si perteneciera a otra cultura puede que esa posibilidad ni siquiera se me plantease como tal, puesto que el movimiento que es posible en mi juego cultural probablemente no fuera una jugada posible en ese otro hipotético juego cultural. Mi modo de ser fiel a mí mismo, de ser fiel a mi originalidad, implica la fidelidad a mi cultura.

La idea de Guasch de que todos somos exóticos²⁷ tiene su encanto, pero pensar que aquello que nos hace exóticos a todos y cada uno de nosotros sea nuestra idiosincrasia individual peca de reduccionismo. Es cierto que en

parte nuestro exotismo se debe a nuestra especificidad como individuos, pero de igual modo en parte esa exotividad nuestra es consecuencia de nuestra idiosincrasia cultural, que de algún modo posibilita la anterior. No creo que tratar de hallar la universalidad compartida en la subjetividad, como propone Guasch²⁸, haya dado suficientes frutos. Después de todo, si algo ha potenciado la modernidad es el valor de la subjetividad, en particular en las ciudades occidentales, y ya está visto que la segregación y la falta de interacción entre culturas es la moneda de cambio en buena parte de las sociedades contemporáneas, como es el caso de la española. Quizá la mejor forma de universalidad compartida sea el horizonte de la comprensión abierta a la diferencia, tanto individual como cultural.

Entonces ¿cómo construir para la interculturalidad? Habría que concebir edificios capaces de recoger formas de vida diferentes, pero sin la pretensión de fundirlas, de limar sus diferencias, sino de favorecer el diálogo, herramienta imprescindible para la feliz convivencia en común. Podríamos aprender de los lugares en los que en mayor o menor medida ya se consigue. Por ejemplo, cada vez más aeropuertos cuentan con capillas multi-confesionales. No obstante, lo que mejor puede instruirnos es el espacio público de acceso abierto. Piensen en mercados, parques infantiles, plazas, parques o ramblas como paradigma de la interacción de formas de vida diversas. Una medida podría ser impulsar la creación de nuevos espacios públicos y favorecer el buen mantenimiento de los ya existentes, de manera que se garantice que todos los grupos sociales tienen acceso a ellos y los pueden disfrutar en pie de igualdad. No ha-

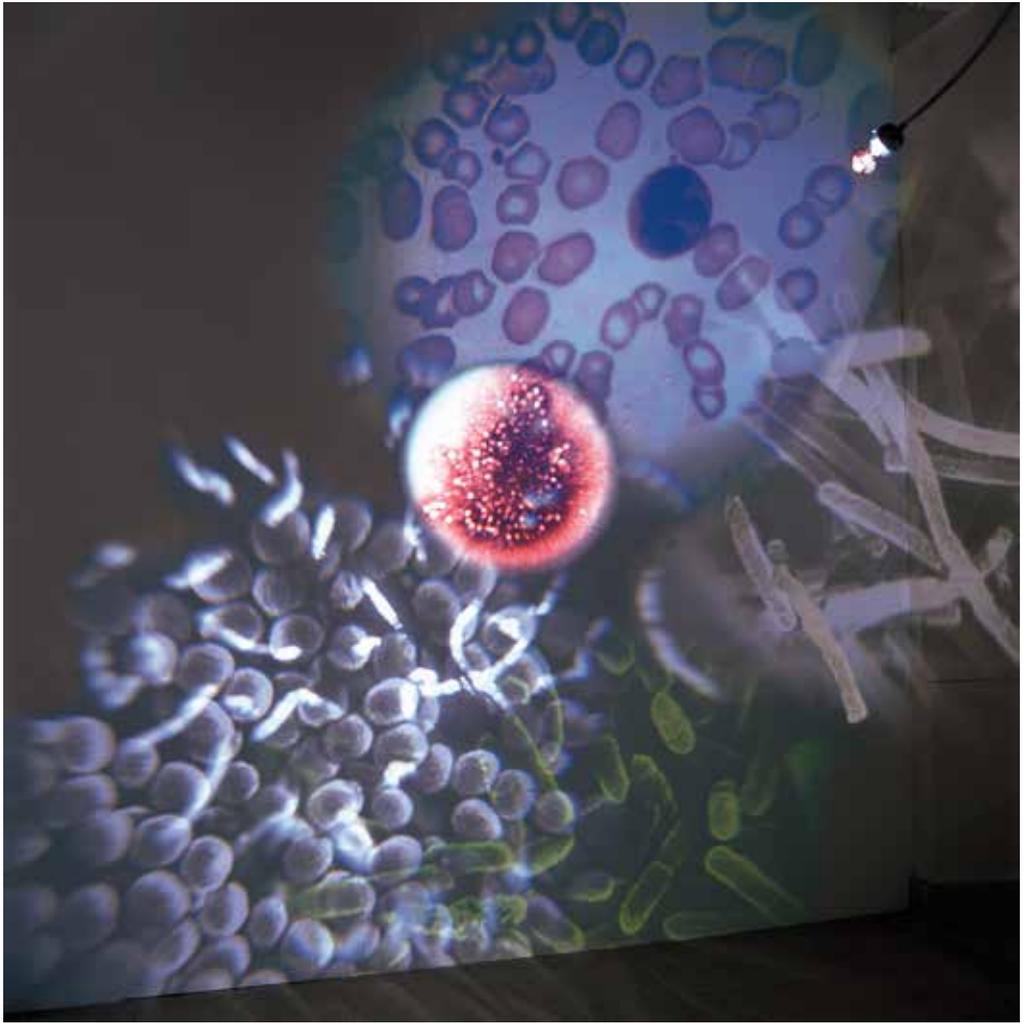
²⁶ Taylor, *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, pp. 51-2.

²⁷ Guasch, "Lo intercultural entre lo local y lo global", p. 47.

²⁸ *Ibid.*, 47.

bría que construir templos para cada forma de vida, sino templos, particularmente profanos, para ser habitados por todas ellas, espacios para la convivencia, la reflexión y el intercambio intercultural, pero, al contrario de lo que sucede

en la Raum der Stille de la Puerta de Brandeburgo o en la Meditation Room de las Naciones Unidas, donde se hablase, se discutiera y se debatiese mucho. Pero esa tarea le corresponde al arquitecto.



HABITANTES DE LA CIUDAD DEL FUTURO

(*HOMO ELUDENS*)

JUAN LUIS MORAZA

“If the present planting of humanity upon Spaceship Earth cannot comprehend this inexorable process and discipline itself to serve exclusively that function of metaphysical mastering of the physical it will be discontinued, and its potential mission in universe will be carried on by the metaphysically endowed capabilities of other beings on other spaceship planets of universe.” Buckminster Fuller (1963) Operating Manuals for Spaceship Earth.

En el presente, la tierra es una gota de agua rellena de fuego y rebosante de organismos. Aunque pertenecemos al pequeño 0,001% de seres pluricelulares, nuestro cuerpo está también plagado de millones de microbios, de los cuales muchos no son pasajeros parásitos, sino aliados esenciales para los procesos orgánicos. El cuerpo humano es en realidad una colonia superpoblada y descentralizada de la que ignoramos casi todo, a pesar de la ilusión gubernamental que nos crea nuestra consciencia. Y es, además, un proceso de intercambios de materia, energía e información. Somos ambiente, sociedad biológica. Y creamos sociedades para vivir, sean clanes, pandillas, aldeas o metrópolis. Los desarrollos técnicos y cooperativos, habrán compensado y retroactivamente habrán incrementado la precariedad orgánica del cuerpo humano, frágil, débil, prematuro... todas nuestras capacidades intelectuales, emocionales y técnicas, son, en

realidad, formas invertidas de nuestras incapacidades orgánicas. Pese a nuestra insignificancia biológica, o precisamente por ella, los humanos hemos adquirido un paradójico poder sobre los acontecimientos planetarios. Hemos tenido que reconocer nuestra responsabilidad en la inauguración de un nuevo periodo geológico: el antropoceno¹ se caracteriza por el impacto de las actividades humanas sobre los ecosistemas humanos. Esta influencia proviene tanto de la explosión demográfica como de las formas de vida que se fueron desarrollando desde que el *sapiens* monopolizó el destino del planeta: crecimiento exponencial del consumo de energía, de agua, de los transportes de materia y de personas, de las telecomunicaciones, del uso de ferti-

1 Steffen, W.W. Broadgate, L. Deustch, O. Gaffney & Luwdig, C.: “The Trajectory of the Anthropocene: the Great Acceleration”. *The Anthropocene Review*, 16 de Enero de 2105.

lizantes, de producción de bienes, la pérdida de biomasa en los océanos y en el manto terráqueo, la destrucción de ecosistemas y la extinción de especies, el debilitamiento de la capa de ozono, junto al aumento de la temperatura de los océanos y sus consecuencias climáticas, y un crecimiento también exponencial de los índices de dióxido de carbono, de metano, de la acidificación del océano, y en general de la degradación de la biosfera. Son las consecuencias del éxito de la vida humana y las causas de su fracaso. Los destinos de la humanidad no habrán sido menos desalentadores que los del planeta que explotan: Los índices de bienestar jamás han sido tan cuantificables, pero, desde luego, no benefician a todo el mundo. El 1% de los humanos tiene tanto patrimonio como el 99% restante, y un 20% de la población consume el 80% de los recursos planetarios. Incluso en los países más desarrollados, son apreciables altos y crecientes índices de desigualdad social y explotación, una dudosa calidad de la alimentación y del agua, una proliferación de enfermedades provocadas por inventos humanos y sus formas de vida, movimientos de inmigración forzosa. Y los procesos de adaptación a los sistemas artificiales de la vida contemporánea, son mucho más exigentes y tortuosos que los necesarios para adaptarse a un entorno natural. El balance ni siquiera es positivo para el poderoso explotador.

0.1. HOMO ELUDENS, URBE ET ORBE (LA CIUDAD CONTINUA)

Cuando el sapiens (-165.000) incluyó entre sus capacidades el arte, inauguró la revolución cognitiva del *sapiens sapiens* (-70.000): activo y contemplativo, juguetón (*ludens*), versátil (*creans*),

cooperativo (*assesor*²) y responsable (*suadens*), gozaba de una vida opulenta, no idílica, pero sí plausible. Vivía en pequeñas comunidades errantes, recolectando, cazando, imaginando interpretaciones sobre el mundo, y estableciendo correspondencias simbólicas y valores³. Para ellos, el planeta era un fascinante y sospechoso ser inconmensurable del que se sentían criaturas, y del que obtenían su saber y su gratitud. Su conciencia de límite era efecto de la fragilidad de su equilibrio dentro de las redes de competitividad y cooperación entre especies. Seguía siendo una más entre ellas.

La riqueza de esa forma de vida, habría permitido una prodigalidad demográfica que conducirá al establecimiento de asentamientos estables, una explotación intensiva de los recursos –que incluye la intensificación productiva mediante la agricultura, la ganadería y la industria–, junto a la necesidad de la acumulación, conservación y defensa de los bienes y del propio territorio. La dieta comenzará entonces a ser menos diversificada, causando nuevas enfermedades, menor tiempo de descanso, mayor la dependencia de factores ambientales...

En ambientes más seguros y previsibles, las capacidades mentales se desenfrenan desvelando sus disposiciones creativas y sus resquicios más oscuros. La consciencia, como una existencia paralela a la vida, acabará polarizando el saber hacia una razón instrumental, conforme la huida de la dificultad se transforma en un impulso de poder sobre lo real, conforme esquivaba la deficiencia biológica convirtiéndose en dominio cultural. El sapiens deviene *homo*

² Cfr. Castro Nogueira, L., L., M.A. (2008) *¿Quién teme a la naturaleza humana?* Madrid. Tecnos.

³ Mithen, S. (1996) *Arqueología de la mente*. Barcelona. Mondadori.



ig. 2. James Gillray (1805) The Plumb Pudding in Danger.

eludens (-12.000/+2000). El uso (instrumental) y el sentido (simbólico), son dos técnicas contrafactuales⁴ de eludir la precariedad orgánica. Esta involución neolítica inaugura la lógica de la especialización: tanto la percepción como la conducta se parcelan; se produce una desintegración cognitiva que permite un crecimiento funcional de la parte, a costa de un debilitamiento del todo; de las particiones del sistema nervioso surgirá la escisión (*science*) entre pensar y actuar, creando mundos imaginarios y segregando el habla de la experiencia, y el ser del enser. Y como consecuencia, se intensificará la división del trabajo, la fijación de identidades –de especie, sexo, raza, clase–, la determinación

de roles sociales estables, incluso hasta convertirlos en hereditarios, y para ello, la institución de sistemas simbólicos que determinen las diferencias y legitimen las jerarquías. Todo ello incrementará el poder de producción y predicción, a cambio de sacrificar la integración del saber, y convertirlo en poder. Por primera vez, armas de guerra, ejércitos, poseedores, vasallajes, trabajos forzados, instrumentalizarán la capacidad de cohesión social del orden simbólico, para organizar las primeras y complejas sociedades preestatales. Así habrá surgido la ciudad, como paradójica antropogénesis del *homo eludens* (fig. 2).

Desbaratada la eficacia de los ecosistemas del *sapiens*, la artificialidad de la forma de vida urbana aspira a una restitución integra-

⁴ Scarry, E. (1987) *The Body in Pain*. Oxford University Press

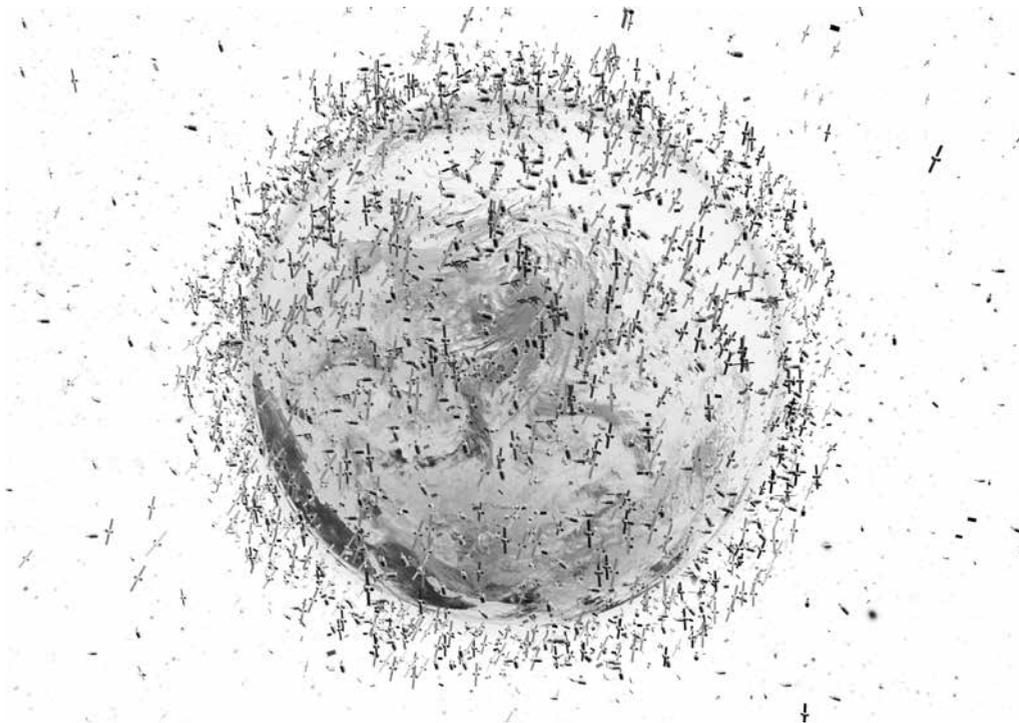


Fig. 1. Representación gráfica de satélites y sus escombros orbitando. Se ha aumentado el tamaño de los satélites para favorecer la visibilidad de su expansión planetaria, pero no se aumentado su número. Créditos: ESA.

dora, pues debe sustituir el orden natural por un sistema creado de interacciones. Desde las primeras ciudades de unos pocos miles de habitantes, hasta las grandes megaciudades de decenas de millones, la ciudad es cuna (*civis*) de múltiples formas de vida, y red (*urbs*) de conectividades estables cuya definición territorial excede su perímetro catastral, para incluir todos los flujos de suministros y tránsitos, causa y consecuencia de la especialización funcional, sin los cuales colapsaría de forma inmediata.

La producción de bienes y suministros, las infraestructuras de transporte de personas y de mercancías, las redes de comunicación, los sistemas de gestión y administración no han sido sólo tecnologías imprescindibles para el

desarrollo de la ciudad; recíprocamente, la ciudad misma es una condición de existencia para esas tecnologías de gobierno: la construcción de esas infraestructuras y la organización de esas redes, a través las energías, los instrumentos y las relaciones de producción e intensificación del trabajo, así como los mecanismo y rituales de distribución y redistribución, organizan la sociedad en su conjunto. La intensificación de la producción (capitalización de los excedentes), y estimulación de la reproducción (demografía), se determinan y legitiman recíprocamente como vector de desarrollo urbano. El progreso lógico de esta entente es la hiperrealización de la ciudad en una sola ciudad planetaria, expandido

didada, continua⁵. Desde las sociedades rurales hasta las “sociedades del conocimiento”, el tránsito de la revolución agrícola a la revolución tecnocientífica, es continuo. La morfogénesis de la ciudad habrá supuesto un proceso simultáneo de concentración urbana –en ingentes megalópolis–, y de expansión planetaria –en una urbanización extensiva–. La ciudad continua expande su concentración como un moho colonizador y sus redes de interrelación como telarañas cada vez más tupidas (fig. 1). El perfeccionamiento y la expansión universal de los sistemas de conexión y transporte (de materia, energía, información y personas) hacen disminuir la escala del planeta, fortaleciendo el imaginario de una ciudad total. Los satélites y las redes de comunicación y conexión, los asentamientos industriales, los centros de investigación y conservación, la velocidad y eficacia en los desplazamientos no dejan ningún lugar sin cobertura, sin noticias, sin informaciones, sin intereses, como si no existiera un “afuera” de la ciudad, un área del planeta ajeno a esa urbanización extensiva. Incluso las zonas más rurales o los territorios más inhabitables (por su temperatura, presión, altitud o condiciones bioquímicas), contienen núcleos habitacionales y forman parte de la red de intercambios constituyentes de la ciudad.

Teóricamente, el camino más fácil para alcanzar una nutrición de alta calidad, una vida prolongada, vigorosa y plácida, libre de fatigas y trabajos penosos, no consiste en aumentar la producción, sino en disminuir la población y la dimensión de las comunidades. Pero la intensificación productiva es correlativa al crecimiento

reproductivo, a la concentración urbana y a la jerarquización social. Cuando las técnicas humanas –agricultura, ganadería e industria– creen productos de la nada⁶, más bien explotan el medio a un ritmo superior a la regeneración, incrementando una deuda biológica que irá creciendo exponencialmente conforme se instaura la ciudad planetaria. La explotación intensiva y acelerada, elude la rebiogeneración, la restitución a la naturaleza. Cada mejora instrumental dentro de esta urbanización planetaria habría incentivado una sobrepuja medioambiental y social que conlleva nuevos y crecientes problemas, que conducen inexorablemente al agotamiento de la biomasa y a la disminución de la eficiencia productiva. La Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Comisión Brundtland: ONU, 1987), pensando en la posibilidad de un “desarrollo que asegure las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones para enfrentarse a sus propias necesidades”, definió la sostenibilidad de acuerdo a la articulación entre tres factores: ecológico (preservación medioambiental), económico (progreso económico), y social (Derecho, Justicia y redistribución). Asumir esta noción supondría una transformación profunda de las políticas nacionales, y de las economías internacionales, más allá de soluciones regionales. Pero el discurso sobre el “desarrollo sostenible” no ha sustituido al discurso del desarrollismo, sino que lo ha complementado, no sólo a través de discursos escindidos de las prácticas, convertidos en testimoniales legitimadores, sino también a través de fórmulas de solución parciales, desplazadas a nuevas ecoindustrias tecnológicas, y conver-

⁵ Cfr. Bueno, G. (1989). “Teoría general de la ciudad”. Rev. ABACO. N° 6. Oviedo.

⁶ Cfr. Fukuoka, M. (2011) *La revolución de una brizna de paja*. Teruel. Ecohabitar.

tidas en una “estética de la sostenibilidad” a la que se aplican arquitectos y urbanistas. La especialización hace que cada aspecto se trate de forma aislada, como si la producción industrial fuese independiente de la gestión de residuos, como si la macroeconomía financiera fuese inocente respecto a la redistribución social, como si los efectos pudieran tratarse sin ocuparse de sus causas.

Si la ciudad continua es la realización extrema de la forma de vida urbana, se hace cada vez más incuestionable que la ciudad es insostenible. Es la cantidad de vida tanto como el tipo de vida lo que provoca la insostenibilidad medioambiental, económica y social. Es la connivencia entre la estimulación demográfica y el desarrollismo productivo. El *homo eludens* elude sus responsabilidades sociales, económicas y medioambientales; no se comporta como uno más dentro de la gran sociedad planetaria (*gaia*); asume el estatus de jefatura, de gestión impune. Es la lógica del plus-valor, que elude la redistribución. Si la economía es la ideología de la ciudad continua es precisamente porque se basa en una distribución (*nomos*) desigual, diferida indefinidamente, en una eco(a)nomía. Es, en fin, la voluntad de poder, instituida en la ciudad planetaria y su economía financiera. Pero la sostenibilidad de los sistemas físicos sobre los que se organiza la vida humana (sistemas agrarios, industriales, urbanos) depende de la posibilidad que tienen de abastecerse de recursos y de deshacerse de residuos, así como de su capacidad para controlar las pérdidas de calidad (tanto técnica como ambiental y social), aunque la lógica financiera de la ciudad continua se sustenta en la fantasía de un flujo indefinido de recursos e inversiones: en el mundo físico, es inviable la fantasía de un flujo circular en el que

la inversión corrige el deterioro ocasionado por el propio sistema que la produce⁷. La economía dineraria existe ya como flujo de capital totalmente independiente del mundo material de los bienes y las propiedades del mundo: existe un flujo dinerario más de cuatro veces superior al valor total del territorio entero del planeta incluyendo todos los bienes materiales, naturales y artificiales que contiene. De hecho, serían necesarios más de siete planetas para mantener las formas de vida de los Emiratos Árabes, seis para las de Estados Unidos, más de dos para las formas de vida europeas, y sólo los países del tercer mundo mantienen formas de vida para las que es necesario menos de un planeta. Aunque la ciudad continua es administrada por una economía imaginaria, sus efectos son reales.

0,01. CIUDADANÍAS (ARQUEOLOGÍA DEL PODER)

La ciudad ha sido la condensación máxima de las utopías antiguas, clásicas, modernas, y contemporáneas: la fantasía de la cultura frente a la naturaleza, del poder del orden frente al caos, que conecte lo particular con lo universal, de la Razón sobre la barbarie, la ilusión de una socialidad donde conviven intereses en conflicto

Fascinante, terrible, temible, gloriosa, la historia de la ciudad es la historia de la mente humana. Recíprocamente, la psicología humana es la historia de su socialidad, de sus vínculos simbióticos o parasitarios con sus otros. La idea de democracia planteó la cuestión del origen y el fundamento de la ley, inaugurando el espacio propiamente social, ajeno a instancias de legitimación descendentes, sobrenatu-

⁷ Cfr. Odum, H.T. (1980) *Ambiente, energía y sociedad*. Barcelona. Blume.

rales, extrasociales. Pero la institución de la ciudadanía habrá comprometido una forma social sustentada sobre una violencia fundacional, excluyente, mediante un doble discurso: el discurso del derecho sin responsabilidad (*autos-tautos*), que corresponde al poseedor; y el discurso de la responsabilidad sin derecho, que corresponde al desposeído. Mediante esta razón instrumental, el *homo eludens* niega las interacciones que le constituyen como sujeto, enfatizando sus atribuciones como artífice; esquivando así su responsabilidad y reduce su autoría a una autoridad técnica sobre su artificio. Pero la autoría (*augere*) viene definida, precisamente, por el compromiso de respuesta, esto es, por la socialidad. La verdadera condición antropológica de la ciudadanía es una sociedad de autores, una sociedad de socios que gestan y gestionan todo aquello que les compete como ciudadanos.

La *polis* incluye en su naturaleza negociadora a los ciudadanos “apropiados”, tanto humanos (los autóctonos bajo ciertas condiciones de origen, raza, clase, rango)... como a seres no humanos pero sí personales que legitiman esas formas de exclusión (dioses, númenes). La *domus* incluye bajo su dominio a lo inapropiado y excluido: los seres no humanos y no personales, y seres humanos no autóctonos, bárbaros, víveres-, así como a todo aquello que en lo humano resulta inconveniente...). La vida del enser, la cosa⁸, es reducida a una forma de existencia servicial, sometida a reglas de acción, a significados. En cuanto tal, el enser es mecanizable, instrumental, sustituible, controlable, comprensible, objeto de conocimiento y de uso. Así, forman parte de la ciudad una población muy numerosa de habitantes sin ciudadanía, ex-

propiados de su condición autorial, se aprecian como materia prima, o como obras u obreros, insignificantes, instrumentales, sacrificables.

Para los terrestres no humanos, el desarrollo de la ciudad ha supuesto un proceso intensivo de degradación desde su condición paleolítica divina a su mecanización genética. Queridos o repudiados, protegidos o perseguidos, los habitantes de la ciudad destinados a ser compañeros o materia prima, víveres o plagas, comparten un destino. Todo tipo de organismos se crían, se adiestran, se montan, se purgan, se matan, se confeccionan, se comen, en cantidades ingentes. Y sin ellos, la ciudad humana colapsaría instantáneamente. De acuerdo a estimaciones bajas, 345 millones de animales de granja y 150 millones de peces mueren al día, lo que anualmente supone unas cifras de sacrificios que superan los 180 billones entre aves, bóvidos, pollos, patos, cerdos, conejos, gallinas, pavos, ovejas, cabras, búfalos, caballos, camellos, perros y todo tipo de fauna fluvial y marina... una población estable muy superior a la humana, cuyo destino sólo depende de su utilidad urbana, y de cuya devastación industrializada nos nutrimos.

Cuando el animal humano, sufre una exclusión funcional de ciudadanía, Fig. 3. El índice de felicidad planetaria (Happy Planet Index. New Economics Foundation. NEF) está diseñado para medir el desarrollo de los países en función de la expectativa de vida, la percepción subjetiva de felicidad y el impacto ecológico de sus formas de vida, además del PIB y el IDH de los países, para tomar en cuenta la sostenibilidad, solvencia económica y el estado económico en el que se encuentra cada país. Pero el índice de felicidad en absoluto coincide con la posición económica de los países en el mercado

⁸ Cfr. Latour, B., Weibel, P. (eds). (2005) *Atmósferas de la democracia*. Berlín. ZKM.

internacional. Algunos países tienen un HPI bajo debido a las desigualdades sociales, falta de derechos civiles y presencia de conflictos sociales, deficientes sistemas públicos de sanidad y educación, duras condiciones climáticas, o incluso a una tendencia psicosocial a la baja autoestima, pero también a unas formas de vida que conllevan un impacto ecológico negativo, sin conexión con la naturaleza, con escasos mecanismos de protección medioambiental y con escaso uso de energías renovables. Esto explica que Países bien situados en la economía financiera, como Estados Unidos, compartan calificaciones muy pobres con países de economías depauperadas, como Burundi o Zimbawe. Diez de las once primeras naciones del índice 2009 están en Centroamérica y el Caribe. En los once primeros lugares figuran: Costa Rica, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Guatemala, Vietnam, Paraguay, Cuba, El Salvador, Brasil y Honduras. tanto civil (vinculada a la libertad y los derechos de propiedad), como política (derecho al voto y a participación), como social (relacionada con los derechos de bienestar)⁹-, deviene *homo sacer*¹⁰. En esa situación de servicio ilimitado, el habitante no puede negarse a ser explotado, debido a amenazas, violencia, coerción, abuso de poder, engaño o presión familiar o cultural condiciones que suelen acompañarse de altos índices de desnutrición e insalubridad. Se estima que más de 2.000 millones de personas viven en una situación de pobreza, y más de 45 millones, bajo condiciones de esclavitud funcional, que incluye tanto trabajos forzados o en condiciones inhumanas,

⁹ Cfr. Marshall, T.H. (2007) *Ciudadanía y clase social*. Madrid. Alianza.

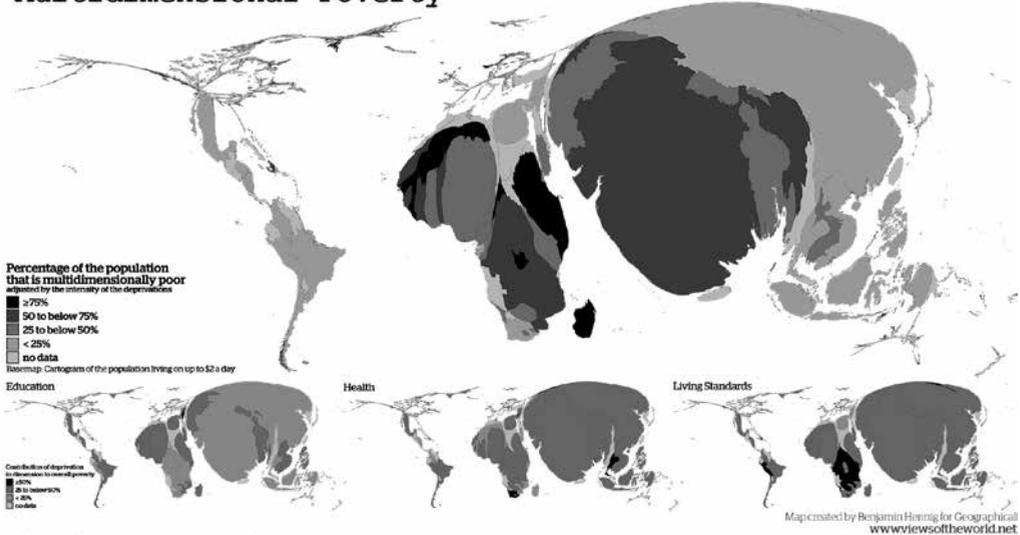
¹⁰ Cfr. Agamben, G. (2010) *Homo sacer*. Valencia. Pretextos.

Fig. 3. El índice de felicidad planetaria (Happy Planet Index. New Economics Foundation. NEF) está diseñado para medir el desarrollo de los países en función de la expectativa de vida, la percepción subjetiva de felicidad y el impacto ecológico de sus formas de vida, además del PIB y el IDH de los países, para tomar en cuenta la sostenibilidad, solvencia económica y el estado económico en el que se encuentra cada país. Pero el índice de felicidad en absoluto coincide con la posición económica de los países en el mercado internacional. Algunos países tienen un HPI bajo debido a las desigualdades sociales, falta de derechos civiles y presencia de conflictos sociales, deficientes sistemas públicos de sanidad y educación, duras condiciones climáticas, o incluso a una tendencia psicosocial a la baja autoestima, pero también a unas formas de vida que conllevan un impacto ecológico negativo, sin conexión con la naturaleza, con escasos mecanismos de protección medioambiental y con escaso uso de energías renovables. Esto explica que Países bien situados en la economía financiera, como Estados Unidos, compartan calificaciones muy pobres con países de economías depauperadas, como Burundi o Zimbawe. Diez de las once primeras naciones del índice 2009 están en Centroamérica y el Caribe. En los once primeros lugares figuran: Costa Rica, Colombia, Venezuela, República Dominicana, Guatemala, Vietnam, Paraguay, Cuba, El Salvador, Brasil y Honduras.

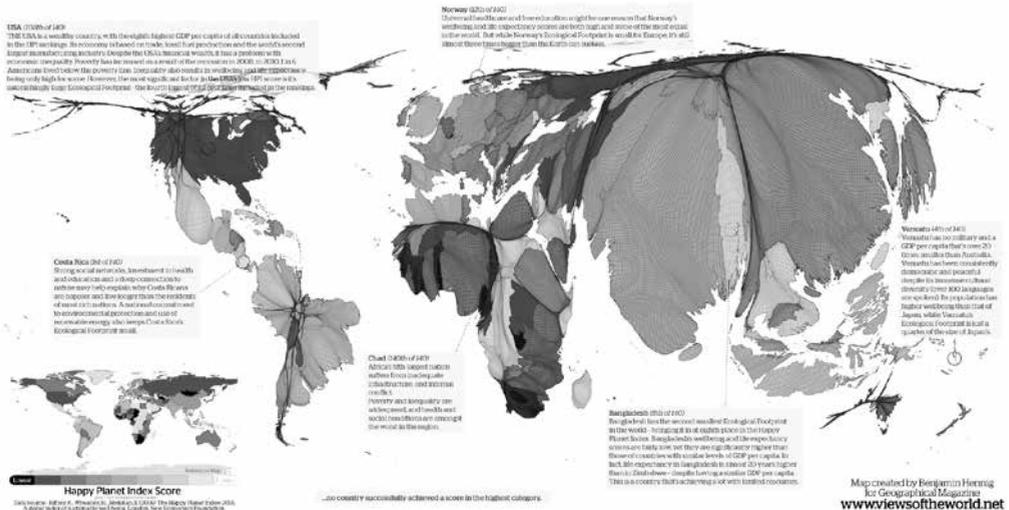
como matrimonios forzados, incluso compatible con una ciudadanía nominal: pobreza, desempleo e inseguridad social, arbitrariedad penal, discriminación racial, sexual y religiosa, desigualdad de oportunidades educacionales, diferencias de clase...

Para los privilegiados ciudadanos, sus derechos comportan también sometimiento, aunque mucho más suave, a la instrumentalización cívica. El núcleo constituyente de la sociedad urbana es la tensión dinámica entre la ciudadanía –como forma de pertenencia y apropiación–, y la subjetividad inasimilable a ese programa. La sociedad del rendimiento incluye entre sus excluidos a todos los sujetos. El

Multidimensional Poverty



(Un)Happy Nations. A new perspective on people well-being



homo eludens, se convierte en su propio objeto de poder, en energía fungible para la gran maquinaria urbana de alto rendimiento.

El zoo humano¹¹ es el epítome de la servicialidad: en la ciudad de servicios, todo contribuye al cumplimiento de los designios,

¹¹ Cfr. Morris, D. (1974) *El zoo humano*. Barcelona. Plaza y Janés

demandas y deseos de los ciudadanos. Recíprocamente, la vida de los ciudadanos es una contribución al servicio del funcionamiento, el desarrollo y el crecimiento de la ciudad planetaria. El mundo entero se habrá convertido, así, en un recurso que se presupone ilimitado y que existe sólo como objeto de explotación. La ciudad misma, el trabajo y la laboriosidad, el juego, el ocio, los deseos y las motivaciones, el orden y el desorden, la enfermedad y la salud, la vida entera... es entonces un instrumento activo que genera rendimientos financieros; una fuente de plus-valor, un medio y no un fin.

La asimetría social entre los poseedores y los desposeídos no impide sino que confirma la posición inerte que afecta también al poderoso, así como la forma molecular en la que el poder se transmite desde cada individuo, independientemente de su posición (fig. 3). Incluso quienes ocupan lugares más privilegiados dentro de los escalafones políticos, económicos y sociales, están enredados en la lógica instrumental del rendimiento, del trabajo absoluto¹². Las clases sociales –dominante, trabajadora, ociosa, creativa– siguen existiendo, pero comparten una interiorizada lógica del poder. En cada escalafón, se reproduce fraccionalmente una sumisión al empoderamiento, por lo que la reciprocidad imaginaria entre el poderoso y el desposeído, los exime, simultáneamente, de responsabilidad y de derecho. Es una servicial omnimpotencia compartida.

En la ciudad continua, el poder ya no es personal, ni siquiera estatal, sino corporativo y cibernético. A diferencia de la administración

pública, tanto las corporaciones como las tecnologías, están exentas de responsabilidades sociales. Ofrecen servicios, pero no de forma desinteresada. A la tecnología se le presupone una neutralidad exenta de responsabilidad, pero convierte al usuario en su instrumento de desarrollo.

La servicialidad de la máquina se extrema en la inteligencia artificial, en la cibernética aplicada al conocimiento y al control sobre la vida humana. Ciertamente, la complejidad de esta ciudad planetaria es causa y efecto de una creciente delegación técnica en manos de sistemas artificiales de computación y de procesamiento que asumen cada vez más parcelas de decisión. Los suplementos artificiales extienden las capacidades humanas al mismo tiempo que las reducen: las formas de organización, cada vez más tecnificadas, desplazan los ámbitos de acción y decisión hacia mecanismos técnicos. Y la tecnificación de los útiles produce una tecnificación de los sujetos. La falta de neutralidad, los límites orgánicos y psíquicos, retroalimentan la justificación de una delegación de la formación de la ciudad en la jurisdicción de lo artificial. De acuerdo a una lógica de conocimiento práctico y eficiencia productiva, la humanidad puede ser considerada incompetente en comparación con la precisión y la pureza de la inteligencia técnica, y por tanto como algo prescindible en el futuro de la ciudad.

Y mientras el Estado aún representa lo público, el carácter servicial de la corporación es privativo, forma parte de una transacción cuya plusvalía siempre escapa a lo ciudadano. El poder corporativo constituye una regresión social, predemocrática, ajena a la representatividad social. Si el *homo eludens* se hiperrealiza en la corporación, elusiva, supranacional la

¹² Cfr. Moraza, J.L. (2016). *Trabajo absoluto*. A Coruña. MAC.



Fig. 4. La ciudad de las ofertas es un gran dispositivo de estimulación que representa el universo imaginario del ciudadano, una autorepresentación social. (Negativo de Nueva York nocturno)

corporación se interioriza fraccionalmente en cada individuo, convertido en una compañía: voluntariamente, cada ciudadano se convierte en una sociedad anónima, convirtiendo su vida en una empresa: amorosa, amistosa, familiar, laboral, intelectual, experiencial El “YO S.A.”¹³, agente de lo propio (*idiotes*), elude todo lo que esté exento de finalidad, e incluso el ocio, el descanso, la contemplación y el placer, se consideran productivos. Socialmente, los ciudadanos se asimilan a unidades de legitimación, unidades de financiación, unidades de consumo, terminales o nodos de conexión, unidades de formación, unidades de opinión.

¹³ Cfr. Tom Peters, T. (1997) “The Brand called You”. N.Y. The Fast Company.

No se trata sólo de un poder coactivo, disciplinario, prescriptivo, ejecutado mediante castigos, sanciones y signos disuasorios capaces de provocar miedo e inhibición. Tampoco se trata únicamente de un poder basado en la convicción, implicativo, implantado mediante mitos, creencias, sistemas éticos e ideologías, basados en la persuasión consciente. La ciudad servicial de alto rendimiento se organiza mediante un poder inconsciente, seductor¹⁴, que se induce mediante reclamos, ofertas, sugerencias, insinuaciones. Se trata de una forma de institución elusiva, de una colonización interna de carácter consumatorio, que convierte la espontaneidad

¹⁴ Cfr. Fernández, M.L. (1998). *Acción y opción: Laberintos*. Bilbao. Universidad de Vigo.

y la voluntad en hábitos convenientes, y generosidad de la oferta en una obligación a recibir. No es un poder autoritario sino inteligente; no doblega la voluntad de los ciudadanos, sino que la atrae. El dominio interiorizado es la escala más dinámica y definitiva del ejercicio de poder.

En realidad, la cultura se comporta como un parásito que coloniza a los inconscientes humanos que la han creado. La adquisición de ciudadanía supone la asunción de un contrato que promete comprensión y convivencia a cambio de comportarse como si el mundo simbólico compartido se correspondiese con lo real, y como si lo imaginario fuese social, a cambio de renunciar a lo inasimilable del sujeto. Mediante la fuerza de los modelos imaginarios y simbólicos que organizan nuestra consciencia y nuestra mente, opera de forma imperceptible bajo el arbitrio de una suspensión voluntaria del descrédito, de modo que los intereses urbanos prevalecen sobre los de sus ciudadanos. La cultura inhibe o estimula ciertos instintos, percepciones, emociones, pensamientos y conductas. Como mecanismo de construcción del imaginario, habrá sido desde sus inicios, un gran mecanismo de producción de opinión, instituyendo las leyes del miedo, la esperanza, y el deseo, no en fases excluyentes sino complementarias, acumulativas, superpuestas. Escenificando allá la majestuosidad y la potestad incontestable de lo absoluto, acullá la fragilidad sentimental de los valores familiares; allá la inquebrantable lógica de la Razón y del Método, acá la voluptuosidad de las utopías de la sensualidad. De hecho, existe una relación proporcional entre la crisis de legitimidad de un sistema de gobierno y su necesidad de sistemas estéticos sensibles a las pasiones, a las debilida-

des, a los sueños, las esperanzas y los miedos de la población. Conforme más discutible resulta su legitimidad, tanto más sensuales, dúctiles, plurales y polimorfas serán las estrategias estéticas y publicitarias que promueve...

La “desafección política” y las “políticas de proximidad” se sobrepujan recíprocamente: Conforme mayor es el número de personas que toman conciencia de que forman parte de una sociedad que no les considera socios, y de la insostenibilidad (medioambiental, social y económica) de la formas de vida de la ciudad continua, tanto más poderosos se vuelven los sistemas de inducción de opinión. Se trata de la inversa reciprocidad imaginaria entre lo público y la publicidad. De la tensión entre la libertad de opinión y la asimetría de la influencia.

Los mecanismos ideológicos y estéticos de persuasión, propaganda y seducción, permitirán que la legitimación popular sea plenamente compatible con la persistencia de sistemas despóticos y desigualdades. Desde la Revolución Francesa, la necesidad de creación de opinión fue primero un objetivo político fundamental –desarrollado mediante convincentes estrategias monumentales–, y más tarde en el objeto de un análisis intensivo de la subjetividad y la sociedad, de su valor productivo, y de su fuerza legitimadora. Asumiendo la legitimidad del sujeto como agente de lo social, como autor de la cultura, la cuestión estriba en la posibilidad de condicionar al ciudadano, pues quien posea los medios de producción de opinión pública, detenta, de facto, el poder democrático. Pues en una sociedad basada en una legitimidad popular, la subjetividad es el continente de las exploraciones más incisivas, el gran recurso humano y fuerza de producción. Neurociencia, psicometría, sociometría, demoscopia, merca-

dotecnia, aspiran a comprender al consumidor, al trabajador, al ciudadano. De ahí que la ciudad continua sea además un gran experimento social, un laboratorio teórico-práctico de investigación destinado a una comprensión minuciosa de la conducta y de la mente humana. Subyace a estos ensayos una teoría mecanicista del sujeto, reducido a una condición reactiva que permita interponer estímulos para crear reflejos condicionados: El *homo eludens* se convierte así en su propio objeto de estudio y de dominio, convertido en mecanismo, en un complejo amasijo de órganos y sistemas. Y su régimen presupone las emociones como recursos para incrementar la productividad y el rendimiento.

La ciudad, desde sus inicios neolíticos, hasta las metrópolis contemporáneas, ha sido un gran “teatro de procesos inherentes al poder” (Max Weber), una estrategia monumental, psicopolítica¹⁵, que desarrolla políticas de proximidad, siempre orientadas a la implicación del individuo -sus apetencias, sus peculiaridades, sus deseos, miedos y esperanzas-. Sean agentes comerciales, políticos, o educativos, las estrategias de inducción psicosocial son similares, pues se sustentan en una teoría psicológica que parte de una drástica reducción de la complejidad psíquica. El sujeto analizado es descontextualizado de su vida y recontextualizado en el experimento, o en la consulta; O bien es rastreado en su contexto, mediante poderosos sistemas informáticos implantados en la telaraña de amplitud mundial -redes sociales, correo electrónico, whatsapp, compras virtuales, búsquedas en la nube, etc. En ambas circunstancias, la integridad del sujeto es sometida a particiones funcionales y factoriales. Ello

permite descomponer también la sociedad en particiones conductuales.

En nombre de la seguridad, del conocimiento, o de la noble intención de proporcionar bienestar al ciudadano, desde la segunda guerra mundial, se habrán ensayado numerosos sistemas de análisis psicociométrico. Desde los clásicos sistemas de clasificación social, sostenidos en datos censales, encuestas o análisis de mercado -ACORN (Richard Webber), PIN (Pinpoint Systems’s Mosaic de CCN), Superprofiles (McIntyre Marketing, PRINZM (Claritas Corporation), CLUSTERPLUS (Donnelly Marketing Resarch Bureau)- hasta los Big Data, que cuentan con sistemas de computación que procesan minuto a minuto las búsquedas, respuestas, reflexiones, imágenes, compras, de cientos de millones de personas -SNA (Social Network Analysis), Acxiom (Identity Resolution and People Based Marketing), etc.- se habrán generado modelos de alta resolución sobre la psicología personal y social. Gracias a las tecnologías implantadas en lo cotidiano, nuestra vida se reproduce totalmente en la virtualidad de los datos. Y nuestros hábitos proporcionan una representación muy exacta de nuestra persona, quizá más precisa que la imagen que tenemos de nosotros mismos. Las clasificaciones más simples incluyen factores fácilmente objetivables, como sexo, edad, circunstancias personales como matrimonio, hijos, empleo, datos de consumo, ingresos, clase social, cantidad de miembros de la familia, uso de vehículo lugar donde se vive, personalidad, identificación ideológica y religiosa, valores y actitudes personales y sociales Pero las más sofisticadas, pueden clasificar las sociedades entre “necesitados, supervivientes, luchadores, adaptados, integrados, emprendedores, triunfadores, sociocons-

¹⁵ Cfr. Rau.A. (2010) *Psychopolitik*. Frankfurt. Campus.

cientes, experienciales” (V.A. L.S., Values & Life Styles. Standford Research Institute); entre “emprendedores, materialistas y hogareños” (Yankelovich, Clandy & Schulman), entre “sonámbulos, pontificadores, vivaces, virtuosas, lánguidas” (McCann Erikson), ocasionales, habituales, compulsivos, dependientes, ahorradores, buscadores de calidad, devotos de los grandes descuentos, oportunistas, entusiastas, cuidadosos, defensores, exigentes, sofisticados, rutinarios, pensadores, creyentes, cumplidores, afectivos, sensoriales... En realidad, el ser ciudadano comporta una simultaneidad de múltiples formas de vida, una heterogeneidad única. Todas estas identificaciones estratégicas son el correlato de la individualización y la personalización. De hecho, algunas agencias condensan los datos de clasificación en retratos muy específicos, casi biográficos, novelescos, del posible cliente objetivo. Así la agencia Smith Greenland, para una campaña destinada a la promoción del whisky etiqueta negra de Johnnie Walker definió a un virtual Tony Giordano, “un triunfador, un hombre que está en su camino ascendente [] tiene treinta y cuatro años, es abogado, un sujeto para quien los negocios son muy importantes. Quiere mostrar su éxito. Tiene una gran casa, conduce un Mercedes. Viaja en coche a menudo. Es la clase de individuo que si tiene que ir a Minneapolis, pero su hijo actúa en una función, iría, y después telefonaría a su hijo después de la obra.”¹⁶

La publicidad ya no remite a una auto-representación social (Kant, Habermas). En la ciudad continua, la propaganda ni siquiera necesita mostrarse como publicidad: Los propios

sistemas promocionales proporcionan su auto-crítica, declarándose culpables de los crímenes de despilfarro económico colosal, de inutilidad social, de falsedad, de persuasión oculta, de catalización de un culto adoración a la necesidad, de segregación y de racismo, de pillaje, de crímenes contra la inteligencia, contra la paz civil, contra el lenguaje, contra la creatividad¹⁷... pero sólo para justificar una publicidad absoluta, ubicua, indiscernible de la vida. El registro total de la vida biológica (biopoder¹⁸), y personal (psicopolítica¹⁹) confirma que lo imaginario ha llegado al poder. Así, la urbanización planetaria se corresponde con la colonización psíquica. Pues si la publicidad absoluta consume el dominio en sus formas más poderosas e inconscientes, recíprocamente, el consumo es la realización extrema del dominio. Conforme la vida en su totalidad es reconocida como factor productivo, la ciudad deja de ser un asentamiento humano para ser una factoría lucrativa, una gran empresa dedicada al consumo del mundo.

0,001. SUPLENCIAS (LA CIUDAD DE LA EXPERIENCIA)

La insostenibilidad de la ciudad continua hace inviable el mantenimiento planetario de un estado de bienestar. Pero debe continuar consiguiendo una implicación cívica para el mantenimiento del sistema urbano, pues la existencia misma es el sector productivo por excelencia. Una vida aceptable en una sociedad de socios, supondría una alimentación suficiente y segu-

¹⁷ Cfr. Toscani, O. (2001) *Adiós a la publicidad*. Barcelona. Omega.

¹⁸ Cfr. Foucault, M. (2007), *Nacimiento de la biopolítica*. FCE. Méjico.

¹⁹ Cfr. Han, B.Ch. (2014) *Psicopolítica*. Barcelona. Herder.

¹⁶ Clark, E. (1989) *Los creadores de consumo*. Buenos Aires. sudamericana: p. 187. Cfr. Cfr. MEYERS, W. (1984) *Los creadores de imagen*. Barcelona. Planeta

ra, un trabajo digno, una vivienda estable, una convivencia libre, una participación real en las decisiones que competen a su propio desarrollo. Pero lo único que puede ofrecer la ciudad continua es una representación multisensorial del bienestar. La industria de la experiencia²⁰ permite un desplazamiento de esos aspectos reales hacia la oferta de experiencias sustitutorias, a través de un servicio extraordinario de goces inducidos. El entretenimiento, la diversificación de los productos de consumo, el universo sensorial de los sabores, los olores; los relatos, los miedos, las atracciones, las esperanzas suplen las deficiencias de una alimentación no siempre suficiente, ni nutritiva, ni exenta de venenos, unos trabajos no siempre decentes y cada vez más exigentes, unas viviendas no siempre accesibles y cada vez más costosas, y una socialidad que sustituye los vínculos por conexiones, unas formas políticas que degradan la participación a rituales escénicos sin repercusiones. Los servicios ya no se dirigen al bienestar objetivo, sino a la inmediata sensación subjetiva de bienestar: experiencias gastronómicas, artísticas, deportivas, lúdicas una “segunda vida”

La fase final de los procesos de implantación urbana supone la interiorización definitiva de los impulsos del *homo eludens*, la colonización emocional de las experiencias. La vida entera queda subsumida en una oferta de estímulos satisfactorios, de signos de satisfacción. El “estado del bienestar” deja paso a la industria del sentir, que ya sólo debe garantizar intensidades experienciales suficientemente gratificantes cuanto hagan innecesario el bienestar. El efecto narcótico de la industria de

la experiencia es tanto más fuerte cuanto se trata de efectos profundamente individuales, incluso aunque se provoquen simultáneamente en miles o millones de individuos de forma instantánea. Las propiedades cuantificables de la calidad del producto y las condiciones mesurables del bienestar –nutrición, salud, salubridad, sanidad, seguridad, descanso, educación–, se suplen en lo inconmensurable de la experiencia –intensidad, fascinación, goce–. Pero son calculables desde la programación estratégica, mediante tecnologías de estimulación. Y sus efectos pueden ser cuantificables en función de los índices de consumo, inducido por factores ajenos a la experiencia misma. Esto permite el florecimiento de una industria de simulacros sensoriales, emocionales y conceptuales, valorables únicamente en función de la satisfacción subjetiva. La ciudad de la experiencia ofrece una realidad aumentada. La vida es suplida por vivencias suficientemente intensas y placenteras, como para compensar cualquier deficiencia en lo real. La vida queda diferida en un universo imaginario-simbólico, tejido de sensaciones, emociones y concepciones respecto a las cuales el individuo se siente una instancia externa a su propia vida. El acceso a lo real del mundo y a lo real del propio sujeto, queda obturado por un imaginario hiperreal, instantáneo, que excede la capacidad sensorial, la resolución, la comprensión y la capacidad de juicio. No se trata de la experiencia vívida que refuerza la subjetividad, sino la inmersión en un imaginario sensible, susceptible, inconstante, influenciable. Juegos y juguetes (infantiles y adultos, lúdicos, competitivos, arriesgados o azarosos), dulces y drogas (desde las más clásicas a las más sofisticadas síntesis químicas), y entretenimientos (desde los más mayoritarios a los más elitis-

²⁰ Pine, J. and Gilmore, J. (1999) *The Experience Economy*. Harvard Business School Press, Boston, 1999.



Fig. 4 bis. Los lugares de trabajo pueden convertirse en centros de ocio. Y el ocio de los ejecutivos en una actividad programada por la empresa. Oficinas de Google en Zurich.

tas), distraen al sujeto de sus síntomas, de su realidad. Por procedimientos físicos, químicos o conductuales, eluden lo real de su deseo, de sus causas, de su falta, de todo aquello que la experiencia codificada colma y ocluye. Es el desencadenamiento de un imaginario sin límites, en tanto se experimenta como indiscernible de lo real y de lo simbólico.

La ciudad continua remedia la vida intensificándola para aumentar su valor: Todo lo que contribuya a mejorar los rendimientos y disminuir las deficiencias de atención, constancia, concentración y cansancio propiamente humanas. En el ocio y en el negocio, en el trabajo y en el descanso, se trata de aumentar la productividad, disminuir los índices de error, eludir las emociones que pueden hacer peligrar tomar decisiones difíciles. La experiencia ya no es una discontinuidad subjetiva, sino una vivencia inducida. La creación personal de subjetividad, será absorbida en una gran industria de autorrealización imperativa. El buen ciudadano, empresario de su propia existencia,

deberá aumentar su rendimiento en todas sus facetas vitales (fig. 4 bis). Así, el culto a la felicidad compulsiva se infiltra en la vida cotidiana tanto como en los planes estratégicos de las empresas, considerada como una exigencia de rendimiento²¹: Todas las facetas del ser humano, todo tipo de emociones, asociadas a todo tipo de vivencias personales, serán consideradas como susceptibles de mejora, y por lo tanto el individuo podrá someterse al arbitrio y al adiestramiento de expertos, terapeutas y fármacos.

Cada situación vital, cada encrucijada, cada dilema, dispone de su propio tratamiento. Incluso las fricciones con lo real devienen también capitalizables y espectáculos: los trastornos personales, los conflictos sociales y las catástrofes naturales son oportunidades. En la ciudad de la experiencia florecen la industria de la identidad, la industria de la emoción, la industria del desamor, la industria del dolor, la industria del sufrimiento, la industria del riesgo, la industria del instante, la industria del aburrimiento, la industria de la guerra, la industria de la inseguridad, la industria del desastre. La oferta contiene todo lo imaginable, e imagina todo lo contenible. Y el imaginario se estructura de acuerdo a esa oferta extensiva, omnipotente. Sin falta, sin responsabilidad, sin exterioridad. Es una ciudad estupefaciente, narcótica, ficticia²², su-

²¹ Cfr. Spicer, A. y Cederström, C. (2010) *The Wellness Syndrome*. N.Y. Polity.

²² Cfr. Verdú, V. (2003) *El estilo del mundo*. Barcelona. Anagrama.

rrealista²³, psicótica²⁴. Estimulante, fascinante, atractiva, en la que todos quieren vivir²⁵ al precio que sea, esto es, sin reparar en gastos, en sacrificios personales, corporales, emocionales o ideológicos. Todo es posible, mientras quede alojado en la experiencia diferida: Los conflictos sociales (guerras, altercados) y los conflictos corporales (enfermedades, venenos, muerte), y los conflictos personales (desequilibrios, neurosis, psicosis), se eluden en formas crónicas, diferidas, desplazadas, inapreciables, sublimadas, bien mediante su ocultamiento, o bien por su conversión en espectáculo. No es “el retorno de lo real”, sino la conversión de la experiencia traumática en capital. La deuda convierte el mundo en un botín interminable, un paraíso en la tierra en el que, como en unos grandes almacenes, puedes disponer de cualquier bien ...mientras continúes teniendo crédito. Pues la lógica del desplazamiento y la sublimación, en realidad no modifica lo real de los conflictos.

0,0001. DISOCIEDADES (UN PRESENTE SIN AHORA)

Si el *sapiens* surgió como consecuencia de una precaria integración cognitiva, el *homo eludens*, hiperconsciente y servidor de sí mismo, ha devenido un *homo resapiens*, un resabiado y enrevesado cibernántropo²⁶, afectado de una

²³ Cfr. Ramirez, J.A. (1983) *Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Universidad de Salamanca.

²⁴ Cfr. Perniola, M. (1997) “¿Hacia un realismo psicótico?”. *Rev. Mania*: n° 3, 1997. Barcelona: 101-106.

²⁵ Cfr. Florida, R. (2008) *Las ciudades creativas*. Barcelona. Paidós

²⁶ Cfr. Lefebvre, H. (1980) *Hacia el cibernántropo*. Barcelona. Gedisa.

disociación cognitiva, por una escisión extrema entre los discursos y las acciones, entre las emociones y los pensamientos, entre la percepción y la emoción, entre una experiencia presente y la siguiente. La integración cognitiva que articulaba (*ars*) las inteligencias natural, social y técnica del *sapiens*, entremezclando en su forma de *sabæ*²⁷, un incipiente conocimiento inteligible con una experiencia sensible. Contenía ya una doble disociación respecto a lo real: el delirio personal de lo imaginario, y el delirio social de lo simbólico. Los sistemas culturales desarrollan, extienden, despliegan, justifican, los sustratos inconscientes, pero también los ocultan, los desplazan, los perturbaban. Y las tecnologías “extienden” las capacidades sensoras, computacionales y motoras del cuerpo humano. Pero esas extensiones²⁸ civilizadas no sustituyen el fondo de barbarie, sino que lo rehúsan y desarrollan.

Somos primitivos de alto artificio. Nuestro cuerpo no sólo contiene millones de microorganismos. Contiene también la historia completa de la evolución. Nuestra experiencia es el resultado combinado y no siempre articulado entre diferentes actividades cerebrales superpuestas que proceden de momentos evolutivos diferentes. El núcleo cortical de nuestro cerebro sería la parte más antigua, similar en sus funciones al de un cerebro reptiliano, incapaz de anticipación, inhabilitado para la memoria, que ofrece una experiencia instantánea, hecha de automatismos relacionados con los aspectos más básicos de la supervivencia -hambre, sed, saciedad, sexualidad, territorio-

²⁷ Cfr. Moraza, J.L. (1999) *a-S. Arte y saber*. San Sebastián. ARTELEKU.

²⁸ Cfr. Hall, Edward T. (1972) *La dimensión oculta*. Madrid: Sgl. XXI.

rialidad- una experiencia ávida, radicalmente circunscrita a la inmediatez del instante y a la obtención unilateral de sus impulsos sin ninguna apelación de vínculo social. Alrededor de este cerebro primitivo, se encontraría un “cerebro mamífero”, que rige los comportamientos instintivos modificados por la experiencia, la memoria y los sentimientos, el parentesco, etc. tan importantes en establecimiento cultural de la familia, la empatía, el asesoramiento, la cooperación, etc.; Y finalmente, la parte más reciente y fina, llamada el *neocortex* que está especializado en la invención y la creatividad, en el pensamiento divergente, la disociación y la asociación de los datos de forma diferente y en contextos diferentes a los originales.

Tanto las percepciones como las conductas personales, como las estructuras simbólicas, las conductas culturales, y las formas de socialidad, estarán nutridas por la disociación del este cerebro tríuno²⁹, especialmente agravada por el espectacular desarrollo funcional del neocortex asociativo. La creatividad neoténica, infantil, que incorpora esta tendencia disociativa, contribuye a una relativización de todos los impulsos de cohesión, memoria, socialidad y Derecho, toda estructura simbólica, característicos del cerebro mamífero, pero simultáneamente desinhibe el poder pulsional, ávido, amnésico, individual y agresivo, del cerebro reptiliano. Recíprocamente, por influencia del cerebro reptiliano, la creatividad sin límites, convertida en un fin en sí misma, deviene, paradójicamente, una inercia³⁰, un automatismo. La ciudad continua es la expresión de la actividad

funcional de ese paleocerebro³¹, enriquecido espectacularmente por el servicio ultracreativo y prospectivo del “neocortex asociativo”. Es la cultura del *homo æconomicus*³², la “sociedad del conocimiento”, en la que el saber mismo se ha convertido en investigación desarrollo e innovación. Es el imperio de la instantaneidad de la experiencia, de la anticipación sin memoria, de la obsolescencia programada, de la divergencia y la transgresión institucionalizada...

En la infinitud interna de un imaginario absoluto, proyectado irracionalmente hacia el futuro, impulsado a considerar sistemática y temerariamente lo bueno como enemigo de lo mejor, nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles. Las manías, las particularidades, las apetencias, las perversiones, pueden fluir sin restricciones éticas, ni morales, ni ideológicas, y cumplir sus fines de forma unilateral. Una triple elusión, una destitución de lo simbólico, una oclusión de lo real, y una reclusión en lo imaginario, suponen una fragmentación existencial que desintegra también las diferencias sobre las que se sustentaba la urbanidad clásica y moderna: se vuelven indiscernibles el trabajo y el descanso, el negocio y el ocio, lo urbano de lo rural, la planificación y el acontecimiento, el estado de Derecho y la facticidad, el orden urbano y el desorden, las finanzas y la vivencias, la necesidad y la fortuna, la objetividad y el delirio, la templanza y la pasión, la empatía y la perversión: todas las facetas de la vida, como en la psicología infantil, si-

29 Cfr. MacLean, P.D. (1964). *Man and his animal brain*. Mod. Med. 32.

30 Cfr. Moraza, J.L. (2012) El arte en la era del capitalismo cognitivo. Centro de Estudios Museo Reina Sofía.

31 Cfr. Laborit, H. (1971). *El hombre y la ciudad*. Barcelona. Cairos.

32 Persky, J. (1995) “Retrospectives: The Ethology of Homo Economicus.” *The Journal of Economic Perspectives*, Vol. 9, No. 2: 221-231



Fig. 5. Bisociación entre las complejidades del cerebro (MacLean) y de la sociedad tríuna.

multáneamente indiscernibles y disociadas. La gerontocracia de las culturas clásicas deviene paidocracia en las culturas postmodernas.

En la ciudad continua, el sujeto se disocia en una disgregación de experiencias, pulsiones y emociones, que se suceden aisladas, como una serie de momentos especializados; en goces parciales, condenados a la obsolescencia, pues no satisfacen, sino que intensifican y prolongan la tensión nerviosa, provocando una nueva insatisfacción, y por tanto fidelizando el consumo de su objeto. El sujeto de la ciudad absoluta está desconectado de sus síntomas³³, ya no tiene siquiera indicios sobre lo que le sucede: enredado en las significaciones y usos sociales inducidos, colapsa de forma repentina, sin saber qué le sucede, confiando en uno u otro tratamiento físico, químico o psicológico. No se trata ya de la división interna del sujeto moderno, entre su fondo inasimilable y sus máscaras sociales. La individualidad se comporta ahora como una carcasa socialmente sólida, que contiene una desintegración interna invertebrada, difusa. El individuo mismo existe recorrido por divisiones desestructurantes que sólo encuentran una solución de continuidad en caparazones identitarios exógenos, elegidos dentro del repertorio de propiedades e identidades a la carta. No es el individuo indiviso, sino el objeto de identificaciones reconocibles, un hiperactivo autoserviente que se emancipa contra sí mismo. La cuestión ya no es la alienación, o la posibilidad de reaccionar activamente contra el imaginario social. Sino más bien de qué forma las sociedades contemporáneas no sólo asi-

milan fácilmente lo inasimilable, sino que de forma inexorable, lo capitalizan, lo convierten en un elemento legitimador y productivo; de qué forma la destitución del imaginario social es sustituido por un imaginario individual; de qué modo, en fin, el “ultraindividualismo” (L. Ferry), o el “superindividualismo” (Bruckner), no suponen en absoluto una afirmación del individuo, sino una constatación de su elusión.

La ciudad continua no estimula una multitud cooperante, sino una agregación de individualidades segregadas, con serias dificultades para el establecimiento de vínculos, sólo conectadas entre sí por significantes externos, por tecnologías de conexión sin implicación, por identificaciones inducidas. Segregado de los demás en sus vínculos, la supresión de la acción social propia de los ciudadanos, hace emerger, cada vez más las formas clásicas de perversión y melancolía, depresión, y ataques de ansiedad, junto a formas extremas de conducta en lo social: De un lado la hipostasia del universo imaginario, en forma de escenificación de lo imaginario en lo real (*acting-out*); de otro, la emergencia de lo real, sin escena, sin elaboración imaginaria (*pasaje al acto*).

Empatía, solidaridad, cooperación, surgen puntualmente en situaciones catastróficas, desvelando aún la persistencia de un sustrato social. Pero la vida cotidiana, al degradar la subjetividad, destituye la socialidad, al desconsiderar al ciudadano como socio. La ciudad, sociedad de autores, deviene *disociedad* de dividuos. En nombre de la abolición de un principio autoridad (*autos, autos*), se promulgó la destitución de la función autorial (Barthes, Foucault, Bourriaud), pero en la práctica, lo que realmente habrá sido destituido es el principio

33 Cfr. C. Gallano (2002) “Retornos del sujeto del inconsciente en la clínica actual”. Rev. Clínica y Pensamiento. N° 1. Madrid. AePCL.

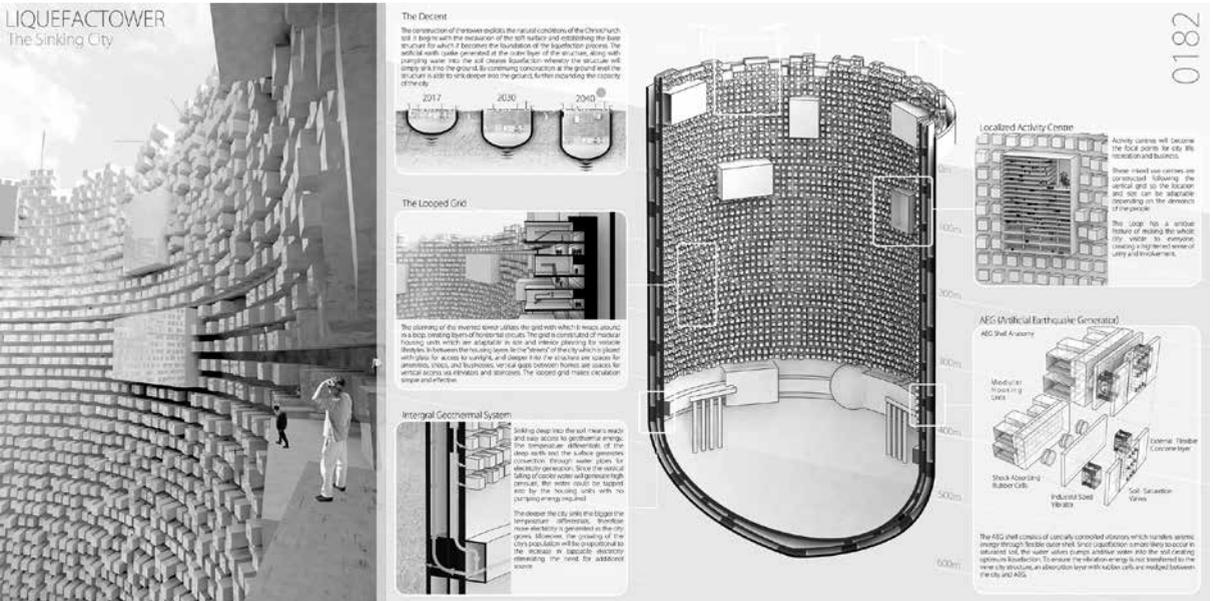


Fig. 6. Eric Nakajima (2014) Proyecto de La Ciudad Hundiente. Skyscraper Competition.

de responsabilidad, para ser sustituido por una disociación asocial entre responsabilidades y derechos. La creación se delega en la creatividad, en la elaboración de sorpresas eficaces, en la resolución de problemas, en una inercia de alteratividad hiperactiva, que reprime la implicación y la incertidumbre propias del proceso creativo, y en nombre de la libertad, las impide. La realización extrema de los impulsos emancipatorios de la modernidad (*no-past*), y la radicalidad antimoderna de la postmodernidad (*no-future*), habrán contribuido a una fractura de la transmisión. El ascenso de la creatividad al puesto indiscutible de lo sagrado, impone una descalificación sistemática de todo antecedente, por bueno que sea. La inercia creativa acelera, para la vida, un movimiento sin forma, una experiencia sin presente: Queda deslegitimado todo antecesor y todo sucesor, cualquier

estructura cultural, toda legitimidad. Este doble movimiento destituye lo simbólico.

En su verdadero significado, democracia supone que la sociedad no se articula alrededor de significados indiscutibles e instituidos de una vez por todas, de forma permanente, sino que se concede a sí misma la posibilidad de renegociar y replantear los términos de las significaciones. Esta consideración se afirma como una resistencia a la inercia del desgaste de las convenciones, creadas en cierto contexto y fetichizadas cuando se aplican de forma automática en contextos diferentes. Pero esta sensibilidad al presente frente al estatismo vectorizado desde la estabilidad del pasado, una vez convertida -ella misma, en principio indiscutible, propicia una nueva forma de inercia, vectorizada desde la inestabilidad del porvenir. Se trata de la in-

cia creativa de la aceleración, de la velocidad, de la transformación y la subversión. El sentido de una sociedad que se articula alrededor no ya de un replanteamiento de su propio mundo, sino una institucionalizada negación, de una indiscutible resistencia a cualquier estabilidad posible, por muy breve que fuese. De acuerdo a esta lógica de obsolescencia, cualquier fórmula de vínculo social, cualquier sistema simbólico, quedarán instantáneamente obsoletos en la fugacidad del instante. No es ya la programación de la obsolescencia, sino la institucionalización de la imposibilidad social, de la imposibilidad del establecimiento de significaciones, representaciones, objetivos o afectos que son sean inmediatamente objetados. Es la perversión de la moderna “destrucción creativa” (Picasso) –deslegitimadora, desmitificadora, contracultural–, a una postmoderna creatividad destructiva. La ciudad de la obsolescencia social no se articula ya en vínculos, sino en facciones de oposición. El odio inextirpable a la estabilidad es además una resistencia imponderable a la democracia. Interiorizada la lógica del empoderamiento, la *demo(a)cracia* supone la democratización del absolutismo. En las *demo(a)cracias* actuales, el poder del pueblo es una máscara social que encubre una legitimidad usurpada por la facticidad de un poder técnico, financiero, burocrático y corporativo, real, indiscutible.

El futuro es, inexorablemente, una anticipación. En todas sus versiones emocionales, esperanza y miedo, ilusión y angustia, imaginamos el futuro en función de nuestra experiencia presente y todas las persistencias del pasado en el presente. El futuro es una forma de vivir el presente³⁴, pues el futuro real es

impensable, exterior a lo simbólico. No es que sea inconcebible, es que cualquier anticipación pertenece sólo al presente de la imaginación. El futuro es la quintaesencia del poder del *homo eludens*, al futuro se confía todo aquello que se rehusa. El *resapiens* vive en el futuro, desplaza las paradojas, contradicciones y conflictos fuera de su presente, sobrecargando sus deudas –económicas, ecológicas y psicológicas hacia el tercer mundo, y hacia ese “tercer tiempo” de un porvenir incierto. La deuda es la metonimia de lo real a lo imaginario: el plus-valor, el crédito, la obsolescencia, la razón instrumental, la creatividad, el consumo, lo efímero, la utopía ... se fundamentan en un futuro diferido. Planes estratégicos, balances de riesgos, expectativas de crecimiento, programas de investigación, desarrollo e innovación, tecnociencia tienen un valor fundamental en la mente de los contemporáneos, semejante al que habrán tenido las utopías, quimeras, arcadias, providencia, en la mente de los antepasados: de la “*civitas dei*”, a la “ciudad de vacaciones”. Tanto la predicción como la programación, son modelos intensificados de nuestras formas de vida.

La lógica de la actualidad elude el presente, al someter cada instante a una obsolescencia contumaz. La actualidad impone un futuro imposible a un presente desvanecido. En nombre de la experiencia de un “aquí y ahora”, la actualidad sume la presencialidad en lo imaginario, como un siempre “ni aquí, ni ahora”. Es una experiencia sin presente. Pero el futuro no es el porvenir del presente. La cuestión no estriba en la predicción, ni en la producción del futuro, sino en la reconquista del presente.

La ciudad del futuro es un modelo creado por la imaginación de los ciudadanos. Recíprocamente, la imaginación humana soporta su inca-

34 Cfr. Maturana, H. y Pörksen, B. (2010) *Del ser al hacer*. Buenos Aires. Granica.

pacidad para afrontar la vida mediante modelos del futuro, viviendo en lo imaginario. Podremos reconocer, entonces, en nuestros modelos de ciudad futura, la imagen reflejada de todas nuestras emociones: vidas hipertecnificadas, rodeadas de sana vegetación, o apestosas en ruinas industriales o cavernas insalubres en desiertos inacabables, configuradas de acuerdo a modelos tectónicos u orgánicos sabiendo que cada modelo es un proyecto político que modifica el presente. Así, podremos formular todo tipo de delirios tecnológicos y utopías sociales, dignas del ficticio arquitecto Sulkas Perkunas³⁵, quien propuso ciudades sin casas, otras con un solo edificio, otras, como la ciudad de la igualdad, formadas por miles de casas todas exactamente iguales, ciudades flotantes, submarinas, subterráneas (fig. 6) o invisibles, incluso una ciudad Camposanto, para convivencia de vivos y muertos...

La ciudad continua nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Pero agazapado tras todas las formas de elusión, bajo todas las prospecciones e instrumentalizaciones, habita una opacidad sobre la que será conveniente ensayar una humanidad del presente para un porvenir que no puede ser codificado. El antropoceno requiere nuestra responsabilidad. Seguramente la vida y la creación nos exija renunciar a la lógica del dominio, a la impostura del plus valor, al mercado de valores, que incrementan sin interrupción una mortífera deuda –biológica, psicológica, social–. Quizá entonces podamos presenciar el presente. Pues no hay destino, sino causas desatendidas.

35 Cfr. G. Pappini (2012) *Gog*. Madrid. Debolsillo.



CIUDAD POST-ALFABÉTICA

POLYXENI MANTZOU

RESUMEN

Las tecnologías digitales instauran nuevas, poderosas mediaciones y traen consigo un cambio de paradigma radical. El mundo alfabético, organizado desde la distancia de la visión, causal, racional, objetivado se convierte en mundo post-alfabético, participativo, fugaz, irracional donde nos encontramos sumergidos. Las conexiones constantes y múltiples hacen que la mediación arquitectónica se vuelve menos relevante. El espacio público de la ciudad, un espacio adquirido y prosperado en la era alfabética, se convierte en escenario temático, mientras sus operaciones se trasladan, en gran parte, al espacio público digital que no reconoce fronteras entre espacio físico público y privado, y lo invade todo. Nos encontramos en una condición de aporía, pero no del todo reconocida; aporía puede resultar útil para reubicarnos frente al espacio de la ciudad y trazar nuevos

modos de reanimar el espacio público utilizando las tecnologías digitales y creando entornos híbridos y realidades aumentadas. La ciudad mixta, compleja, híbrida requiere que la arquitectura replantee y amplíe su papel mediador para ofrecerse a mediar entre sujeto y el nuevo contexto aumentado por la hibridación entre mundo físico y digital.

SALIDA

Salimos fuera para tomar distancia; para separarnos y dejar de formar parte de lo que nos absorbe y nos impregna. Al salir, tenemos la posibilidad de observar, de contemplar, de comprender lo que antes nos comprendía. Durante siglos hemos estado intentado salir para poder especular, para poder comprender el mundo a través de los ojos, de la visión. El mundo pre-alfabético era un mundo dionisiaco, impreg-

nante y participativo, del cual era imposible separarse y donde el tacto y el oído construían en gran parte nuestra forma de estar en el mundo. La distancia no se consiguió ni fácilmente ni rápidamente; durante siglos nuestro mundo se fue convirtiendo de pre-alfabético a alfabético y la visión fue adquiriendo cada vez más primacía, estableciendo divisiones, polos y extremos en lo que antes era una condición indisoluble. El mundo alfabético es un mundo observado desde la distancia, moderno, racional, objetivo y democrático; un mundo basado en la institucionalidad y la frialdad de la visión. La construcción de este mundo se basó en el alfabeto, en el proceso de conversión del mundo en visión que se nos ofrece sin las restricciones espacio-temporales de la sincronía y la sintopía. Sin el alfabeto la causalidad, la objetividad, la linealidad no hubieran sido posibles. El alfabeto fue la condición previa y necesaria pero la industrialización fue la que completó el proceso haciendo posible que la distancia fuera real; el humano moderno ya no tiene que utilizar su energía metabólica para enfrentarse al mundo y controlarlo; no tiene que manipular la tierra, ni siquiera reconocerla como base de referencia indiscutible. El humano moderno se asocia al mundo a través de construcciones teóricas, es decir, desde la distancia de la teoría, del ver desde lejos, como Dios, y no desde la proximidad y la contigüidad del tacto y la inclusión del oído. Sale fuera, pone el mundo en frente, lo objetiviza, lo observa, lo examina, lo convierte en espectáculo y lo controla. Este es un mundo urbano y no rural, un mundo donde las instituciones organizan las relaciones sociales y mediatizan lo personal y lo íntimo. La regularización, la reglamentación de las relaciones es un proceso puramente arquitectónico. El

mundo alfabético encuentra en la arquitectura la expresión ideal de su deseo de relacionar, reglamentar y controlar lo que previamente ha sido separado, espaciado, desunido. La ciudad expresa la voluntad de organizar, de separar, distribuir y relacionar para conseguir dominar lo que nos rodea. La metrópolis es el momento de culminación del proceso; lo público adquiere un protagonismo incomparable en la metrópolis. Deambular por la ciudad es a la vez pertenecer y apropiarse de ella; es un derecho y un privilegio que no se le niega a nadie. La ciudad convierte lo público en una condición que aspira a ser equitativa para todos, aunque no siempre lo logra; géneros, edades, razas, nacionalidades, credos que, en el pasado, definían la posibilidad de acceso a espacios comunes, ahora aparecen como indiferentes. Sin embargo, el mundo alfabético es también un mundo de taxonomías y separaciones. La excesiva racionalización, el anhelo de control y regularización de todo, produce exageraciones y distorsiones. La función obtiene prioridad sobre todo; el programa es la organización y el control de lo que todavía no ha sucedido; es el prescribir de lo que sucederá; todo acaba instituido, espaciado, aislado para poder ser reglamentado. Pero llega así un momento de hipérbole, de exceso. La separación óptima se produce con la discretización última; con la conversión del mundo en dígitos que luego se disponen, se combinan, se relacionan para reconstruirlo todo.

ADENTRO

El exceso de disección, la discretización de todo hasta que quede convertido en partes indiscernibles e infinitamente reconstruibles, en pocas palabras, el mundo digital, produce un cambio

transcendental en nuestro posicionamiento frente al mundo. Posicionarse de nuevo, situarse, encontrar su sitio en el contexto, ha sido siempre una preocupación arquitectónica.

La arquitectura media y relaciona diferentes condiciones aparentemente opuestas entre sí, siendo los dos polos principales, para los que media, nosotros mismos y el contexto. Se trata, sin lugar a dudas, de una esquematización; ese dipolo es fruto y herencia del mundo alfabético y su anhelo de control. Al mismo tiempo, estos extremos, como todas las esquematizaciones, no son firmes sino que cambian, fluctúan en el tiempo y, por lo tanto, ni nosotros mismos ni el contexto pueden describirse en un estado fijo, estable, resuelto. Aunque siempre se ha pedido a la arquitectura que tome nota de esta fluidez y de la mutabilidad que no se debe ignorar, últimamente, nuestro contexto ha estado cambiando más rápidamente que antes y, por lo tanto, nuestra relación con él se ha afectado. Nuestro emplazamiento, y el proyectar nuestra posición en este mundo, que nunca ha sido estático, pero sí lo parecía a veces, se está ahora transformando tan drásticamente y en tantas direcciones, que todas las prácticas de supervisión y control se vuelven obsoletas, incluso antes de ser concluidas. La arquitectura, con su inercia inherente, no logra adaptarse. El mundo, pero también nuestra relación con él se reorganiza, se reinterpreta, se reconfigura con otros medios. Las conexiones, las mediaciones, las relaciones también pasan a ser el principal propósito de una serie de tecnologías que reinventan las formas de vida.

La ininterrumpida mediación, el estar siempre conectado, transforma el emplaza-

miento. Salir, es ya imposible; adentro el flujo es continuo produciendo una atracción irresistible al sujeto que ya no puede, ni quiere, permanecer fuera, observando. Desde dentro, no se puede obtener distancia y leer lo que sucede; no hay forma de entenderlo que no sea a través de participar en ello y experienciarlo. Las organizaciones modernas, fundadas en el control, la disciplina, la separación y la reglamentación, ya están anticuadas. Lo público, ha sido una construcción de un mundo alfabético, un mundo que distingue entre privado y público y organiza las instituciones responsables para que lo público sea equitativo, democrático, justo; o por lo menos, un mundo que aspira a que lo público sea así. Cuando las mediaciones dejan de ser arquitectónicas, en tanto que edificables, cuando las conexiones empiezan a ser constantes hasta el punto de volverse invisibles y no reconocibles, cuando el mundo pasa a ser post-alfabético, ya no es posible localizar lo público. La metrópolis, la madre-polis, deja de ser la más densa estructura de encuentros; los encuentros empiezan a producirse fuera de lugar, dentro del espacio intermedio de la mediación.

Adentro todo es inseparable. El sujeto se encuentra inmerso en el contexto. Los intentos del pasado de objetivar al mundo se abandonan. La conexión se re-establece. La visión deja de ser el sistema perceptivo principal para estar en el mundo. El modelo operativo de la teoría, fruto de la preeminencia de la visión da lugar al de la narración, la *αφήγησις*, que significa ir delante, adelantarse. Adelantarse pero sin salir fuera; contar desde dentro. La participación sustituye la supervisión y es la palabra que caracteriza el nuevo modelo de estar en el mundo. Distinguir y discernir ya no tiene sentido;

incluso polos-extremos tradicionales, creados en el pasado alfabético, se someten ahora a la presión de conexiones que anulan su separación. Público y privado no son discernibles. La arquitectura organiza y controla pero las capas de tecnologías superpuestas redistribuyen y alteran. Las instituciones tampoco se mantienen intactas e instituidas; lo que se separaba y se instituía, se hacía en un sitio determinado, ahora se puede hacer en todos los sitios o más bien desde todos los sitios, pero en ningún sitio localizable. Junto con las instituciones –profundamente criticadas por su totalitarismo que homogeneiza y anula las diferencias y por la excesiva disciplina que ejercen en su deseo-pretexto de ser equitativas– que ahora se diluyen hasta llegar a ser ilocalizables, se diluye el entendimiento de lo público de la etapa anterior.

Los encuentros físicos no pierden su atracción, pero la esfera de la interacción de los individuos se dilata y empieza a ser igual de atractiva más allá de su presencia corporal, física. Nuevos medios y nuevos estatutos nos posicionan en el mundo. Este mundo de los medios sin embargo no es un mundo público; no es equitativo; no se ofrece a todos; ni siquiera pretende hacerlo; no se resiste a la exclusión. Es un mundo colectivo, participativo, pero no público. Las colectividades, casi siempre llenas de buenas intenciones, progresivamente sustituyen lo que antes pertenecía y se ofrecía de forma igual a todos; las colectividades se agrupan porque comparten intereses o características comunes; no son abiertas, ni públicas, ni tienen acceso a ellas todos. El mundo post-alfabético reclama características del mundo tribal de la era pre-alfabética. Opera desde dentro, sin la distancia y la frialdad de la teoría. No es equidistante, ni

objetivo; es un mundo caliente, de reacciones inmediatas y espontáneas, de explicaciones dispersas y no causativas.

Los colectivos sustituyen a las estructuras públicas sin que se haga siempre visible el hecho que los colectivos se basan a la similitud, al hecho de reconocerse a los demás y ser reconocido por ellos. La diferencia y la discrepancia queda excluida. Los colectivos pueden apoyar o no la diferencia, pero depende de ellos, de sus prioridades y de su entendimiento de ellas; el acceso a las colectividades no es incondicional. El espacio público de la metrópolis y las instituciones que lo constituyen ha operado como un espacio de encuentro entre los que no comparten los mismos intereses, las mismas posibilidades, los mismos anhelos. Es más el espacio público de la metrópolis es un espacio de encuentro entre ascendientes y los descendientes; entre pasado y futuro; lo recibimos de los que nos han precedido para entregárselo a los que vienen. La excesiva reglamentación, a veces, y la austera disciplina que resulta homogeneizadora, no borra su disposición equitativa hacia todos.

Adentro, la ciudad no desaparece; ni siquiera se nota el efecto de las tecnologías que superponen capas de encuentros y densidad de operaciones inmateriales; pero su relevancia, el ambiente de la ciudad se afecta. Las formas de vida del mundo post-alfabético despojan de la ciudad su capacidad seductora; la convierten en escenario de fondo, visible y presente incluso más que antes, pero de segundo orden. Lo público se debilita, la ciudad se convierte en una imagen elusiva; está pero no reglamenta, no relaciona, no conecta y lo más importante no condiciona ni configura las formas de vida.

El espacio deja de ser generador de cambios y se convierte en reflector; los cambios que suceden se proyectan en la ciudad, pero como alusión elusiva.

FUERA DE CAMPO

Hemos estado encuadrados durante largo tiempo. Es nuestro afán de control lo que nos encuadra sin darnos cuenta. La arquitectura es quizás el mecanismo de encuadre más importante que hemos podido desarrollar. Con la arquitectura organizamos nuestro entorno, lo enmarcado, lo controlamos, lo dominamos, lo domesticamos y lo poseemos. Mientras podamos ver el marco, no estamos del todo enmarcados; es cuando el marco desaparece, cuando se vuelve invisible para nosotros y percibimos la imagen enmarcada como la imagen total que estamos perdidos.

El marco es inevitable, pero también es posible moverse alrededor de este, romper, distorsionar o deformarlo, y así encontrar o formar múltiples nuevos marcos. Es a través de la arquitectura y no hacia la arquitectura que nos colocamos en esta búsqueda de oportunidades y perspectivas de replanteamiento.

Puede decirse que la arquitectura produjo casi literalmente, incluso obscenamente, y también tradujo los mecanismos de encuadre de cada época. La organización de la ciudad moderna es un encuadre arquitectónico que ilustra los encuadres de su época. La distancia, la supervisión, el control, pero también la distribución, la racionalidad, la imparcialidad, se tradujeron en ciudad. La distancia no sólo es operativa, también es conceptual; el arquitecto era indiferente a la emotividad engendrada

por especificidades idiosincrásicas, de las que se separó y se disoció para operar sólo desde una postura racional, lógica.

Por supuesto, el enfoque alfabético, moderno es indiferente a lo específico y lo local; es cosmopolita; la comprensión internacional de la vida propone arquitecturas genéricas, comunes, descontextualizadas que se pueden copiar y transferir a cualquier contexto, ya que finalmente tienen como objetivo la homogeneización de todos ellos. Las rarezas y las emociones, los gestos únicos eran eso, singularidades desviadas que refuerzan, por contradicción, la norma. Dogmas éticos e ideológicos tales como la funcionalidad, la transparencia, la sinceridad, la austeridad se transformaron en el marco de la arquitectura moderna, que por ser tan perfectamente colocado, durante mucho tiempo, se perdió de vista. Disposición programática y programa de distribuciones funcionales, programa en tanto que escribir pero también instituir de antemano; así era la aproximación moderna a la arquitectura entendida como sistema organizacional del mundo. En este delirio de taxonomía, las ciudades se zonifican, las calles se clasifican, incluso cada edificio se analiza, categoriza y se asigna a un tipo; se presumen organizaciones fijas y estables. Se trata de reglamentar el espacio y a la vez programar, prescribir el tiempo. Sin embargo, con el paso del tiempo, el parámetro olvidado de inestabilidad, alteración y duración, devuelve el golpe sin piedad.

UMBRAL

El espacio público se entiende a veces en contraposición con el espacio privado; es impro-

bable comprender al público si no se considera en relación con su par antitético, lo privado. La arquitectura no sólo ha mediado para este dipolo preeminente, pero también ha sido el común principio y fin, el espacio intermedio de conexión, que configura y define los encuentros; el límite y la interfaz que condiciona la relación de dos sistemas apartados y construye transiciones y umbrales. La genealogía de estos umbrales, el grado de su profundidad, es una característica distintiva e ilustrativa de diferentes culturas y sociedades. Organizar y relacionar el espacio público con el espacio privado es reflejar y configurar la publicidad, la privacidad e incluso la intimidad. La arquitectura como principal mecanismo mediador de muchos dipolos espaciales, como el público-privado, se ve afectada por la inmediatez que las tecnologías digitales están insertado; la inmediatez digital suprime la polaridad de los dipolos siendo ahora las conexiones y vínculos entre ellos permanentes y múltiples. Y es que la mediación digital es inmediata como resultado de su capacidad para habitar en un intervalo demasiado corto para que nosotros lo percibiéramos y también por su carencia de localización, es decir, el hecho que se produzca en una dimensión imposible de localizar.

Las consecuencias de la implementación y el crecimiento de la mediación digital son importantes para todas las demás mediaciones, las cuales aparentan como mediadoras y no como inmediatas. Lo digital hace posible la mediación sin lugar y casi sin tiempo; crea una mediación invisible, imperceptible y que suprime todos los intervalos e intermediarios. La ciudad y especialmente el espacio público, urbano, se ve afectada y sometida a cambios.

De acuerdo con las Naciones Unidas “a mediados de 2009, el número de personas que viven en zonas urbanas (3.42 mil millones) había superado el número de personas viviendo en zonas rurales (3,41 mil millones) y desde entonces el mundo se ha vuelto más urbano que rural.”¹

La ciudad, incluso en la era post-alfabética permanece importante para la civilización. Desde la fase tribal de la aldea hasta la etapa civil, es decir, la construcción de *urbs* y, más adelante de la metrópolis, la disposición de la población en el espacio es de extrema importancia para la humanidad. Las estructuras nómadas se sustituyeron por las sedentarias, cuando el cultivo fue posible y, como resultado, se originó la cultura. La fase tribal corresponde a la circunstancia pre-alfabética, mientras que la ciudad se asocia con la condición alfabética en la que la organización, categorización y distinción se expresa mediante la institucionalización progresiva de la vida cotidiana. La urbanidad no se refiere sólo a la conglomeración, sino a la comunidad, el compartir un terreno común y pertenecer a algún lugar, formar parte y formarse como parte de un todo. Es a través de este proceso organizacional que las sociedades alcanzan una etapa avanzada de desarrollo.

Por un lado, lo urbano se extiende continuamente pero, por otro lado, se trastorna rápidamente debido a la proliferación de medios sociales digitales. Comercio online, entretenimiento digital, archivos digitales, teletrabajo, enseñanza a distancia y casi todas las operaciones urbanas y las tipologías correspondientes

¹ <http://www.un.org/en/development/desa/population/publications/urbanization/urban-rural.shtml>

que se utilizaban para definir la ciudad, poco a poco se han ido trasladando desde el espacio físico urbano a un medio omnipresente, sin raíces, disperso e ilocalizable, dejando el espacio urbano injustificado y desolado. El espacio público y especialmente el centro de las grandes ciudades europeas encuentra en la tematización y en la gentrificación su única razón de ser. Se ofrece así como comodidad a un uso que parece turístico incluso cuando se refiere a sus propios habitantes y que conquista los centros históricos. El ocio temático es la forma de conectarse con la historia y consumirla como reminiscencia del pasado. Por otra parte, el sentido de pertenencia, la comunidad que el espacio físico urbano puede engendrar en el en el ámbito digital se despojan de la profundidad que tenían; los encuentros dispersos ocurren sin dejar rastro y la memoria se transforma en un archivo borrable.

La aldea global de McLuhan (1962) no era una predicción falsa; en muchos sentidos, nuestro espacio público, aunque las ciudades siguen atrayendo las poblaciones de todo el mundo, se parece al de una aldea global. Funciona como una aldea, donde los rumores corren sin que se hayan verificado los hechos, donde el acceso queda restringido para miembros de ciertos colectivos, donde el ser popular puede con la equidad de derechos. Nos sumergimos a este nuevo espacio y no racionalizamos nuestra relación con él; no lo abordamos, su desarrollo no es espacial y su tiempo no es perceptible; entramos en una condición sin distancia, ni objetivación, sin organizar, distribuir e imponer nuestro plan. Es igual que la aldea para el aldeano; nos adaptamos a su “topografía digital”, a sus singularidades, como antes las aldeas

lo hacían con la topografía física. Sin embargo, se trata de una aldea global; lo local se ha superpuesto al cosmopolitismo; el mundo se reconstruye interconectado pero disminuido, contiguo pero encogido.

En nuestra era digital, el espacio público de la ciudad no se delimita ni se define de modo comprensible; se expande, colonizando lo que solía ser privado e incluso íntimo. Los sujetos contemporáneos ya no perciben el espacio público como un espacio físico, definido y regulado por elementos arquitectónicos; el espacio público inmaterial de lo digital atraviesa e impregna las fronteras materiales y los umbrales tradicionales anulando las anteriores definiciones arquitectónicas de público y privado.

Sin embargo, si el espacio público digital invade el espacio físico privado, también se puede integrar al espacio físico público; una operación que puede ser beneficiosa para ambos. Los encuentros reales y virtuales se pueden combinar, fusionar y, por lo tanto, enriquecer; los límites y umbrales entre público y privado pueden permanecer operativos pero, al mismo tiempo, las operaciones públicas pueden aplicarse más allá de las limitaciones espacio-temporales.

La inmediatez y la ubicuidad del espacio público digital (Virilio, 1984) en el caso de los espacios públicos híbridos puede reforzar el espacio público físico, sin borrar el sentido de emplazamiento. Al mismo tiempo, pueden establecerse fronteras y umbrales operativos en un contexto mixto, híbrido, que proporciona experiencias diversificadas y enriquecedoras. La ciudad híbrida puede resultar en

un proyecto extremadamente beneficioso para el espacio público; donde lo público no se diluye en lo privado, sino que al contrario, las tecnologías digitales se aplican para reforzar el espacio público físico de la ciudad y ofrecer nuevas posibilidades. El proyecto de la ciudad híbrida supone un cambio radical en los conceptos y las estrategias proyectuales; supone la aceptación de los cambios que están ocurriendo como parte de los desafíos que los arquitectos tendrán que afrontar en el futuro; supone asimismo no sólo proyectar con *mixed media* pero proyectar para una realidad mixta, inestable, fluida, pero también llena de nuevas peripecias, es decir un mundo donde se encuentran y se juntan distintas realidades, para configurar un mundo umbral.

APORÍA

Aporía describe la falta de pasaje y de recursos; la ausencia de poros (la palabra poros en griego significa a la vez pasaje y recurso). La palabra tiene tres acepciones en griego: i) es la ausencia de pasaje, el sin salida; ii) la duda, la vacilación, el no poder atravesar y seguir adelante; iii) la pobreza que es el resultado de la falta de recursos a causa de la falta de pasajes.

Aporía es nuestro estado en la era post-alfabética, en la era que nos encontramos cuando las tecnologías digitales se han plenamente instalado. El mundo progresivamente se fue volviendo menos comprensible y más elusivo. Las formas de vida se desvelan como construcciones propias, efímeras, sin permanencia, ni estabilidad; el mundo ya no se puede analizar desde la distancia, objetivar desde la lejanía; volvemos a encontrarnos diluidos en él; inter-

conectados hasta el punto que la separación se vuelve imposible.

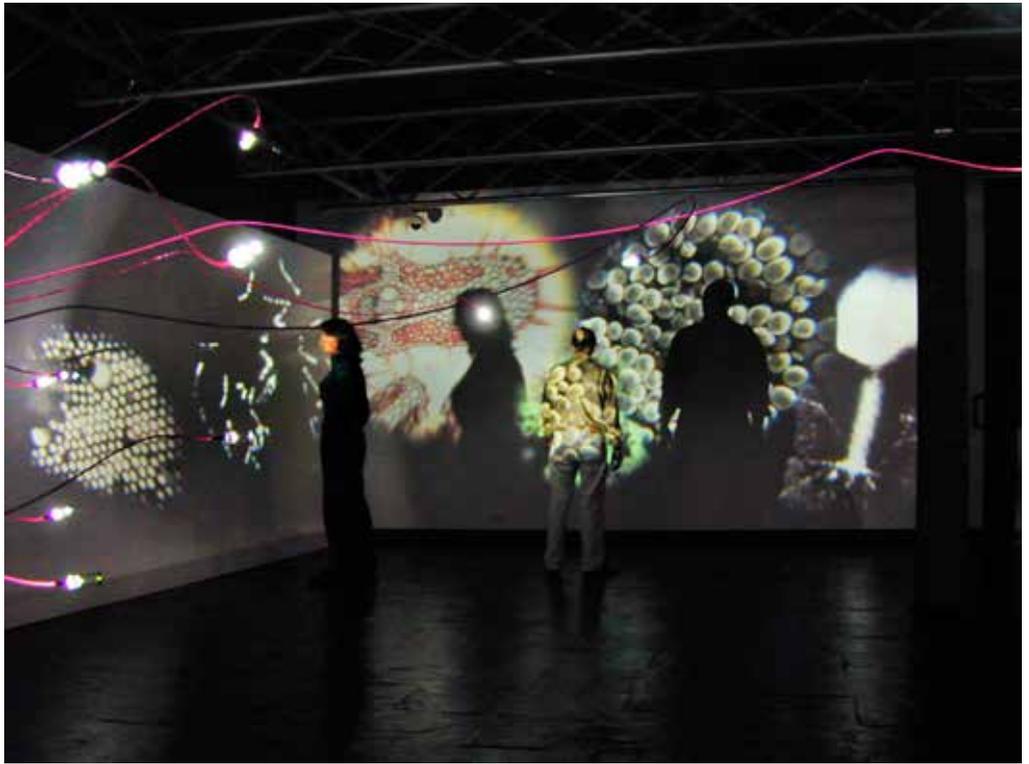
Aporía es también la condición en la que se encuentra la ciudad contemporánea, que no ha perdido centralidad ni importancia, pero se vuelve elusiva, ya que su entramado se pierde en el fondo y se oculta por las capas digitales que se superponen a ella. La ciudad despojada de sus espacios y funciones públicas a causa de la proliferación de lo digital, podría ser una ciudad aumentada, híbrida, compleja y mixta. Eso supondría que la arquitectura proyectara lo analógico junto con lo digital, aceptándolo como el entorno indistinguible que ya es. La ciudad aumentada es una ciudad donde lo digital refuerza el espacio físico, donde coexisten diferentes aspectos de los distintos modos de configurar relaciones y organizar funciones. Las ciudades híbridas pueden ofrecer proximidad física, sentido de pertenencia y comunidad y, al mismo tiempo, conectar comunidades y colectividades distantes, ampliar sus horizontes y dilatar las restricciones espaciales. Los procesos urbanos que combinan la presencia física y digital pueden reanimar los espacios urbanos y, al mismo tiempo, pueden permitir a los aldeanos globales convertirse en ciudadanos del mundo, cosmopolitas.

Aporía caracteriza todas las épocas de cambio de paradigma; es de esperar que cuando las certezas y los automatismos dejan de ser operativos, el sujeto se encuentra parado, sin saber por donde seguir, sin poder encontrar su pasaje para reposicionarse y asimilar los cambios. No es el caso de esta época; aunque estamos ante un cambio de paradigma radical, éste se ha producido sin rupturas ni quiebras.

Salir fuera, entrar en aporía es un proceso alfabético, que el mundo post-alfabético atenúa. El sujeto de la era post-alfabética tiene conciencia de la época previa y a veces se incomoda por la ausencia de control, de visibilidad, de predicción, de distancia, de causalidad y racionalidad en lo que le rodea. Aún así, no está siempre preparado para salir de su estado sumergido y disfrutar de lo que la aporía le puede proporcionar. La arquitectura y asimismo la ciudad tiene la necesidad de replantear las infinitas posibilidades, que le ofrece esta nueva etapa, desde la aporía. Es una condición adecuada para comprender, replantear y trazar un nuevo modo de posicionarnos en la realidad amplificada, de condicionar la relación con éste entorno aumentado y de mediatizar nuestra experiencia en este mundo híbrido.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1958) *The Human Condition*. University of Chicago Press, Chicago
- Carpo, M. (2011) *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge MA
- Foucault, M. (1994) *The order of things*. Ed. Vintage Books, New York
- Mantzou, P. (2017) *Aporia in architecture: What now?*, Epikentro Publishers, Greece
- McLuhan, M. (1962) *The Gutenberg Galaxy: The making of typographical man*. University of Toronto Press, Canada
- McLuhan, M. (1964) *Understanding Media, The extensions of man*, McGraw-Hill, NY
- Ong, W. (1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Ed. Routledge, London
- Simmel, G. (1997) *Bridge and Door*. In Frisby, D. and Featherstone, M. (Eds), *Simmel on culture*. Ed. Sage, London
- Virilio, P. (1984) *Lost Dimension*. Ed. Semiotext, USA



SOBRE LA FORMA URBANA.

VIDA URBANA Y CIUDAD EN HENRI LEFEBVRE

ION MARTÍNEZ LOREA

“Nada puede darse por sentado en el espacio, porque se trata de actos reales o posibles y no de estados mentales”

“El derecho a la ciudad no puede concebirse como un simple derecho de visita o como un retorno a las ciudades tradicionales. Solo puede formularse como un derecho a la vida urbana, transformada, renovada. Poco importa que el tejido urbano encierre el campo y lo que subsiste de vida campesina, siempre que «lo urbano» —lugar de encuentro, prioridad del valor de uso, inscripción en el espacio de un tiempo elevado al rango de bien supremo entre los bienes— encuentre su base morfológica, su realización práctico-sensible”

Henri Lefebvre

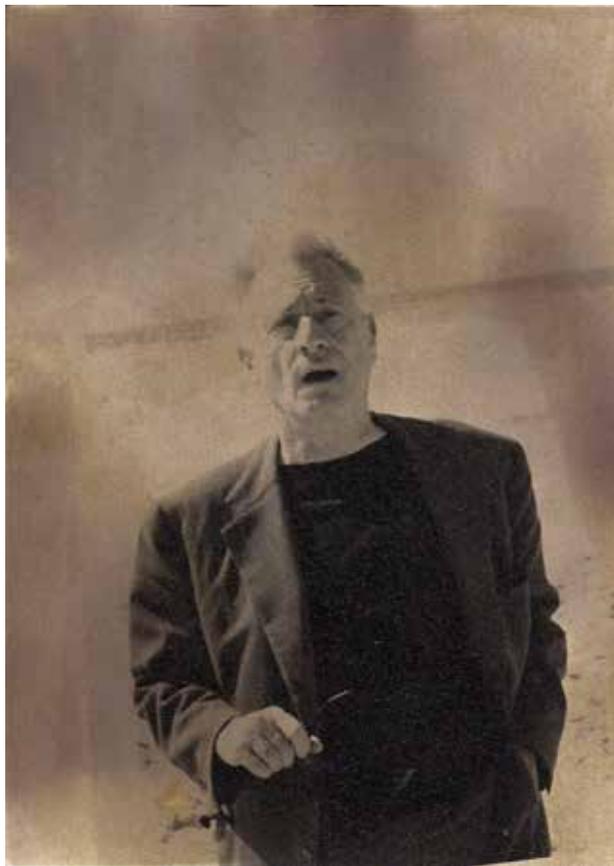
INTRODUCCIÓN

En sus trabajos relativos al espacio urbano, Henri Lefebvre dedicó algunos interesantes pasajes a reflexionar sobre la *forma urbana*, de un modo más esquemático y quizá por ello más desconcertante en *El derecho a la ciudad* (2017) o en *La Revolución urbana* (1972) y de un modo más pormenorizado y sugerente en *La producción del espacio* (2013). Como es sabido, tanto sus vastos conocimientos como su pretensión unificadora de la ciencia, le permiten y le conducen a transitar entre distintas disciplinas como la filosofía, la sociología, la antropología, el urbanismo o la arquitectura. Esto, claro es, resulta tan enriquecedor como arriesgado si deseamos abordar específicamente algunos conceptos o propuestas planteados por el autor. Y es que, sin prevenirnos ante determinados tratamientos, podremos caer en la tentación de enmarcarnos en discusiones conceptuales sin fin y

en estériles reproches interdisciplinarios, alejándonos así del objetivo que, creemos, debiera tener la lectura de un clásico como Lefebvre: su reinterpretación y actualización, su evocación desde las problemáticas y conflictos contemporáneos a fin de plantear, nunca mejor dicho en este caso, nuevos escenarios (urbanos) posibles. En esta ocasión, nuestro punto de partida será la aproximación al concepto de *forma urbana* tal como lo aborda Lefebvre para posteriormente plantear, precisamente, las posibilidades y limitaciones que ofrece para pensar la *vida urbana* (también con sus posibilidades y limitaciones) en la sociedad contemporánea.

LA FORMA URBANA

Como es habitual en Henri Lefebvre cuando se enfrenta a un determinado concepto, se preocupa por poner de manifiesto la importancia



Henri Lefebvre. Foto: Mario Gaviria

de *desambiguar* las ideas, de superar la indefinición y la confusión de los términos por ser, dirá, reflejo de la “falta de pensamiento” a pesar de que, en muchas ocasiones, esto se confunde con la riqueza conceptual¹. Y este es su propósito también cuando se enfrenta inicialmente

¹ Bien es cierto que en ocasiones el propio Lefebvre practica una ambigüedad conceptual, distinta de aquella que denuncia, que le conduce en determinados momentos a contradicciones que se deberán abordar yendo antes al fondo de las definiciones que a las etiquetas utilizadas.

al concepto *forma*. Para situar tal planteamiento, debemos tomar como referencia inicial su *Lógica formal. Lógica dialéctica* (1975a) escrito en 1947 y que se corresponde con la pieza inicial de un posteriormente frustrado proyecto de ocho volúmenes sobre el materialismo dialéctico. En dicho trabajo Lefebvre establece, desde la filosofía del conocimiento, las bases de una “teoría de las formas” que le valdrá posteriormente para, a través del concepto específico de *forma urbana*, poner en cuestión la ciencia urbanística, esto es, su simplificación de la realidad y su empeño para que el contenido se ajuste, punto por punto, a la forma diseñada, a la *forma* concebida y establecida, es decir, para que los usos y prácticas del espacio no sean nada más que acomodo al orden urbano prediseñado.

En este sentido, Lefebvre inicia su capítulo III de *Lógica formal. Lógica dialéctica* con una cita de *Noche de Reyes*, de William Shakespeare, que resulta ilustrativa de

aquello que pretende rebatir. En la misma se afirma: “como decía a la sobrina del Rey Cordobuc el viejo ermitaño que nunca había visto ni pluma ni tinta, ‘lo que es, es’”. Podríamos continuar nosotros, del mismo modo, diciendo que lo que se nombra, es, lo que se ve, es; el espacio textual y visual serían, por tanto, el espacio real; lo que parece ser, es, y, por tanto, no hay lugar para la interpretación. Esto sería lo mismo que decir, recurriendo a un planteamiento esquemático, que *forma* y *contenido* son la mis-

ma cosa, y no habría diferenciación ni duda al respecto, hasta el punto de llegar a un escenario de *forma sin contenido*, esto es, a un espacio vacío, a un espacio puro. A este respecto recuerda Lefebvre que la *lógica formal* puede considerarse como “uno de los sistemas de reducción del contenido, por el cual el entendimiento llega a ‘formas’ sin contenido, a formas puras y rigurosas, en las que el pensamiento sólo tiene que ver consigo mismo, es decir con ‘nada’ sustancial” (1975a: 150).

Las *formas puras* se sustentan en el *principio de identidad* ($A=A$), principio de la coherencia, del acuerdo riguroso del pensamiento consigo mismo. Este principio que aleja, desgaja, reduce, simplifica y que, por último, hace desaparecer el contenido, llevado al extremo implica una pura y simple repetición, la tautología: el árbol es el árbol, la vida es la vida, la ciudad es la ciudad, el espacio es el espacio. Sin embargo, Lefebvre subraya la diferencia entre una dimensión *abstracta* y otra *concreta* del pensamiento para poder matizar el reduccionismo del concepto *forma*.

El pensamiento (el entendimiento) posee el poder de aislar los elementos o aspectos del real, de eliminar

una parte más o menos importante del contenido [...]. La eliminación momentánea no es una supresión, sino una negación dialéctica que envuelve aún a lo que resulta negado; de tal suerte que la operación que restablece la totalidad positiva (esta vez analizada y comprendida) resulta no solamente posible, sino exigida por la reducción dialéctica del contenido. El movimiento del conocimiento comprende, pues, dos movimientos opuestos e íntimamente complementarios; uno de reducción del contenido (de abstracción), y otro, de vuelta hacia lo concreto (1975a: 149).

En todo caso, para Lefebvre (2017) lo concreto, el contenido, acabaría siendo (al menos temporalmente y en el escenario en que se sitúa) anulado por lo abstracto, convertido en una mera proyección, sin retorno a la concreción. Es lo que ocurre con lo que él denomina la *forma matemática*, la *forma del lenguaje*, la del intercambio, la forma contractual, la del objeto (práctico-sensible) y la escritural. Ámbitos caracterizados por la separación, el orde-



La città ideale: La ciudad sin vida urbana. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg

namiento y la medida, por la planificación y la cuantificación, por la repetición, la simetría y la intercambiabilidad, y donde la doble existencia caracterizada por lo mental y lo social parecería dirimirse en favor del primero. La existencia mental-social trasladada a una interpretación guiada por el antes citado *principio de identidad* provocaría la disolución de la dimensión social y, con ello, crearía la ficción de una *experiencia mental* como única realidad “válida”.

Para explicar el dominio de esta experiencia mental Lefebvre convoca la dupla *forma-función* y nos recuerda, apelando a Vitruvio, cómo, inicialmente, la *forma* arquitectónica debía *convenir* a la función y cómo, posteriormente, la *conveniencia* acaba por reducirse y a equivaler a la *legibilidad*: “El arquitecto quiere construir un espacio signifiante y la forma sería a la función lo que el signifiante es al significado: la forma expresa y declara la función” (2013, 195). La inherencia de la función a la *forma*, la legibilidad como criterio para concebir, confeccionar y explicar el espacio hacen instantánea la lectura, el gesto y el acto y convierten en preocupantemente tediosa la paradoja de una transparencia *formal-funcional*, que asume sin cuestionamiento aquello que precisamente oculta: las prácticas autoritarias de quien dicta, diseña y ejecuta la *forma* arquitectónica. “La legibilidad aparente enmascara más de lo que declara; disimula precisamente lo que es ‘visible-legible’, sus trampas –lo que ‘es’ la verticalidad–: arrogancia, voluntad de poder [...], la analogía espacial de la brutalidad masculina” (2013: 195).

Sin embargo, cuando Lefebvre presenta de un modo más explícito la *forma urbana* lo hace a través de un escenario no “claudicante”, o al menos matizado respecto a las *formas* anterior-

mente delineadas. Aquí, la *imposición* de la existencia mental sobre la existencia social se hace evidente, sin disimulos, mostrando de este modo “las costuras” de tal lógica y evidenciando cómo, por tanto, los contenidos no necesariamente se ajustan a los diseños impuestos (la vida urbana movilizándose). Esto enlaza con el análisis crítico que Lefebvre (2013) realiza del espacio abstracto, el cual, dirá, no nos ofrece una realidad homogénea sino que muestra su esfuerzo por llegar a ella, por hacer del espacio urbano, en tanto que espacio social, un *espacio homogéneo*. En esta línea, la *forma urbana*, es expuesta como un escenario aún “en conflicto”, evidenciando así la “contradicción (dialéctica)” (1972).

Si, por un lado, Lefebvre (2017) detecta una existencia mental de la *forma urbana* en la simultaneidad de acontecimientos, percepciones y elementos de un conjunto real, por otro lado, en su existencia social encuentra el vínculo de todo cuanto acontece y se da cita en la sociedad urbana como lugar privilegiado, como referencia de actividades de producción y consumo, confluencia de obra y producto. Para Lefebvre la *forma* es lo que permite designar a los contenidos, aunque lo hace, dirá, de un modo que no resulta inocuo. No se limita a esa abstracción y sustitución del contenido por la *forma* (vacía). Tal como la expone el autor, la relación *forma-contenido* es netamente conflictiva y ello es especialmente perceptible en el marco de la *centralidad urbana* donde tanto las posibilidades como los constreñimientos tienen, a un mismo tiempo, lugar:

En el espacio urbano siempre ocurre algo. El vacío, la nulidad de acción, sólo pueden ser aparentes; la neutralidad es un caso límite; el vacío (una plaza) atrae; éste es

su sentido y su fin. Virtualmente, cualquier cosa puede ocurrir en cualquier parte. Aquí o allí, una multitud puede congregarse, los objetos amontonarse, una fiesta desplegarse, un acontecimiento ocurrir, terrible o agradable. El carácter fascinante del espacio urbano proviene de esta característica: la centralidad siempre posible. Al mismo tiempo, si se puede hablar de esta manera, este espacio puede vaciarse, excluir el contenido, y llegar a ser un lugar de rarezas, o de poderes en su estado puro. Está encerrado en estructuras fijas, escalonadas, jerarquizadas, desde el edificio hasta el conjunto urbano cercado por los límites visibles e invisibles de los decretos y de las decisiones administrativas. Es perfectamente divisible en partes y repartos, en objetos elementales y en unidades. Si bien es fascinante por la disponibilidad, lo es también por la arbitrariedad de las unidades prescritas (al lado de los islotes y de los barrios se dan los “distritos”, los límites burocráticos de las circunscripciones electorales, etc.) (1972: 136).

La *centralidad urbana* constituye pues la esencia, o mejor, lo esencial del fenómeno urbano, donde su *forma* es revelada desde una mirada unificadora que da sentido al amontonamiento de objetos y productos, a las multitudes caóticas, a los elementos yuxtapuestos. Esa realidad existe y no existe. Por ello, “lo urbano se concibe, se percibe, se sueña de manera confusa”

(1972: 123). Sin embargo, esto no quiere decir que lo urbano sea *indiferente a las diferencias*, puesto que precisamente es el escenario en que se reúnen y revelan: “En este sentido, la ciudad construye, libera, aporta la esencia de las relaciones sociales: la existencia recíproca y la manifestación de las diferencias procedentes de los conflictos o que llevan a los conflictos” (1972: 124).

En todo caso, las más de las veces, la *centralidad* ha quedado reducida a un simulacro de múltiples signos cambiantes y confusas interpretaciones que poco tenían que ver con el punto de superación de un espacio que Lefebvre denomina sin ambages como “represivo”. De ahí que recuerde, por ejemplo, cómo la arquitectura posmoderna apuesta, desde la autocomplacencia, por la ambigüedad o por la diversificación del espacio (supuestamente inspirada en una sociedad liberal y pluralista) para trascender la (falsa) neutralidad y transparencia (*forma=función*), creyendo dar lugar así a un espacio como campo de tensiones y distorsiones. La pregunta sería pues si las *modificaciones formales* que plantea este tipo de diseño arquitectónico-urbanístico permiten salir del *formalismo-funcionalismo* como vía de cuestionamiento y ruptura efectiva frente a la imposición de la dimensión abstracta del espacio. Si bien podría entenderse que Lefebvre mantiene algún resquicio de esperanza cuando perfila su respuesta a la pregunta planteada (“está por ver” dirá), creemos que su afirmación es eminentemente retórica, ya que el autor no hace sino cuestionar el *formalismo* por su falta de profundidad. De un modo provocativo plantea: “¿Es realmente posible usar las superficies murales para describir con graffiti las contradicciones sociales?” (2013: 196). Y de igual modo,

con ciertas dosis de nostalgia (y sin olvidar sus propios modelos de referencia), se respondería: “El hecho de pintar los inmuebles parece una pobre compensación, frente a la ‘riqueza’ de las obras arquitectónicas clásicas” (2013:196). Salvo el divertimento estéril del diseñador que pretende confundir la *forma* y la función (un frigorífico-biblioteca), no hay nada transformador en este replanteamiento de la *forma*.

Por tanto, el escenario de una transformación de la centralidad planteada desde posibles cambios en el diseño, esto es, una transformación en la propia *forma* (mental), conduciría según Lefebvre a un callejón sin salida, al colapso del *formalismo*. Dicho en otras palabras, nos llevará a la confección de espacios *insignificantes*, por ser carentes de significado al constituirse en tanto que espacios neutros o vacíos o, bien al contrario, nos conducirá a espacios *suprasignificantes*, por ser espacios sobrecargados, saturados de información (bienestar, felicidad, consumo, riqueza) o con composiciones indescifrables, ilegibles, cuando no contradictorias (libérate y sométete, cambia aquello que decidas y no cambies nada, la autoridad afirmando “desobedéceme”). En el fondo, hablamos de espacios que acaban dejando una única opción interpretativa, la de la significación primera de las *formas urbanas* del capitalismo: la rentabilidad del espacio como producto de y para el consumo y la arrogancia represiva del espacio de y para el poder. En definitiva, poner el foco sobre la *forma* (mental), nos llevaría en el mejor de los casos a desvelar que dicha *forma* no es sino el signo de la función impuesta. Pero nos impediría ir más allá. Por ello, deberíamos girar la mirada sobre el contenido del espacio, –silencioso, cuasi inerte hasta el momento–, esto es, habría que atender a la

“forma social”, a los usuarios, a los habitantes: “¿No llega un momento en que el formalismo termina por agotarse? Entonces, la reinyección de un contenido en la forma puede destruir ésta y abrir el camino a la innovación” (2013: 196).

Pasamos, de este modo, de *a*) un espacio que solo existiría a través de una *forma* específica, donde la aproximación y equiparación entre *formas-funciones* (y estructuras), se lleva al límite hasta, en apariencia, hacerse una sola, a *b*) incorporar una “realidad social” donde la distancia entre *formas-funciones* (y estructuras) aumenta también hasta el límite. Este doble ejercicio aproximación-alejamiento conduce al escenario paradójico, desvelado por Lefebvre al dar cuenta de la complejidad del significado de la *forma urbana*, donde las relaciones (de imposición) *forma-función* aparecen de un modo disimulado, oculto, aun cuando se anuncian y se proclaman de un modo manifiesto, puramente legibles. Y como ejemplo ilustrativo de ello apunta: “En esta sociedad, la burocracia se dice, se pretende, se proclama y quizá se cree ‘legible’ y transparente, cuando en realidad es la opacidad, lo indescifrable, lo ilegible” (2013:199).

En el fondo, Lefebvre estaría anunciando el fracaso de la pretendida aprehensión del espacio a través de sus *representaciones formales*, a través de la catalogación, clasificación y decodificación de un contenido, tal como intenta hacer la ciencia tecnocrática –que trabaja “por encargo y sin someter al menor examen crítico las normas y condiciones estipuladas” (2017:130)–, que desea reducirlo a mero orden, a simple cifra. De este modo, dicho contenido es reglamentado, ordenado, compartimentando, segregado y dispersado en sus usos y prácticas. A su vez, Lefebvre reclamaría la necesidad de restituir el valor de este contenido, del uso

y de las prácticas espaciales como posibilidad desde las cuales generar dinámicas y escenarios alternativos a los presentes que posibiliten la impugnación a cada momento de las *formas* en su sentido abstracto –convertidas en representación sin contenido– por parte de los usuarios del espacio urbano.

En último término, Lefebvre reivindica el tránsito desde un espacio apriorístico, *forma urbana sin lo urbano*, vacío e inmutable (al menos mientras el diseñador así lo indique), que funciona como medio y mediación para (intentar) someter a *lo urbano* (*la vida urbana*), hasta un espacio relacional, producto material de las relaciones sociales, *forma urbana de lo urbano* –de lo real y de lo posible–, localizada en el espacio concreto, que exigirá estudiar sus implicaciones y consecuencias sobre el terreno (2017). Podríamos decir que nos situamos ante lo que Francisco Fernández Buey (2007) definió como la búsqueda de una *utopía de la imperfección*, donde desde un inicio se reconocerían, por tanto, las contradicciones de la propia realización del espacio posible a fin de abordarlas críticamente, como exigirá Lefebvre, de un modo permanente (1975b, 2017).

LA VIDA URBANA Y LA CIUDAD: LO URBANO Y SUS LIMITACIONES

En su objetivo por completar el recorrido que lleva de la abstracción de los conceptos y las *formas* mentales a la concreción de las prácticas y las *formas* sociales, Lefebvre (2017) nos sitúa ante la necesidad de atender a la realidad de los usuarios-ciudadanos como vía a partir de la cual explorar las posibilidades de transformación de la vida urbana. Esto permitiría rescatar las prácticas y experiencias urbanas de los cons-

treñimientos de un urbanismo empeñado en mantener separados *forma* y *contenido* (hasta hacer pasar, como se ha dicho, al segundo por el primero), pero igualmente, permitirá el rescate de prácticas y experiencias de las vías muertas en que se convierten los intentos *formalistas* de cambios urbanos sin más idea que desconcertar a los usuarios y/o situarlos ante un nuevo escenario al que simplemente tendrán que adaptarse.

Dicho esto, el autor plantea una premisa fundamental para llegar a completar el recorrido de las *formas* mentales a las *formas* sociales: del mismo modo que se ha empeñado en recordar que la *ciencia de lo urbano* no debe quedarse en la abstracción y que, por ende, no podemos entender la obra sin materia, igualmente no podemos abordar las relaciones sociales “urbanas” reduciéndolas a meros vínculos entre actores “suspendidos en el aire”, abstrayéndonos del marco en que se producen. Es aquí donde cobra relevancia un concepto, el de *lo urbano* (*la vida urbana*), que nos va a permitir, como ha puesto de manifiesto Manuel Delgado (2007), trascender las limitaciones impuestas tradicionalmente y de un modo deliberado por el urbanismo: el de concebir un escenario social como una entidad vacía, yerma, es decir, el de pensar (y actuar sobre) la *forma urbana* solo a través de la idea de *la ciudad*.

Por tanto, nos situamos ante una fundamental oposición de *lo urbano* frente a *la ciudad*, no como simple negación de *la ciudad*, lo cual sería un reduccionismo a la inversa, sino como ejercicio de interpelación y/o impugnación permanente de lo establecido, de la materialización (congelación y fijación, podríamos decir) urbanístico-arquitectónica de la vida urbana o, al menos, como una posible interpelación y/o impugnación a la cual acceder cuando la ciu-

dadanía así lo disponga, debiendo clarificar la relación que las prácticas sociales deben establecer con el entorno construido. Y es que ya avisa el propio Lefebvre:

Esta distinción [lo urbano-la ciudad] resulta peligrosa y la denominación propuesta no carece de riesgo. Lo urbano, así designado, da la impresión de prescindir del suelo y de la forma material, de perfilarse según el modo de existencia especulativo de entidades, espíritus y almas, sin atisbo de vinculaciones e inscripciones, situándose en una especie de trascendencia imaginaria. Si se adopta esta terminología, las relaciones entre la ciudad y lo urbano deberán determinarse con el mayor cuidado, evitando la separación y la confusión, la metafísica y la reducción a la inmediatez sensible (2017: 71).

En este sentido, reconociendo la necesidad de asumir ese riesgo y tomar *lo urbano y la ciudad* como partes imprescindibles de nuestro marco de análisis, siguiendo a Lefebvre, consideramos necesario explorar las capacidades de *lo urbano* –mermadas durante demasiado tiempo: al hablar de “lo urbano [...] atacado por todos los frentes, corroído y roído [...] en estado de dislocación permanente, las restricciones son lo único que se proyecta sobre el terreno” (2017: 100)– como dimensión que da la oportunidad de recuperar, siquiera parcial y temporalmente, el espacio urbano como “lo que siempre fue”, una *obra*, una *creación social*:

Lugar de deseo y desequilibrio permanente, sede de la disolución de

normas y restricciones, momento de lo lúdico y lo imprevisible [...]. Es preciso ir más allá, proponiendo la forma de una sociedad nueva, fortaleciendo el germen de lo urbano, que se sitúa en las grietas del orden planificado y programado (2017: 102).

Lo urbano, en cuanto que lugar de deseo y de vinculación de tiempos, podría presentarse como signifi- cante, cuyos significados (es decir, las “realidades” práctico-sensibles que permitirían realizarlo en el espacio, con una base morfológica y material adecuada) buscamos en este instante (2017: 104).

Estos dos fragmentos de *El derecho a la ciudad* (2017) nos ofrecen la perfecta ilustración de un nuevo movimiento que exige Lefebvre para captar la complejidad y posibilidades de la realidad urbana: el recorrido desde el cuestionamiento de lo existente (social y urbanísticamente) a partir de las prácticas cambiantes y las rupturas de lo instituido, hasta su concreción en un escenario de nuevas institucionalizaciones urbanas (sociales y urbanísticas). Es importante tener en cuenta esta doble cuestión, la de la *disolución* y, a la par, la de búsqueda de *concreción urbana*, ya que en Lefebvre –por cierto, no como una excepción– aparece de un modo problemático. Y es que la virtud lefebvriana de situarnos ante una necesaria superación de la indefinición social, “suspendida en el aire”, no tiene una explícita traducción en una forma concreta institucionalizada. De este modo, como han apuntado autores como Harvey (2003), Garnier (2012) o Bettin (1982) y como hemos señalado en otro momento (Martínez Lorea, 2013) el im-

prescindible *cierre espacial* (en clave social, urbanística y, en definitiva, política) queda, nunca mejor dicho, en suspenso.



15M. Puerta del Sol (Madrid). La vida urbana y la política
 REUTERS/ Paul Hanna <http://www.publico.es/uploads/2016/05/14/5737484b67951.jpg>

Recurriendo al par *instituido-instituyente* propuesto por Cornelius Castoriadis (2007), podemos afirmar que en la lógica de cierre y apertura espacial e institucional, Lefebvre, como otros autores que han seguido su senda de un modo más literal (Soja, 1996; Massey, 2005), acaba por mantenerse en el seductor y estimulante espacio de la apertura, de la experimentación, de la ruptura de las imposiciones formales, es decir, se mantiene en el escenario del “instituyéndose”. Ese “instituyéndose” nos sitúa pues en una de las, llamémosles, fases del *proceso instituyente* en tanto que ejercicio de concreción espacial, de encarnación en formas de autoridad institucional específicas. Podemos recurrir al propio Lefebvre para señalar que “la ciudad, a un tiempo obra y acto perpetuos, da lugar a una especificidad [histórica]: las instituciones urbanas” (2017: 75). Sin embargo, asumiendo el carácter histórico de este proceso de institucionalización, lo cual le ayuda a proponer el necesario ejercicio de cuestionamiento y rup-

tura de los consensos y *a priori* urbanísticos, Lefebvre no termina de dibujar con igual precisión las posibilidades de la necesaria re-institucionalización urbana. Queda en estado de latencia, como apertura permanente, sin llegar a exponer con claridad *lo espacial instituido*, la plasmación en el territorio de una *forma social* y de una autoridad concretas. La relación entre *lo que se ha hecho* y *lo que se está haciendo*, entre la materialización y la revisión permanente de lo establecido no terminaría de resolverse.

Cabría pensar, en este sentido, que Lefebvre no asume lo que con tanta lucidez propone en el ámbito de la vida cotidiana a través de su *utopía experimental*, es decir, la incesante crítica que acompaña a la exploración de lo posible, pero siempre desde una realidad y una problemática concreta, alejándose, precisamente, de las utopías abstractas. Por tanto, llegado el momento de “poner cara” a los límites y restricciones, a contrapesos y mecanismos de gestión, regulación y control institucional de la propia actividad del espacio urbano, Lefebvre se decanta por mantenerse en la inconcreción o plantear cierres que no permiten acometer los problemas derivados de los cambios emprendidos frente a las limitaciones y constreñimientos existentes. En buena medida, esta falta de concreción se vincula con las propias dudas que fue albergando Lefebvre respecto a quién debía ser el agente del cambio urbano. Un agente que, evidentemente, en un inicio para Lefebvre estaba encarnado por la clase obrera, pero que posteriormente, amplía su base (social y territorial), incorpora a otros actores (como los movimientos sociales) y pierde concreción. Probablemente ello tenga que ver también con su diagnóstico sobre las llamadas *heterotopías*, presentadas inicialmente en *El derecho a la ciu-*

dad (2017) y expuestas con mayor detalle en *La revolución urbana* (1972). Las *heterotopías* lefebvrianas, en tanto que lugares diferentes, serían esos espacios y prácticas de negación e impugnación de lo existente. “La anomia de los sociólogos” la llamará Lefebvre. ¿Qué representa la *heterotopía*? Precisamente un espacio social abierto sin terminar de adquirir una forma concreta, un espacio de posibilidades, pero, en tanto que parcial, en tanto que “reducto insurrecto” o mero momento alternativo (y periférico), no terminaría de cuestionar ni amenazar a las prácticas dominantes (de la centralidad). Sin embargo, como ha apuntado David Harvey (2013), Lefebvre era demasiado consciente de la realidad que analizaba como para tratar esta cuestión simplemente como una apuesta por un ingenuo empeño revolucionario urbano, cándido y voluntarioso y, por ello, consideraba que “cualquier momento visionario alternativo es pasajero; si no se afianza tras desbocarse, se diluirá inevitablemente (como Lefebvre pudo constatar a su pesar en las calles de París en el 68)” (Harvey, 2013: 16).

En cualquier caso, asumir las limitaciones de ese “momento espacial” no supone que Lefebvre hubiera concretado el necesario *afianzamiento* posterior. De algún modo, el propio Harvey acaba por reproducir la elusión sobre la *concreción espacial e institucional* cambiando la dimensión del problema y llevándolo a otro escenario, a otra escala mucho mayor, fundamental por otra parte, que es la del cuestionamiento de las prácticas y experiencias localizadas en un único punto, en una única ciudad (abocadas por eso mismo al fracaso en el largo plazo) y la necesidad de situarse en el “momento revolucionario”: “Hay que derrocar y remplazar la totalidad del sistema capitalista de acumulación

perpetua, junto con sus estructuras asociadas de clase explotadora y poder estatal” (Harvey, 2013: 16).

No obstante, esto no debe hacernos perder el foco sobre el relevante planteamiento de Lefebvre al contraponer *la ciudad y lo urbano* donde nos remite a la permanente revisión de lo existente a través de la confrontación, de la interpelación y al cuestionamiento, diríamos volviendo a Castoriadis, de *las estructuras dadas por aquello que estructura*:

Es por un lado, unas estructuras dadas, unas instituciones unas obras “materializadas”, sean materiales o no; y, por otro lado, lo que estructura, instituye, materializa. En una palabra, es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida (Castoriadis 2007: 172).

Por tanto, el valor de este planteamiento está ante todo en reconocer cómo una sociedad cuando adopta una *forma* (urbana) concreta no lo hace de un modo definitivo, tal como habría intentado hacer ver el urbanismo (autoproclamado único capacitado para crear e introducir modificaciones en esa *forma*) sino que mantiene abierta la puerta a la interrogación sobre quién y cómo se ha generado tal *forma* para, de este modo, poder modificarla y/o adaptarla a los deseos, a los anhelos de los habitantes y usuarios de la ciudad. Podríamos decir pues que una sociedad se encuentra constantemente envuelta en un movimiento que Castoriadis define como “de auto-institución” (2000). La clave está pues en asumir la *forma urbana*, en tanto que morfología, en tanto que superficie, como obra humana (Castoriadis, 2007) o como producto social

(Lefebvre, 2013) y no como resultado de la acción de una entidad extra-social (Dios, la Naturaleza, la Razón, las tradiciones, las leyes de la historia, el sistema, la mano invisible del mercado, la ciencia urbanística fragmentaria) y, por tanto, de carácter inmutable. He aquí el sentido de la *utopía experimental*, frente al empirismo puro y a la abstracción pura, ambos pensados y ejecutados desde posiciones (aparentemente) técnicas: ir más allá del marco y del escenario otorgado por los expertos para centrar la mirada en los usuarios y habitantes de la ciudad, en los deseos, en la aspiración a nuevas *formas* a crear desde la realidad concreta y desde sus prácticas presentes.

En este sentido, no podemos perder de vista una cuestión crucial: y es que aquellos que intervienen en la producción del espacio no lo hacen bajo las mismas condiciones y, por ende, el reconocimiento de una posible intervención (apropiación, toma de decisiones, modificaciones específicas) de actores diversos sobre el espacio construido no supone iguales posibilidades para intervenir, ni tampoco para *dar forma* en el tiempo a los procesos urbanos. Es decir, las concreciones de la *forma urbana* y su “éxito”, entendido en clave de prolongación en el tiempo de dicha forma, tiene que ver con la capacidad de los actores dominante para imponer un determinado diseño morfológico frente a otros posibles. Pero, igualmente tiene que ver con la capacidad para imponer unas prácticas que avalen y refuercen ese diseño concreto, y llegado el caso del cuestionamiento del mismo desde determinadas prácticas, tiene que ver con la capacidad para dar cauce a dichos cuestionamientos en forma de meros *simulacros participativos*. Una ideología de la participación, tal como la calificaba Lefebvre (2017), que hoy po-

dríamos llamar *ciudadanismo* (Delgado, 2016; Martínez Lorea, 2015; Garnier, 2006). En palabras de Lefebvre podríamos decir que este tipo de prácticas “permite obtener al menor costo la aquiescencia de personas interesadas e implicadas. Después de un simulacro que más o menos impulsa la información y la actividad social, aquellas vuelven a su tranquila pasividad, a su retiro” (2017: 123).

Estas prácticas *ciudadanistas* podrían situarse al mismo nivel de las anteriormente cuestionadas prácticas de la arquitectura posmoderna, que bajo la pretensión de romper y desenmascarar los límites de la *forma urbana* acababan por no ir más allá de ellas quedando en un mero *juego formal*. El *ciudadanismo* ahonda pues en ejercicios de participación ciudadana que en poco o nada cuestionan la *forma urbana* en su dimensión mental y social, cuando no contribuye directamente a legitimar su actual realidad. Incluso en casos ni siquiera se necesita de la presencia de los ciudadanos y esta lógica *ciudadanista-participativa* se genera, gestiona y refuerza directamente desde una dimensión técnico-política: “¿Cuántas veces está presente el usuario [...]? Muy pocas. [...] Se le evoca, se le invoca, pero casi nunca se le convoca” (1972: 193). De hecho, en no pocas ocasiones su no convocatoria se justifica bajo un mismo argumento, profundamente despótico y elitista: los ciudadanos, los usuarios, los hacedores de la obra urbana son vistos, son concebidos y son obligados a percibirse como cuasi usurpadores, como deterioradores del espacio que se les concede, que se les ofrece (como súbditos antes que como ciudadanos): “¿Cómo se ve al usuario? Como a un personaje bastante repugnante que mancha lo que se le vende nuevo [...], que deteriora, que estropea” (1972: 193). Poniendo de

manifiesto el quehacer de esta ideología de la participación, que hoy llamamos *ciudadanismo*, que alberga de un modo paternalista a la figura del ciudadano a la par que la desprecia y la desautoriza, Lefebvre nos recuerda cómo en el fondo, tras ello, volvemos a encontrarnos con una ideología urbanística que legitima la definición y ejecución de la *forma urbana* haciéndola pasar por neutral y transparente.

A MODO DE CIERRE (Y RE-APERTURA)

A través de su conceptualización de la *forma urbana*, Henri Lefebvre no sitúa antes diversas problemáticas que interpelan directamente a la realidad urbana contemporánea. De un lado, el carácter doble de la experiencia de la *forma urbana* entendida desde una dimensión mental y otra social que nos sirve para captar la tensión entre el espacio abstracto (diseñado, proyectado y ejecutado por los grupos dominantes) y el espacio concreto (practicado, ejercido de los más diversos modos por los usuarios y habitantes de la ciudad). La valiosa interpretación que nos aporta Lefebvre respecto a esta tensión de los elementos de la *forma urbana*, muestra cómo en la confección de la propia idea de *forma urbana* se ha tendido a transitar del lo concreto hacia lo abstracto sin volver posteriormente a lo concreto, de modo que la *forma urbana* acaba por remitirnos a una descripción que se impone sobre la experiencia del espacio urbano y que, de hecho, se hace pasar por la realidad urbana. Esto va a provocar que todo cuanto acontezca en la ciudad deba ajustarse a la idea, a la noción abstracta de la ciudad. ¿Cómo sucederá esto? A través de la ejecución por parte de la ciencia urbanística de una *forma urbana* reducida a simple superficie, marcando una profunda división

entre la *forma* (continente) y el contenido urbano. Este contenido, la vida social de la ciudad, estaría obligado pues, a simplemente amoldarse a la *forma* prefijada. De hecho, no habría otra alternativa, fuera de los límites marcados no habría nada más. De este modo, la *forma urbana* reducida a superficie ejerce una función crucial para los grupos dominantes que exigen de quienes habitan y usan la ciudad que se sitúen a la altura de la calidad del receptáculo que se las ha entregado, en el que están viviendo, a riesgo de ser expulsados del espacio urbano.

Derivado de esto nos encontramos, de otro lado, la segunda gran cuestión planteada a partir de la conceptualización de la *forma urbana*, a saber, el ejercicio de desenmascaramiento de lo que hemos definido como *forma urbana sin lo urbano*. Y es que lo urbano, o la vida urbana como también la define Lefebvre, no es ni mucho menos reducible a mera sustancia contenida en un recipiente (la ciudad) que acabaría haciéndose uno con éste. *Lo urbano*, si fuera una sustancia, desbordaría a ese recipiente. El mismo, inevitablemente iría deteriorándose y agrietándose por una prácticas que no se detienen allá donde las normas urbanísticas y de urbanidad (el civismo) lo marcan. *Imposible inmovilidad lo urbano*, dirá Lefebvre. Reiteramos que esta cuestión sigue siendo crucial en la vida urbana contemporánea donde se termina por naturalizar esta mimesis entre *la ciudad y lo urbano*, entre *forma* en tanto que superficie y vida social reducida a *función*. Sin embargo, una vez descubierto el engaño ¿en qué modo se avanza desde esta contradicción, desde ese choque entre *la vida urbana* y la superficie urbanística-arquitectónica? En primer lugar, reconociendo el espacio como producto social y por tanto como escenario susceptible de variación y/o

transformación desde los deseos y anhelos de la ciudadanía. En segundo lugar, asumiendo que los usuarios y habitantes, en definitiva, los ciudadanos, pueden y deben dar una *forma* (social y mental) concreta a *la vida urbana* sin perder de vista la incesante crítica que permita *cuestionar lo hecho desde lo haciéndose*, es decir, que permita impugnar lo real y proyectar lo imaginario posible también desde lo real. Lejos por tanto de la imposición de lo abstracto sobre lo real.

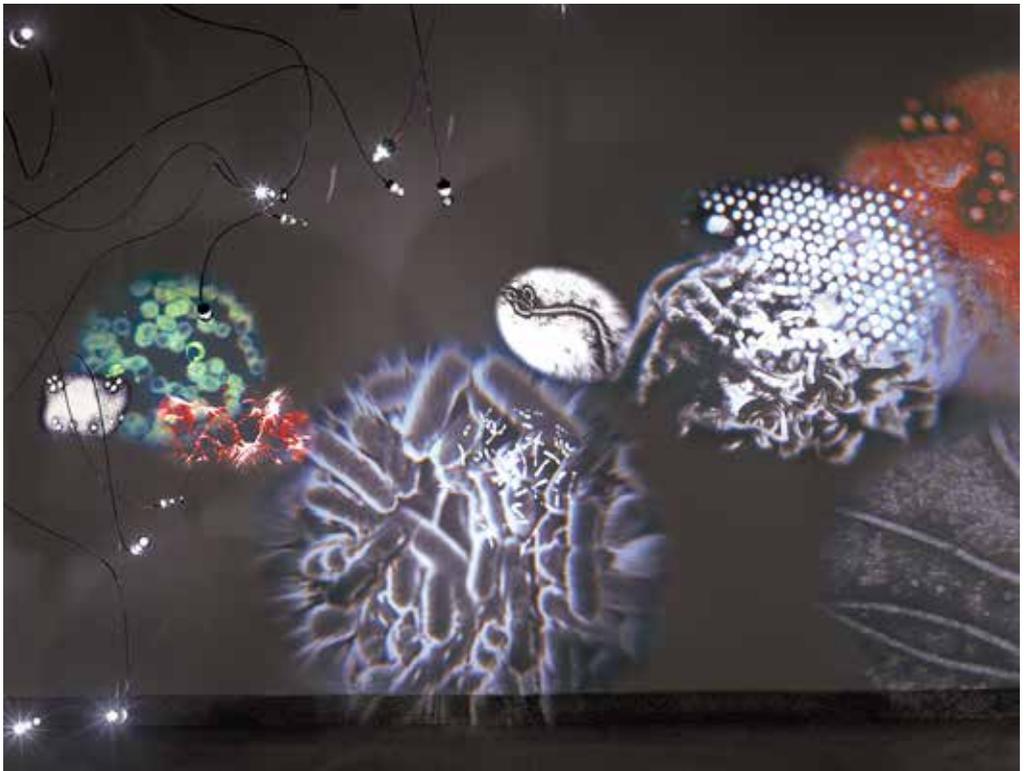
Dejó pendiente Lefebvre abordar la cuestión del *cierre espacial* de un modo más ambicioso y en clave emancipatoria, esto es, abordando la *forma urbana* en toda su complejidad. Y es que Lefebvre, tanto por las dudas –planteadas más arriba– que pudieran haberle asaltado en diferentes momentos, como probablemente por el reparo que generaron los propios ejercicios de *cierre espacial* constatados por él y que derivaron inevitablemente en prácticas institucionales autoritarias, incluso en el caso de algunos experimentos urbanísticos que él tuvo en consideración (1975b), no terminó de afinar su

planteamiento respecto a la *concreción espacial* (¿cómo la ciudadanía hace ciudad, cómo hace política urbana, cómo se hace forma urbanística e institucional y cómo es capaz de renovarla, cuestionarla y replantearla?) tanto como lo hizo en otros aspectos. En este sentido, el aprendizaje que nos deja el análisis de esta problemática derivada de la discusión sobre la *forma urbana* es que la misma no puede abordarse únicamente desde la dimensión aislada de una experiencia urbana o de un espacio insurrecto (como puso de manifiesto), pero tampoco puede abordarse eludiendo la dimensión localizada de las prácticas urbanas para ascender (abstrayéndonos) al fundamental terreno del análisis y cuestionamiento del modelo político y económico en que se inscribe dicha realidad urbana. La conexión entre ambas esferas resulta inevitable y hace pertinente la proclama lefebvriana que David Harvey hacía suya: “Quizá después de todo, Lefebvre tenía razón, hace más de medio siglo, al insistir en que la revolución de nuestra época tiene que ser urbana o no será” (2013: 49).

BIBLIOGRAFÍA

- Bettin, G. 1982. “Henri Lefebvre: del derecho a la ciudad a la producción del espacio urbano”, en *Los sociólogos de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- Castoriadis, C. 2000. *La exigencia revolucionaria. Reflexiones sobre la filosofía política*. Madrid, Acuarela
- Castoriadis, C. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- Delgado, M. 2007. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, Anagrama.
- Delgado, M. 2016. *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid, Catarata.
- Fernández Buey, F. 2007. *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona, El viejo topo.
- Garnier, J.-P. 2006. *Contra los territorios del poder: por un espacio público de debates y de combates*. Barcelona. Virus.
- Garnier, J.-P. 2012. «El derecho a la ciudad desde Henri Lefebvre hasta David Harvey. Entre teorización y realización» en *Ciudades*, 15 (1) 2012: 217-225.

- Harvey, D. 2003. *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.
- Harvey, D. 2013. *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, Akal.
- Lefebvre, H. 1972. *La revolución urbana*. Madrid, Alianza
- Lefebvre, H. 1975a. *Lógica formal. Lógica dialéctica*. Madrid, Siglo XXI.
- Lefebvre, H. 1975b. *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, Península.
- Lefebvre, H. 2013. *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- Lefebvre, H. 2017. *El derecho a la ciudad*. Madrid, Capitán Swing.
- Martínez Lorea, I. 2013. "Henri Lefebvre y los espacios de lo posible" en H. Lefebvre *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Martínez Lorea, I. 2015. "Nuevas privatopías urbanas. Estrategias ciudadanistas del espacio público" en *Ciudades*, 18 (1) 2015: 81-102.
- Massey, D. 2005. *For Space*. Londres, SAGE.
- Soja, E. 1996. *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford : Blackwell.



VACUO ABHORRÈRE: ERGONOMÍA DE UN ESPACIO OCUPADO

BEATRIZ V. TOSCANO

Los Massai empezaron a ulular en la entrada del poblado llamando a los demás por lo que aquellos puntitos rojos que casi no se divisaban por su lejanía a la escasa luz del atardecer empezaron a hacerse cada vez más grandes y cercanos a gran velocidad pues corrían hacia nosotros como solo corre un Massai

(Pedro Vargas. Animales grandes con piel fina. 1996)

INTRODUCCIÓN A UNA IDEOLOGÍA DE LO LLENO

Natura [a] *vacuo abhorret* reza una antigua tesis sobre la acción retráctil de lo que existe hacia aquello que por excelencia repele; el vacío, la nada, lo que no es y lo que no está. La turbación ante el vacío en la Φύσις o Naturaleza adelanta otro horror aún más profundo, en el que de forma instrumental, materia, espacio y Metafísica concurren; un miedo a *oquedades* que se resisten a ser ocupadas por el saber. Encierra por tanto este horror al vacío, esta repelencia de la materia hacia su alter ego, no solo un rechazo a lo incógnito, a la impenetrabilidad que la Nada presenta al conocimiento. También un malestar abstracto ante la posibilidad de fisuras surgidas de una inimaginable des-coincidencia entre Dios y lo creado, y donde toda posibilidad de axiomas queda anulada. A diferencia de la Filosofía oriental, para la cual el vacío o Μῦ (無) es

sinónimo de un elevado grado de conocimiento que la desposesión del yo en sus incógnitas permite, la biografía de Occidente parece tenazmente ligada a lo lleno, a una insistencia por desterrar lo vacante, por cerrar intervalos y por codificar el espacio. El pensamiento, animado por lo ignoto y como estructura dirigida a colonizarlo, acaba secretamente naturalizándose en formas de vida: Destinado a uniformizar lo discontinuo, al racionalizar el espacio, también lo produce. La organización del espacio es en su homogeneidad producto de un análisis; nivelado y orientado *por el gesto consistente en darle un centro, en referirlo a un punto de presencia, a un origen fijo*¹. Es esta la planicie en la que lo lleno y lo equilibrado, lo homogéneo y determinable por fin coinciden y que, al menos en apariencia,

¹ En Derrida, Jacques. „La estructura, el signo y el juego en el discurso de las Ciencias Humanas“, *La escritura y la diferencia*. Anthropos: Barcelona, 1989.

crea imponerse a la amenaza desestabilizadora del vacío y lo carente de sentido. No es de extrañar entonces que, tanto Henri Lefebvre, en sus meditaciones acerca de la producción y distribución del espacio, como Jacques Derrida en las suyas, a cuenta de la producción y distribución del sentido, sitúen en el vacío, en lo no-homogéneo, en definitiva; en la *diferencia*, el punto de partida de una radical des-fundamentación, tanto del saber como de su posible declinación espacial. Baste para ello acercarse a obras como *Manifiesto diferencialista*, en Lefebvre (Lefebvre habla ahí del espacio diferencial en su capacidad de resistencia a la estandarización capitalista), o a Derrida, en *La escritura y la diferencia* y en *Parergon*, donde las elipsis entre corchetes señalan los espacios vacíos del texto; donde propiamente, el vacío del texto emana del texto mismo². A la producción del λόγος tanto como a la producción del espacio subyace un impulso común de dominación y de poder, una voluntad por eliminar el vacío y por neutralizar lo discordante, perpetuándose así la Metafísica del sentido o *Logocentrismo*, como una Ideología espacial de lo lleno.

Es Michel Foucault ciertamente quien ve simetrías entre lo espacial y lo metafísico, asociando la invención del espacio al desarrollo de esa otra estructura de sancionar el sinsentido³. En su conferencia *De los espacios otros*, nos dice Foucault que la nuestra es la época del espacio, *de lo relacional, de lo próximo y lo lejano*, dónde éste, más que como una dimensión, se

² Véanse respectivamente: Lefebvre, Henri. *Le manifeste différentialiste*. Gallimard: Paris, 1970; Derrida, Jacques. "Parergon". *La verdad en pintura*. Paidós: Barcelona, México, Buenos Aires, 2001.

³ Foucault, Michel. „De los espacios otros“. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión Argentina: Buenos Aires, 2010.

presenta como la imagen coagulada y presencial de un devenir histórico. Como instrumento para descifrar e interpretar tal devenir, el espacio es en Foucault una Episteme, una *Weltanschauung*, un punto de vista o estructura desde el cual organizar la experiencia del presente, en definitiva; una ideología.

(...) *Almacenamiento, circulación, identificación, clasificación...* son estas funciones relacionales del espacio que la jerarquía de emplazamientos y valores del saber perpetúa⁴. De nuevo planteado por Foucault en obras como *El pensamiento del afuera, La arqueología del saber* y finalmente *De los espacios otros* (de dónde proceden los fragmentos aquí citados) el papel normalizador del saber o Episteme, lo que aquí se viene llamando Metafísica, deviene del carácter eminentemente espacial de esta *Metafísica*, que como ideología primera, determina y sanciona el conocer y el habitar. Recordemos que para Kant, a cuyos postulados Foucault a menudo críticamente refiere, la verdad epistemológica descansa sobre un apriorismo categorial que debe situar al espacio y al tiempo como interior y anterior a toda experiencia fenoménica: el espacio en Kant es *previo* a la experiencia, a la cual nos acercamos como desde un sistema de condicionamientos⁵.

⁴ El texto de Foucault dice: *De una manera todavía más concreta, el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; y este último problema del emplazamiento humano no plantea simplemente si habrá lugar suficiente para el hombre en el mundo -problema que es después de todo bastante importante-, sino también el problema de qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos.*

⁵ Contrástese esta posición de Foucault en una entrevista-

El acierto de Foucault frente a otras corrientes hermenéuticas más conservadoras, reside en haber comprendido que, no es que el espacio sea legible temporalmente, es decir, que su interpretación esté a merced de contingencias históricas, coyunturas u opiniones. Si Foucault organiza el espacio en estratos, y tal es una de las líneas argumentales de *Arqueología del saber*, es porque, a diferencia tanto de la Metafísica kantiana, como del concepto de devenir histórico en Heidegger, el tiempo, es decir la Historia como aparato ideológico -interpretativo es *interior* al espacio. Para Foucault, el devenir histórico es interior al espacio como distribución. Para Heidegger por el contrario, el espacio como cobijo ante la nada es *interior* a la realización histórica del ser, es interior al tiempo. Atravesado por la línea de lo temporal y contingente y según Foucault, el espacio está en su constitución a merced de las fuerzas de lo ideológico. Es a la luz de este singular planteamiento que deben leerse los argumentos que siguen.

Si el espacio es una construcción ideológica, lo es precisamente por sus aspiraciones metafísicas, es decir, por su pretensión de saber primero; y como si de un engarce perfecto se tratara, metafísica y espacio quedan articulados en una Fenomenología del adentro. En un interior sin fisuras.

Por ello, el texto de Foucault invita a percibir lo discordante –las fisuras; aquellos lugares donde todos los emplazamientos reales de

una cultura están a la vez representados e invertidos, *especies de lugares que están fuera de todos los lugares*, y que reproducen aquel punto imposible en el que lo real colapsa en lo utópico. Son estos los lugares-otros, los contra-emplazamientos o heterotopías; realidades de una topografía distorsionada de cuya indeterminación se alimenta la inquebrantable lógica de ese vasto paisaje que constituye nuestra continuidad cultural.

En relación a su carácter de contra-emplazamiento, la heterotopía no es lo opuesto, lo contrario del espacio. No es lo dialéctico sino lo *paradoxal*, lo propio de la heterotopía. En un intento por explicarla, podríamos asemejar la heterotopía al fenómeno de la anamorfosis en pintura: a aquella configuración visual presente en algunos cuadros, que exterior a su lógica compositiva y formal, permite la reconstrucción de su sentido más interno y profundo. El ojo ya habituado o que haya recorrido la superficie del cuadro a la búsqueda de una clave integradora del trasunto, se hallará repentinamente incapacitado para leer formalmente ese otro aspecto marginal, de apariencia anecdótica y deformada que es la anamorfosis. Podríamos decir que, la heterotopía como anamorfosis le es al cuadro tanto lo más interior y fidedigno por cuanto que le es de suyo lo más exterior, deformado, inquietante y foráneo. (Ver figura1). La anamorfosis desvela en fin hasta qué punto la coherencia y lógica interna de la *Totalidad* depende de la *parte* en la cual se refleja, como su deformación más radical y exterior. Hasta qué punto la claridad o lógica de la imagen está sustentada por un *eidós* (del griego εἶδος o explicación) que como su explicación, le es exterior o *eido-lógico*.

Llevado este razonamiento al ámbito del paradigma urbano, al que como en breve se

ta realizada por François Ewald en 1984, publicada con el título "The Concern for Truth" en la colección *Live: Collected Interviews, 1961-1984*, ed. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e), 1996. Así mismo, el razonamiento sobre la naturaleza apriorística y categorial del espacio y del tiempo que a Kant se atribuye procede de su Crítica a la razón pura, en la primera parte de la Estética trascendental, "Sobre el espacio y el tiempo".



FIG 1 – Anamorfosis. Detalle. Los Embajadores. Hans Holbein el Joven, 1533. Galería Nacional de Londres

argumentará, subyace una ideología *compositiva* de lo lleno, el *espacio vacío*, lo yermo e inútil, constituye hoy la heterotopía por excelencia. Espacios baldíos u obsoletos, solares, eriazos, lugares deshabitados u abandonados, intersticiales al macizo tectónico de la urbe, depósitos de su acumulación entrópica y desordenada. En su capacidad crítica y des-fundamentadora, el vacío urbano es ese ángulo ciego, ese Otro del espacio programático y civilizado que desde el fondo del espejo nos devuelve su mirada cóncava. El espacio vacío es la anamorfosis a través de la cual el espacio habitado se reconoce como fragmentario, ideológico e irracional. Y es que, en un modelo de urbanidad omnimoda (por cierto, también gracias o quizá muy a pesar de las tesis de Lefebvre) en el cual el existir debe adaptarse al flujo ininterrumpido de una productividad siempre en movimiento, el baldío, el eriazos, el solar son los espacios improductivos donde la sedimentación humana, las formas de

habitar propiamente, tienen lugar sin seguir más ley que la de su concurrir espontáneo. A nivel de sus implicaciones micropolíticas, esto es, en lo que respecta al conjunto de realidades (simbólicas, materiales, económicas etc) que estas fuerzas o corrientes internas del espacio humano “lo vacío y lo lleno” producen y gestionan, cabe aquí preguntarse: ¿cuáles son o han sido las dinámicas constitutivas entre lo lleno y lo vacío, entre las Epistemes y sus heterotopías?, ¿qué papel ha jugado el vacío en ellas, cuál la imagen deformada que *al lleno* le devuelve?

Lejos de tratarse de meras metáforas o conceptos, *lo lleno* y *lo vacío* son fuerzas relacionales internas al espacio, a través de cuya fluctuación este se realiza, se materializa propiamente, permitiendo o sancionando formas de vida urbana. En parte semejante a un Ritornello; lo vacío y lo lleno se articulan como un paradigma, como una morada o *agenciamiento territorial inseparable a la distribución del espacio*,

constituyendo algo así como la apertura de una madriguera y desde la cual se quiere entender lo que sucede⁶.

En lo que respecta a una investigación en las claves de la era actual, en la cual la *mercancía* parece haberse impuesto como forma estructural-ontológica, la nuestra no es *solo* la episteme del espacio, sino de un espacio que es tanto más complejo como numerosas son las corrientes que lo atraviesan⁷. Ahora mistificado y apropiable, con la urbe transformada en mercancía, al espacio habitado le son transferidas potestades ideológicas de segregación, desposesión y exclusión.

Cabría quizá hablar aquí de intra-epistemes o momentos de éstas que conectan y se explican por estados materiales del espacio. Si cupiera afirmar que asistimos a una era del espacio como saturación, a la intra-episteme del espacio como lo *lleno* y de lo *lleno* como dominación, ¿Cómo entonces reivindicar sobre lo lleno el potencial des-fundamentador del espacio vacío, qué formas de habitabilidad preconiza o desaparecen con su extinción?

* * *

Ya la literatura, las artes plásticas, el cine, la fotografía etc., han intuido y reflejado el carácter singular que el espacio vacío adquiere en el tejido de la urbe moderna; en la fabricación de

un imaginario que explique su surgimiento y desarrollo⁸. En *Terrain vagues: Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne* Jacqueline Broich y Daniel Ritter realizan una compilación exhaustiva de estos exponentes estéticos. Casi como un denominador común a la reflexión urbana de modernidad, en autores como Balzac, Nerval, Breton, Man Ray, Queneau, Carné e.o. el vacío urbano es ese otro del espacio habitado y funcionalizado en el que lo poético, lo imaginario, lo fragmentario y lo indeterminado concurren. Vestigio de una herida histórica y de una civilización errada; de un Funcionalismo fallido y de sus trágicas consecuencias bélicas. De manera casi cronotopográfica, el destino emancipador del vacío se encuentra irremediamente ligado a la Modernidad. Las sensaciones de alienación y de liberación creativa y lúdica que éste simultáneamente evoca, lo convierten en reducto territorial donde aquella promesa de emancipación que la Modernidad sostenía se vuelve aún realizable. Imaginemos aquí escenas de encuentros fortuitos en los descampados, la desolación de las afueras, lo que queda tras los bombardeos de las dos Guerras Mundiales: reductos para la experiencia de lo desplazado y lo deslocalizado, pero también potenciales espacios para un apropiamiento creativo y liberador⁹.

⁶ Deleuze & Guattari. "Del ritornello". *Mil mesetas*. Pre-Textos: Valencia, 1994.

⁷ La idea de la *realidad* definida a través del prisma de la "mercancía", no solo de forma *ontológica*, definiéndola, dándole un sentido, sino también y principalmente como construcción o estructura organizadora procede de Nancy Fraser. Véase su "A TRIPLE MOVEMENT? Parsing the Politics of Crisis after Polanyi", en *New Left Review*, no 81. Mayo-Junio, 2013.

⁸ El 20 de Septiembre del 2017 Eva Morales Soler defendió una tesis doctoral con el título de *El vacío urbano como oportunidad. Procesos colectivos para la activación y puesta en uso de espacios habitacionales vacíos*. Las tesis de Morales no han sido aún formalmente publicadas, pero se sugiere su lectura para un entendimiento más amplio de los procesos que aquí se refieren.

⁹ Véase Jacqueline Maria Broich / Daniel Ritter *Die Stadtbrache als »terrain vague« Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Transcript, 2017. Broich y Ritter listan un amplio elenco de autores teóricos, artistas y literatos en torno a la temática

La actividad arquitectónica y urbanística de posguerra transfiere al espacio vacío esta cualidad *conceptual* de representar la pérdida y la agresión, actuando como catalizador emocional de los procesos histórico-identitarios que aquí se describen. Según Peter Watts, la recuperación urbanística de Londres tras el Blitz fue impulsada por un énfasis mediático puesto en el coste humano de la destrucción bélica, énfasis sin el cual, muchas de las decisiones que se tomaron en el seno del subsiguiente *desarrollismo* urbano, no hubieran sido condonables. Quedando ya para siempre ligadas, destrucción y construcción: se trataba de movilizar conciencias, de apelar a las emociones, para hacer que una actividad constructiva de la cual se beneficiarían unos pocos, apareciera como un hecho *emancipador* de la que participarían *todos*¹⁰. Son estos los términos de una narrativa histórica de la urbe marcada por una tensión entre el impulso voraz del funcionalismo productivista y sus drásticas fracturas, por la convivencia con lo fragmentario y alienante de sus arquitecturas, y donde el espacio vacío, en esa su indefinición e improductividad, en ese su ser yermo y desolado se corresponde con el *Lichtung* (o claro en el bosque); aquel lugar en donde la verdad en forma de emancipación se revela¹¹. Pero, tras

del *terrain vague*, entre los cuales, con vistas a los propósitos argumentativos de este artículo, de entender la vertiente mediática del *terrain vague*, destacaríamos la obra de Ignasi Solà-Morales Rubio. En esta línea se cita también la aportación de Gil Dorón "The Dead Zone and the Architecture of Transgression" publicada por *Debates*, Vol. 4. No 2, 2000. pág. 247-263.

10 Watts, Peter. "Blitzed, rebuilt and built again: what became of London's bomb sites?". *The Guardian*, 2 Septiembre, 2015.

11 Las obras de Heidegger en las cuales se puede seguir este razonamiento son: *La carta sobre el Humanismo*, comentada aquí según el ensayo de Dirk Mende, "Brief über den Huma-

estos tropos del mito existencial-urbano de posguerra (alienación, vacío, claro en el bosque, cobijo), y no muy lejos del desarrollismo urbano o acumulación de poder espacial que desencadenaría, habremos ya reconocido los rasgos de una historiografía de corte heideggeriana. Según ésta *angustiar* abre original y directamente el mundo como mundo y en la que solo ante la nada y la muerte, alcanza el ser-ahí comprender la transcendencia de su destino colectivo, *que es lo que constituye lo pleno y propio* [de su] *gestarse histórico*¹².

Incendiarias palabras...

Para Heidegger esa búsqueda de cobijo o retorno al hogar (a lo *patrio* o *Heimat*) como lo propio de la existencia humana y su devenir histórico, tiene su origen en la experiencia del vacío y la Nada; en el desamparo propiamente dicho y en un anhelo realizable o no por *re-patriarse* o re-enraizarse¹³. El espacio vacío como

nismus. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie", para la publicación de Dieter Thomä, con título *Heidegger Handbuch*. Metzler Verlag: Stuttgart 2003; Construir, *habitar, pensar*. Publicada en Castellano por Oficina de Arte y Ediciones, 2015; El ser y el tiempo, en la versión de José Gaos para el Fondo de Cultura Económica de 1998, concretamente en las secciones I. VI y II. V, respectivamente tituladas "La cura, ser del *ser-ahí*" y "Temporalidad e historicidad".

12 Fragmento cit. "La cura, ser del „ser-ahí", en (Gaos: 1998, pág. 207)

13 De la versión alemana de *Construir, habitar, pensar*, como *Bauen Wohnen Denken* (Klett-Cotta, 2017). Citando a Heidegger: *Wir versuchen, dem Wesen des Wohnens nachzudenken. Der nächste Schritt auf diesem Wege wäre die Frage: wie steht es mit dem Wohnen in unserer bedenklichen Zeit? Man spricht allenthalben und mit Grund von der Wohnungsnot. Man redet nicht nur, man legt Hand an. Man versucht, die Not durch Beschaffung von Wohnungen, durch die Förderung des Wohnungsbauens, durch Planung des ganzen Bauwesens zu beheben. So hart und bitter, so hemmend und bedrohlich der Mangel an Wohnungen bleibt, die eigentliche Not des Wohnens besteht nicht erst im Fehlen von Wohnungen. Die eigentliche Wohnungsnot ist auch älter als die Weltkriege und die Zerstörungen, älter auch denn das Ansteigen der Bevölkerungszahl auf der Erde und die*

destrucción debe actuar como desencadenante de un empeño común y *liberador* de construir y de encontrar morada. El retornar al hogar, al hábitat es, al menos como intento, lo propio del ser-ahí que, como Caín ha sido arrojado, *botado* al mundo, de manera que, su historicidad, su curso, procede de este encuentro aterrador y alienante¹⁴.

También Sloterdijk propone la búsqueda de cobijo, en el útero, en la esfera donde el Ser se guarece de un vacío que a la Nada le recuerda, como aquel proceso por el cual el espacio deviene al fin como algo interior a la Historia¹⁵. La narrativa elíptica moderna se reproduce en lo *presencial* del espacio vacío, en sus cesuras y ausencias donde el ser busca lo interior, lo *insulado* y lo sellado. Es por ello que Sloterdijk calificará la Modernidad como *esa época que se autodisuelve y que se niega a toda continuidad*¹⁶. En este orden de ideas, la pertinencia de

Lage des Industrie-Arbeiters. Die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen. Wie, wenn die Heimatlosigkeit des Menschen darin bestünde, daß der Mensch die eigentliche Wohnungsnot noch gar nicht als die Not bedenkt? Sobald der Mensch jedoch die Heimatlosigkeit bedenkt, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen ruft.

14 El término usado por Heidegger en *El ser y el tiempo* para describir este proceso es *Geworfenheit*.

15 Publicada como *Sphären I - Blasen, Mikrosphärologie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998. Para una lectura de Sloterdijk como continuador de las tesis heideggerianas, véase: "Being-With as making worlds: the 'second coming' of Peter Sloterdijk", artículo de Stuart Elden y Eduardo Mendieta para *Society and Space*, Vol. 27, Special Issue: The Worlds of Peter Sloterdijk (editores Nigel Thrift, Stuart Elden, Eduardo Mendieta) P. 1-11. 2014.

16 Según el artículo "Söhne ohne Väter" de Thomas E. Schmidt publicado por el diario *Die Zeit*, 18 Junio 2014, y en el que Peter Sloterdijk comenta su obra *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* (Berlín, 2014). Opus. Cit. Según las palabras

de las tesis de Sloterdijk como aguda continuación del Ser en el tiempo como el Ser en el espacio es pasmosa, especialmente si se atiende a la época en la que estas se emiten: finales de los Noventa. Coincidiendo con el fin de la Guerra Fría, La Perestroika, la Reunificación Alemana, la Consolidación de la Unión Europea, etc.

Pero paradójicamente, será esta una década en la que el cumplimiento de la profecía moderna debe convivir con la proclamación del *Fin de la Historia*. Los resultados de esta difícil pero estimulante torsión histórica no dejan de ser ventajosos cara a la mercantilización del espacio.

Porque a partir del *fin de todos los relatos*, en su cumplimiento, la profecía de emancipación se presentará, no ya como realización climática, sino como recordatorio, como copia, reproducible ad infinitum. A partir del *Fin de la Historia*, el gesto creador de la destrucción se perpetuará solo a través de sus reproducciones; es decir, a través de sus imágenes, como cultura, mercado, imaginario o propaganda. Llegado el *Fin de la Historia* el terreno urbano vacío continúa siendo interpelado, casi podría decirse que *explotado*, en su capacidad evocadora de un proyecto histórico que parece como disuelto en su propia apoteosis. Abocado a hacerse siempre presente, su actualización tendrá lugar no ya en la experiencia directa del vacío, sino a través de sus imágenes; como *reflejo* y como reproducción fotográfica. En esta línea, la posición teórica del arquitecto Ignasi de Solà-Morales i Rubió en su ensayo *Terrain vague* se torna especialmente relevante¹⁷. Solà-Morales, quien en su labor como

de Peter Sloterdijk: *Die Selbstauflösung der Moderne, die alle Kontinuitäten verweigert*.

17 "Terrain Vague" de Ignasi Solà-Morales ha sido publicado en varias compilaciones. En este caso véase: "Terrain Vague", en Manuela Mariani y Patrick Barron, *Interstices at*

restaurador, ejerce la arquitectura como quehacer reproductivo, también nos acerca al espacio vacío a través de sus imágenes, con la ayuda de la reproducción fotográfica¹⁸. En *Terrain vague* Solà-Morales no habla del espacio urbano vacío en sí, sino de este como mirada. Su significación en el tejido de la urbe deviene de su adecuación a un lenguaje mediático, de su fotogenia, si se quiere. Es su magnetismo estético para el cine y la fotografía de postguerra lo que importa a Solà-Morales. Como no podía ser de otra manera, el texto está ampliamente ilustrado por unas imágenes urbanas del Berlín tras la caída del muro: el Lichtung de la era Kohl y en el que la emancipación moderna se adaptará sin protestar al encuadre de un cliché fotográfico.

El terrain vague, dice Solà-Morales, *es al mismo tiempo la expresión física de nuestros temores e inseguridades (...) tanto como de nuestras expectativas ante lo otro, lo futuro y lo utópico. El encuentro con el terrain vague evoca la paradoja con la que el hombre moderno está condenado a habitar; la paradoja que reflejan sus ciudades, en las cuales los espacios vacíos son a la par lugares de desolación y de invitación a lo azaroso, lo improductivo y lo lúdico. La relación entre la ausencia de uso y la sensación de libertad, de expectación, es fundamental para entender el potencial evocativo de los terrain vague urbanos...*

Y continúa: *La segunda imagen muestra la Alexanderplatz en 1945, tras su persistente bombardeo por parte de los aliados. En ella se revela una ciudad desfigurada, un espacio dislocado,*

the Edge of the Pale. Routledge: New York, 2014.

18 El equipo formado por Solà-Morales Cristian Cirici y Fernando Ramos restauró el Pabellón Barcelona de Ludwig Mies van der Rohe, obra inaugurada en 1986. Así mismo a Solà-Morales se le encargó la restauración del Liceu de Barcelona, reinaugurado en 1999.

el vacío, la imprecisión, la diferencia. El espacio urbano se convierte en terrain vague a través de la violencia de la guerra. La contradicción de la guerra trae a la superficie lo extraño, lo indiscernible y lo inhabitable.

Y esta discontinuidad de la que es sinónimo el espacio vacío hallará por fin su más concreta y contundente determinación geoes-tratégica: el yermo berlinés como *terrain vague* de una Historia fracturada, en esa otra falla que divide a la ciudad como escenario de una mitología de aspiraciones paneuropeas. Nos encontramos aquí ante una singular caracterización; la metrópolis alemana como observatorio de las heridas de Europa en su cruzada histórica. En el corredor entre los dos muros, en los yermos, en esos espacios vacantes donde concurrirá el hombre nuevo, *renovado*, el habitante de una nueva *Europa Unida*. Y al fondo de muchas de las imágenes que adornan el texto, particularmente en aquellas que ilustran el *terrain vague* que circunda(ba) a la Plaza de Potsdam, se avistan grúas de la construcción; entonces asociadas con un sentimiento reparador, con una esperanza liberadora de algo que se reconstruye y sana. Son estas las tesis de Heidegger sobre la Historia y la destrucción. La misma tensión entre alienación y libertad propia de la promesa emancipatoria de Modernidad. Un poder liberador que deviene de un encuentro con lo desolado y a la vez motivador que en lo vago concurren. En su exaltación de la herida alemana, *especialmente* patente en las heridas abiertas de Berlín, será esta una pieza propagandística fundamental en el advenimiento de un espacio europeo concreto, donde éstas supuestamente cerrarán.

La popularidad de Berlín como encarnación de una narrativa existencial, a la postre



FIG 2 - Tacheles Kunsthaus

elevada a la posición de sensación mediática, proviene de aquí. Transcendiendo su mera realidad geográfica, Berlín logrará convertirse en un símbolo cultural al uso, en un laboratorio de ideas. Se trata del surgimiento de un tema recurrente en sintonía con un programa cultural de corte germano-céntrico para la futura Unión Europea. Un Berlín en cuyas heridas Europa se redime, un Berlín en cuya retórica visual de yermo y fractura, Europa reencuentra su misión histórica: *La Europa de las Naciones y de las Libertades*. Cineastas, reporteros, fotógrafos, también turistas... todos se acercarán a Berlín como a un santuario. Ávidos por participar de esa su aura liberadora, una fuerza mítico-histórica que emana de sus quebradas arquitecturas. Los espacios vacíos, las ruinas de guerra, la desolación de los yermos blindados que separaban

sus dos mitades todo esto parece destinado a convertirse en propaganda; en una estética orquestada para movilizar una esperanza en un proyecto común y emancipador que la ciudad en ruinas preconiza...¹⁹

Hoy el espacio vacío es un bien escaso si no *inexistente* en Berlín. Ya nadie confía en el poder emancipador de la (re)construcción urbana. El magnetismo totémico que las grúas suscitaban para Solà-Morales, ha sido substituido por una franca aversión ante su tan profana presencia como profética amenaza. En la

¹⁹ Un caso comparable, en cuanto a su significación político-mediática sería el de la restauración de la Iglesia de Nuestra Señora o *Frauenkirche* en Dresde (y aquí cabe recordar la empresa colectiva que resultó en la reconstrucción de la *Frauenkirche* en Dresde, (1726-1743 / 1993 - 2005)

Plaza de Potsdam hoy dominan las perspectivas de una arquitectura sobrehumana, los centros comerciales e infraestructuras con posibilidades lúdicas y de consumo ilimitados. El espacio vacío en Berlín y en otras ciudades en nada es ya *vague*, sino bien concreto, significado y sobre-diseñado. El espacio vacío se ha convertido en *vacancia*: En un entorno acotado y *re-significado*, convenientemente programado con fines turísticos. Recientemente se anunció el que iba a ser día de clausura del legendario espacio de autogestión berlinés de la *Oranienburger Straße*, el *Tacheles Kunsthaus* (Ver figura 2). El *Tacheles*, con aquella fachada medio derruida y pintorrejeada de graffitis que muchos conocen por nostálgicas postales de un *Berlín rebelde* que ya no existe, era un inmueble vacío que había sido ocupado con fines culturales de corte *alternativo*. La casa *Tacheles*, en realidad una antigua sinagoga que la Segunda Guerra Mundial dejó como cascarón maltrecho con un *jardín* (o más bien yermo) trasero, ha sido vendida para su *reconversión* inmobiliaria. Hasta que se decida su total demolición, el *Tacheles* funciona temporalmente como curiosidad turística.

Alejados de una narrativa histórica y de sus vivificantes terrenos vagos, no hay vacío en esta intra-episteme de lo lleno, no hay indefinición. Incluso el placer, lo liberador, lo casual, improductivo y lúdico son sujetos de una minuciosa planificación, diseñada para sacarle el mayor rendimiento posible. En lo lleno, en lo sobre-diseñado, hasta el ocio mismo debe entranar una forma de productividad. El espacio vacío que la candidez e indudable belleza de la poética urbana de Solà-Morales, transmite en su fragilidad una llamada a repensar su potencial, a reivindicarlo como posicionamiento y a entender la expansión agresora y repelente de lo lleno.

LO LLENO: UNA BREVE HISTORIA.

Ya en 1977 desde la Universidad de Cornell, un grupo de arquitectos entre los que se encuentran Oswald M. Ungers y el joven Remment Lucas Koolhaas, parece tener grandes planes para Berlín y sus *terrain vagues*²⁰. El proyecto y posterior manifiesto con título *La ciudad dentro de la ciudad: Berlín, un archipiélago verde*, tiene como objetivo dotar al Berlín de la RFA (una ciudad eminentemente desintegrada y constreñida) de una mayor consistencia planimétrica. Como una *isla* en el ancho mar soviético que la circunda y estrangula, cercenada además por un muro al cual debe ajustarse cualquier intento de optimización, las posibilidades de expansión y remodelación del Berlín Occidental de finales de los Setenta son limitadísimas. Pero Ungers, Koolhaas, Riemann, Kollhoff y Ovaska ven en esa su cualidad fragmentaria, dispersa y dividida una atractiva ventaja; su potencial reside ahí, en sus *vacíos* y en que estos se conviertan en elementos útiles a la articulación urbana. Sus espacios obsoletos y terrenos vacíos serán transformados en zonas verdes conectivas, que como un océano interior, acomodarán los diferentes sectores urbanos de la ciudad archipiélago. Dice el manifiesto:

*Berlin's human shrinkage offers a clear and unique opportunity to identify and weed out those parts of the city that are now substandard (...)
The remaining enclaves that are thus 'saved' and disengaged would lie like islands on the otherwise liberated*

²⁰ *Die Stadt in der Stadt. Berlin: Ein Grünes Archipel.* Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska. UAA Ungars Archiv für Architekturwissenschaft: Colonia, 2013.

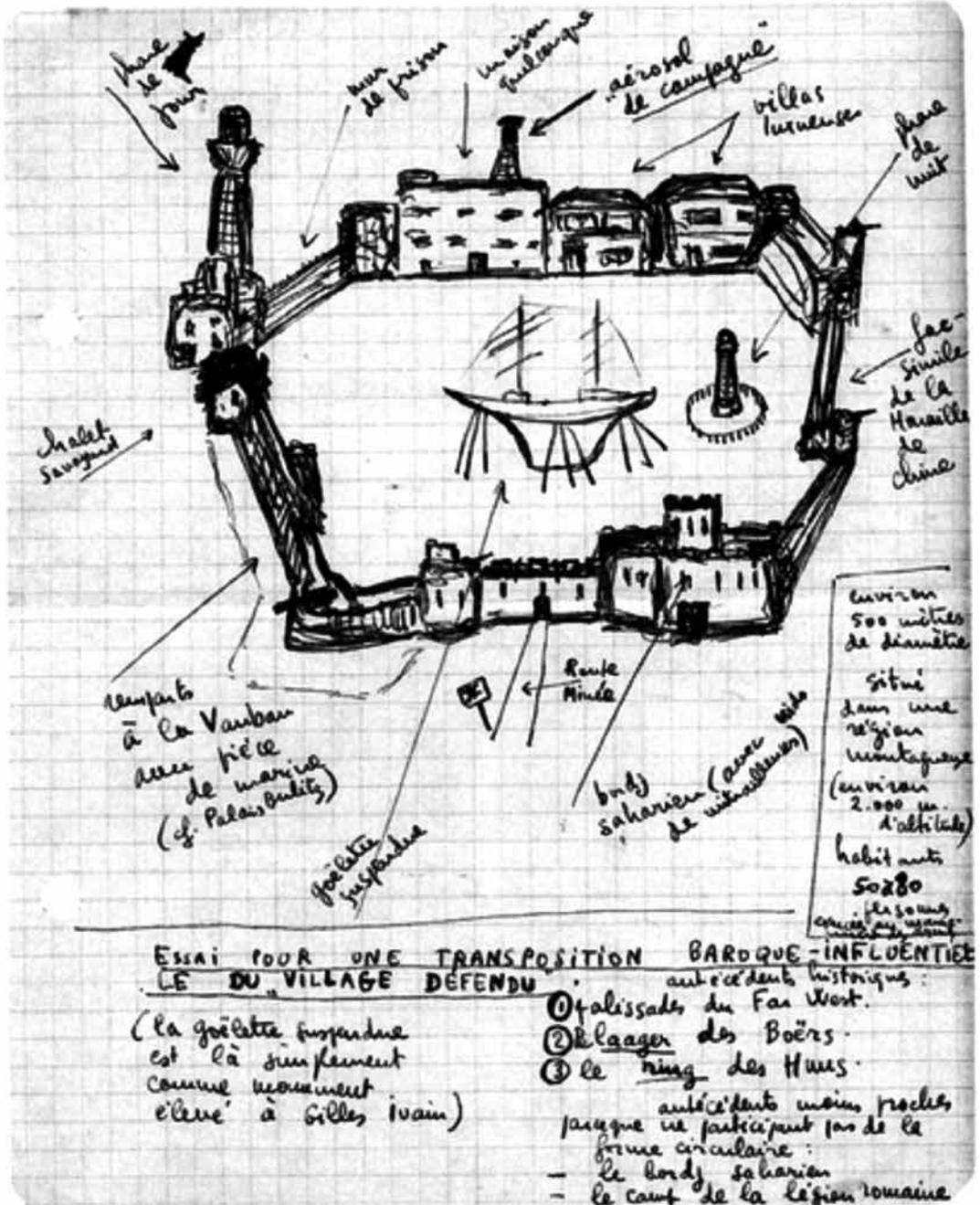


FIG 3 Guy Debord

plain of the city, and form an archipelago of architectures in a green lagoon of natures.

*The next step in the operation is the 'completion' of the preserved fragments, that will now receive their final architectural intervention. (...) Pressure in overcrowded areas should be deflated by the creation of voids – Parks, pools, etc. [This] nature Grid would also accommodate the infrastructure of Modern Age, i.e. apart from an extended highway system that connects the islands, it would absorb supermarkets, drive-in cinema's churches, Banks etc.*²¹

Esta será *la ciudad dentro de la ciudad*, donde el vacío, al recibir un uso, una función, al hacerse plétórico y fluido, dejará de ser vacío para convertirse en lleno. El vacío no será ya la indeterminación desestabilizadora de lo lleno o aquello que irrita al axioma. Será algo conscientemente creado con un propósito; una sustancia conectiva, verde y turgente que hará las veces de anclaje a una ciudad a la deriva. Como una nueva metrópolis (por cierto, en el imaginario de Thomas More la comunidad de *Utopia* también habitaba una isla) la idea de un Berlín distendido, apartado, incluso amurallado del mundanal ruido [soviético] está en sintonía con el utopianismo urbano situacionista. La New Babylon de Constant Nieuwenhuys y sobre todo, la ciudad barroca de Guy Debord, espacio

²¹ Ibid. pág. 15-16. Es interesante notar aquí que Rem Koolhaas paso algunos años de su infancia y primera juventud en Indonesia, país compuesto de varias islas. Este factor parece haber jugado un papel importante en la concepción de un plan urbanístico para Berlín.

lúdico, dramático y eminentemente antiburgués, concebido como un reducto fortificado, encuentran aquí su más palmaria realización²². La "City of a Captive Globe" de la que Ungers habla en el citado manifiesto, con sus zonas verdes, parques de atracciones y otras instalaciones lúdico deportivas, es la respuesta al boceto para la ciudad barroca que Guy Debord propone en su *Essai pour une transposition baroque-influentielle du "village défendu"*²³ (Ver figura 3). En el discurso cartográfico que Ungers propone, el Berlín Occidental será algo así como esa gema verde y cándida en un globo (terráqueo) cautivo por las inicuas fuerzas del enemigo rojo.

No estamos aquí ante un programa de recuperación postbélica del tipo New Towns londinenses, donde la ciudad se regenera a base de añadir territorio, de crear hábitats a través de una acción aditiva expansiva. Dada la singular condición limitada del territorio berlinés, para crecer, Berlín tiene que duplicarse, *excrecer*, sobre y dentro de sí misma. Como si de una cartografía sobrepuesta se tratara, el proyecto de la ciudad dentro de la ciudad recuerda a aquel juego de las Matrioshkas, ávidamente compradas por los turistas (Ver figura 4). O al *gefüllter fisch*, especialidad de la gastronomía Ashkenazi, un plato que consiste en pescado relleno de pescado. Berlín quedará convertida en la ciudad rellena de sí misma. Rellena de sustancia verde.

²² Véase "Potchlach 157", en *Dérive* 54, IS I/10. Según la notación que de los escritos de Debord realiza Anselm Jappe en *Guy Debord*. University of California Press: Los Angeles, 1999. pág. 114-115.

²³ La imagen e idea de la ciudad del barroco como un reducto cercado es elaborada por Debord en una carta a Ivan Chitchevlov, con fecha 1953 como "Essai pour une transposition baroque-influentielle du "Village défendu". Les archives de Guy Debord entrent à la Bibliothèque nationale de France (1931 – 1994).



FIG 4 Matrioshkas

Un Berlín interior a sí mismo y donde la materia, bien en su estado compacto (el sólido de lo habitacional o arquitectónico), bien su estado fluido (el océano verde), dará lugar a un universo replegado. A un espacio barroco y apelmazado donde según Gilles Deleuze, los *repliegues de materia que rodean a los vivientes atrapados en la masa asemejan a un lago ondulante lleno de peces (...) a un universo comprimido por una fuerza activa que da a la materia un movimiento curvilíneo o turbulento (...)*.

Por eso, lejos de las previsiones de una existencia distendida para la Metrópolis, el archipiélago verde de 1977 preconiza un espacio de lo lleno, de lo replegado y ocupado, y que a semejanza de la materia *presentará una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin va-*

cío. [Siempre] hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo.. Es el espacio barroco, el espacio sobresaturado; futuro modelo urbano para la *burnout society*²⁴.

EL LLENO Y SUS MORADORES. HÁBITATS ERGONÓMICOS Y VACÍOS DE RESISTENCIA

Dentro de los círculos más pedestres del planeamiento urbano, el espacio vacío es denostado y repelido. Pero también perseguido como petróleo escondido. Esta ambivalencia se muestra por un lado, en la inclinación aparentemente altruista de ciertos proyectos destinados a la *creación* de zonas no edificadas, por otra, en la

²⁴ Término e idea que proceden de la obra de Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*. Herder: Barcelona, 2012.



FIG 5 - Superkilen Urban Park Superflex Group, 2012

denostación de su estado natural baldío. Como verdaderas expresiones de una aporía programática, se trata de *construir el vacío*, que ahora servirá de zona de tránsito o de esparcimiento. Son zonas siempre verdes y aderezadas con un mobiliario lúdico, y que aunque surgidas bajo el predicamento de lo no construido, resultan a la postre en unidades sobre-diseñadas y decoradas. Como extrañas praderas extraterrestres sujetas a la misma ley y orden que el resto de la ciudad. Tal es el caso de una nueva ola de *arquitectura de paisaje y parques urbanos* de corte intersticial y entre las cuales podría entenderse el Superkilen Urban Park en Copenhague (Ver figura 5). Como un ensanche entre dos franjas de edificios que le sirven de Panóptico, el Superkilen parece más bien al servicio de un programa urbanístico destinado a peatonalizar los

centros urbanos y a acomodar arquitecturas curvas de difuso régimen de propiedad.

El vacío sigue siendo una amenaza al orden ortogonal de la eficiencia metropolitana. En este nuevo género de parques urbanos, uno se siente observado y direccionalizado. Por ello, el yermo urbano es visto como elemento de testaruda fealdad, de incomprensible resistencia ante los planes de *mejoras* para la ciudad. Recordemos los términos en los que se pronunciaba Thomas Krens, el artífice del proyecto para el museo Guggenheim de Bilbao, al referirse a la Campa de los Ingleses, zona semi-abandonada de la Ría del Nervión, destinada a desaparecer y en la que iría a alzarse majestuosa la impecable nave del museo²⁵.

²⁵ Véanse extractos de las declaraciones de Thomas Krens, Director de la Fundación Guggenheim y alto comisionado

Pero en su fealdad y resistencia, el yermo urbano se asemeja a esa ostra que esconde en su interior una perla que todos codician. Convertido en *petróleo*, en recurso natural urbano capitalizable, el territorio vacío se erige como respuesta a una ciudad empeñada por crecer, por *excrecer* bajo una actividad constructora rampante. El vacío se convierte aquí en lo vacante, lo que está en espera. Hoy podemos decir que, bajo esta transformación del espacio habitable en mercancía y gracias al sector de la construcción y de la especulación inmobiliaria, la ciudad rellena se ha convertido en aparato ideológico por excelencia, siempre desplazando o repeliendo al vacío. Sobre todo considerando el modo en como el planeamiento espacial, como forma de producción e intercambio, es capaz de activar un régimen de distribución de clases a través de otro *tectónico* de propiedad y de acceso. La arquitectura defensiva o *anti-homeless architecture* es el epítome más flagrante de esto. A pesar de la proliferación de zonas *ensanche* y no construidas, el vacío ha cesado de existir como heterotopía desnuda. Ya nada parece recordarle al espacio urbano su carácter eminentemente ideológico.

Pero si el vacío es *resistencia* lo es porque no es apropiable. Lo eminentemente denostable del vacío urbano es su tozuda resistencia a convertirse en mercancía, en propiedad de nadie. Habitar el yermo es gratis, sus casuales moradores son nómadas que se niegan a ajustarse al régimen de propiedad que las sociedades contemporáneas imponen. De ahí que cualquier intento de hacerse con él, pasa por degradarlo a los ojos del ciudadano común. Finalmente como cualquier dispositivo material susceptible

de permitir y operar un *des-ocultamiento* ideológico, se tratará en fin de hacerlo invisible, de repelerlo y de hacerlo desaparecer: eliminado el yermo se elimina (o desplaza) lo ilícito e indeseable que en él acampa, aquello que no debe ser visto o tolerado.

Animando esta búsqueda de más *recursos naturales* para la construcción se expresaba la concejala Cornelia Zuschke en Noviembre del 2016, en una conferencia celebrada por el departamento consistorial de urbanismo de la ciudad de Düsseldorf, refiriéndose al que ella considera como *el mayor problema que afronta el urbanismo de nuestros días*²⁶. El mayor problema de la arquitectura y urbanismo actual es un problema de espacio como materia prima, de seguir encontrando (explotando?) a la urbe de sus espacios vacíos: *La gran pregunta que hoy debe hacerse la arquitectura es*, decía Zuschke, *¿Dónde encontrar nuevos solares y espacios vacantes en los que seguir construyendo?* En efecto, desde hace algo más de tres años, Düsseldorf y otras ciudades alemanas están viviendo una actividad constructiva sin precedentes, creándose oportunidades inéditas para la adquisición de propiedad inmueble.

En esta línea está la particular solución que la revista Arch+ propone para el problema de obsolescencia que en las ciudades alemanas causan todos estos espacios *malolientes*. A modo de manifiesto para lo que se convirtió el tema de la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2006, en el ensayo *Convertible Cities* se aboga por *conversions and buildings on gap sites*, [as] *pioneers for reprogramming urban locations*. Many

del proyecto para Bilbao. En: *Techniques et Architecture*. Dec. 1991-Jan. 1998, n. 5435, pág. 19-25.

26 Cornelia Zuschke es la actual Concejala del Departamento de Urbanismo, Construcción y Bienes Inmobiliarios de la ciudad de Düsseldorf. (Dezernat Stadtplanung, Bauen und Liegenschaften).

*German cities are in a state of upheaval. Hamburg, Duisburg, Düsseldorf and Cologne are reclaiming the urban periphery of their former port areas for the city. Berlin is repairing its historical centre and making it more dense*²⁷. Los centros de las ciudades son caóticos, los espacios vacíos afean su estética, es necesario convertir la ciudad en un todo armónico y civilizado que anime a más pobladores: *The city centre, viewed for a long time as being noisy, unattractive and dangerous, is once more esteemed by people of all ages and lifestyles*.

Si aumentar la presión poblacional también eleva el precio de la vivienda, promover la densificación urbana, hacer del suelo urbano un bien escaso, también asegura mayores réditos a aquellos que con él se enriquecen. Se trata para *Convertible Cities* de hacer de la masificación algo atractivo y vivificante para el morador del nuevo milenio, del resquicio habitable un privilegio plutócrata. Solo los pobres y los perdedores viven en las afueras, lo denso *is the new rich*. De acuerdo a esta lógica hay que presentar el baldío urbano como lo no deseable, como lo opuesto a la belleza de la *smart city*. Son los lugares basura, carentes de sentido o no-lugares. Son los lugares donde nunca pasa nada excitante.

El nuevo vacío *millennial*, no es ya aquel vacío en el que Estragón y Vladimir esperaban a la muerte. Ni aquel otro en el que reflexionar sobre nuestro papel mítico en una mítica historia. Es el espacio sin acontecimiento, el espacio del sinsentido, de lo que ni siquiera puede apelar a una significación histórica, a una identidad que lo redima del anonimato por una temporalidad o presencia humana que lo avale (recordemos la condición apátrida y nómada del morador del

baldío). Este es el No-Lugar, la distopía de las sociedades supermodernas, verdaderas cloacas, síntomas de un mundo de quebrada armonía.

Así condena Marc Augé al espacio vacío urbano: los espacios deshabitados, las zonas obsoletas, zonas abandonadas o que *se niegan a integrarse en la ciudad* (sic). Es lo que él llama los no-lugares; en un ensayo con el mismo título y que, en la era de la intencionada sobredensificación y explotación del espacio urbano irá a convertirse en un best seller²⁸. Como referente imprescindible de una sección de la crítica a la supermodernidad, por otra parte, tan inocua como cándida, lo mejor que la obra de Augé propone para estos no-lugares, no es ya aprovechar *críticamente* su condición heterotópica y de síntoma. Si el no-lugar es lo carente de sentido, rescatarlo implica re-significarlo. Es la re-significación de lo vacío, según Augé, su integración en el discurso logocéntrico de la ciudad como totalidad, lo que devuelve la ciudad a su orden cósmico, al ciudadano a un Edén pre-moderno.

La supermodernidad y sus espacios basura es una vieja fascinación de Rem Koolhaas. Como tantos otros arquitectos, imbuido en un tipo de actividad constructiva que ha rebasado ya los límites de lo puramente edificatorio o estético, y que está prácticamente concebida a gran escala, para Koolhaas el espacio urbano va a adquirir en su constitución plástica una singular condición rítmica de continuos e interrupciones, de útil o residual. En su ensayo dedicado al espacio en tanto que, según lo expresa Fredric Jameson, *what is left over after the dialectic, or after your psychoanalytic cure*, el *Junkspace* o espacio basura, es el remanente de

²⁷ "Convertible City - Ausstellungskatalog des Deutschen Pavillons. Venice Biennale 2006", *Arch+* 180, Septiembre, 2006.

²⁸ Augé, Marc. *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. Verso: Londres, 2008. Los comentarios aquí referidos se basan en el texto inglés de la citada edición. pág. 63.

la civilización humana, el producto construido de la modernización, lo que queda de la modernización después de que ésta haya seguido su curso²⁹. Detesta Koolhaas el *Junkspace*? Hay una extraña conexión aquí entre las tesis de Augé y las de Koolhaas: vinculando el espacio vacío a una condición procesual, no es la ausencia, lo que va a caracterizarlo, sino el sin-sentido. Es el pasar de las cosas, su apelonamiento, es el pasar del espacio sin el pasar del tiempo lo que hace de un espacio un espacio basura: Un sin-sentido que procede del apelmazamiento de esa procesión de simulacros que genera el transcurrir anodino y poco espectacular de una clase social que ya ni siquiera logra hacer Historia. El *Junkspace* se perpetúa por proliferación, por acumulación, por acción de descamar y desechar las carcasas de artefactos que no prometen ni novedad ni excitación: los pasillos de los aeropuertos, los corredores de los centros comerciales, los pasajes de las estaciones, las escaleras mecánicas

²⁹ Koolhaas, Rem. "Junkspace", en *October*, Primavera 2002, No. 100, pág. 175-190.

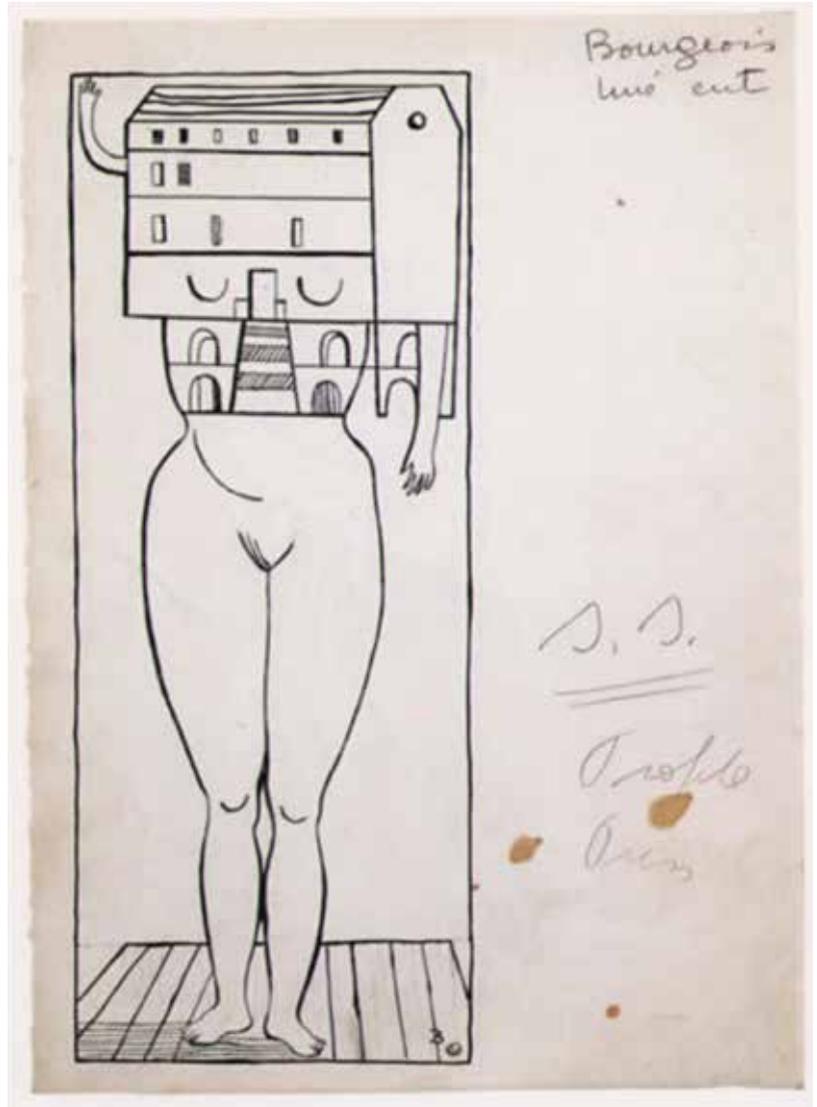


FIG 6 - Femme Maison - Louise Bourgeois 1946-1947

desiertas en su fantasmagórica emulación de movimiento, invisibles en su banalidad. Pero al tratarse de un espacio cuyo vacío no procede de la ausencia de lo tectónico, sino de esa optimización formal exhaustiva que hace desaparecer

a los objetos, diluidos en lo insípido de su tan logrado diseño, el Junkspace también es producto de un proyecto histórico fallido.

Para Koolhaas el nuevo espacio vacío de la era millennial, no es el espacio obsoleto, cesura a la ciudad en su continuación y lógica. El *Junkspace* es el espacio vacío por su condición de super-lleno. Por hallarse carente de un sentido humano que trascienda su mero funcionamiento, por tratarse de un lugar donde la ciudad acumula el desecho de su permanente auto-reciclado y eficaz funcionamiento. Como Augé, Koolhaas equipara el vacío a la no-significación, al resto, a lo que no se deja romantizar. El *terrain vague* de nuestra era no es ya el espacio donde no hay nada sino el espacio donde *no sucede nada*; el espacio informe donde no sucede nada significativo o que merezca formar parte de la Historia. De una historia.

El hábitat de la ciudad barroca de *lo lleno* (donde hasta el espacio vacío está generado por una acción acumuladora) debe necesariamente adaptarse a dos flujos: el de sedimentación hacinada y de fluidez productiva. La atención que recibe el equipamiento de las vías de movilidad urbana, orientadas a un transporte humano cada vez más eficaz, de los lugares de producción a los de consumo, es prueba de ello. Como en un perfecto metabolismo, lo útil queda seleccionado y separado de lo nocivo. Es aquí que cabe introducir el concepto de lo *ergonómico* para entender los matices de un hábitat, de una existencia precaria modulada por la demandas de flexibilidad, de adaptación elástica y dúctil

al movimiento y al trabajo. En su referencia al término trabajo (ἔργον) y al término regla o ley (νόμος) el hábitat ergonómico sugiere una existencia que se acopla a los resquicios de algo que está siempre en movimiento. Como en el trirreme, remo y remo son como los tendones de una máquina perfecta. Apretujándose por los vaivenes de una existencia incierta, el hábitat de la ciudad *sin vacío* se asemeja más a una articulación que a un fundamento: regímenes de precariedad junto a otros de acumulación exorbitada de capital en forma de espacio urbano, fenómenos de impermanencia como los de *air b&b* o incluso *food sharing* transforman nuestras ciudades en lugares donde todo está *de paso*. (Ver figura 6).

También la sedimentación humana indeseada y que escapa a lo funcional, va a tener lugar en lo lleno. Como sombras invisibles, la humanidad residual y nómada, esa que es repelida por un ímpetu que el diseño adquiere por purificar el espacio urbano, se acopla a los pasillos de los aeropuertos, a los ángulos ciegos de los centros comerciales, a los sotechados de los puentes y los viaductos. Ante la sobre-saturación y sobre-planificación de las ciudades, el espacio vacío como territorio ilícito y transgresor ocupa ahora un universo que es del todo virtual, superpuesto e invisible. *Repudiando las virtudes de [vuestro] mundo*, dice Jean Genet, *los criminales están irremediabilmente de acuerdo en organizar un universo prohibido. Están de acuerdo en vivir en él. El aire allí es nauseabundo: pero pueden respirarlo*³⁰.

30 Genet, Jean. *Diario de un ladrón*. RBA: Barcelona, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. Verso: Londres, 2008.
- Braum, Michael & Schröder, Thies, eds. *Frei Raum. Wie findet Freiraum Stadt?. Fakten, Positionen, Beispiele*. Birkhäuser: Basel, 2010.
- Broich, Jacqueline Maria & Ritter, Daniel. *Die Stadtbrache als »terrain vague« Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Transcript, 2017.
- “Convertible City - Ausstellungskatalog des Deutschen Pavillons. Venice Biennale 2006”, *Arch+* 180, Septiembre, 2006.
- Debord, Guy & Chtcheglov, Ivan. “Essai pour une transposition baroque-influentielle du ‘Village défendu’”. Carta fechada en 1953. Les archives de Guy Debord entrent à la Bibliothèque nationale de France (1931–1994).
- Debord, Guy. “Potchlach 157”. *Dérive* 54, IS I/10.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Planeta: Barcelona, 1989.
- Deleuze&Guattari. *Mil mesetas*. Pre-Textos: Valencia, 1994.
- Derrida, Jacques. „La estructura, el signo y el juego en el discurso de las Ciencias Humanas“, *La escritura y la diferencia*. Anthropos: Barcelona, 1989.
- Derrida, Jacques. “Parergon”. *La verdad en pintura*. Paidós: Barcelona, México, Buenos Aires, 2001.
- Dissmann, Christine (2011). *Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript.
- Dorón, Gil. „The Dead Zone and the Architecture of Transgression”. *Debates*, Vol. 4. No 2, 2000. Pag. 247-263.
- Elden, Stuart & Mendieta, Eduardo. “Being-With as making worlds: the ‘second coming’ of Peter Sloterdijk”. *Society and Space*, Vol. 27, Special Issue: The Worlds of Peter Sloterdijk (Nigel Thrift, Stuart Elden, Eduardo Mendieta, eds.) Pag. 1-11. 2014.
- Ewald, François. “The Concern for Truth”. *Live: Collected Interviews, 1961-1984*, Sylvère Lotringer, ed. New York: Semiotext(e), 1996.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México, Argentina, España, 2009.
- Foucault, Michel. „De los espacios otros“. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión Argentina: Buenos Aires, 2010.
- Fraser, Nancy. “A TRIPLE MOVEMENT? Parsing the Politics of Crisis after Polanyi”. *New Left Review*, no 81. Mayo-Junio, 2013.
- Genet, Jean. *Diario de un ladrón*. RBA: Barcelona, 2010.
- Guyer, Paul. *Critique of Pure Reason*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1999.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder: Barcelona, 2012.
- Heidegger, Martin. El ser y el tiempo. Traducción de José Gaos para el Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Heidegger, Martin. *Bauen Wohnen Denken: Vorträge und Aufsätze*. Klett-Cotta, 2017.
- Jameson, Fredric. “Architecture and the Critique

- of Ideology". *The Ideologies of Theory*. Verso: Londres, 1988. Pag. 344-369.
- Jameson, Fredric. "Future City". *New Left Review*, 21. Mayo-Junio, 2003.
- Jappe, Anselm en *Guy Debord*. University of California Press: Los Ángeles, 1999.
- Kant, Immanuel. *Crítica a la razón pura*. Taurus: Barcelona, 2005.
- Koolhaas, Rem. "Junkspace", en *October*, Primavera 2002, No. 100, pag. 175-190.
- Lefebvre, Henri. *Le manifeste différentialiste*. Gallimard: Paris, 1970.
- Mende, Dirk. "Brief über den Humanismus. Zu den Metaphern der späten Seinsphilosophie", Dieter Thomä ed., *Heidegger Handbuch*. Metzler Verlag: Stuttgart 2003.
- Morales Soler, Eva. *El vacío urbano como oportunidad. Procesos colectivos para la activación y puesta en uso de espacios habitacionales vacíos*. Tesis Internacional, Universidad de Sevilla, 20 Septiembre, 2017.
- Schmidt, Thomas E. "Söhne ohne Väter". *Die Zeit*, 18 Junio 2014.
- Sloterdijk, Peter. *Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1998.
- Sloterdijk, Peter. *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*. Suhrkamp Verlag: Berlin, 2014.
- Solà-Morales, Ignasi "Terrain. Vague". Manuela Mariani & Patrick Barron, eds. *Interstices at the Edge of the Pale*. Routledge: New York, 2014.
- V.V. A.A. *Die Stadt in der Stadt. Berlin: Ein Grünes Archipel*. Ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovasca. UAA Ungars Archiv für Architekturwissenschaft: Colonia, 2013.
- Watts, Peter. "Blitzed, rebuilt and built again: what became of London's bomb sites?". *The Guardian*, 2 Septiembre, 2015.

SHANGHAI, ¿SURPRISE?: CINCO ACTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD DEL PATRIMONIO EN CHINA

PLÁCIDO GONZÁLEZ MARTÍNEZ

INTRODUCCIÓN

Ha pasado más de un cuarto de siglo desde que Saskia Sassen (1991) señalase hacia Londres, Tokio y Nueva York como nuevas ciudades globales, selecto grupo en el cual las grandes metrópolis chinas buscan incluirse de acuerdo a su nuevo rol como motores del desarrollo económico mundial. Beijing, Shanghai, Shenzhen, Guangdong y Chengdu rivalizan a nivel nacional e internacional con el objetivo de posicionarse en este sentido (Yulong y Hammett, 2002), gracias a los recursos que las autoridades nacionales y locales ponen a su disposición, movilizándolo desde el planeamiento urbano a las políticas culturales (Timberlake et al., 2014).

La entrada de China en la Organización Mundial del Comercio en 2001 animó al gobierno nacional a poner en práctica un programa

de promoción cultural, que con la apertura de los primeros Institutos Confucio en 2004 ha llevado a un aumento del *soft power* de la civilización china a nivel global (Rossiter, 2006). Lejos de buscar rivalizar con la hegemonía anglosajona, su objetivo último era el cambio del sistema productivo, desde el sector industrial, hacia una nueva sociedad de servicios y a una economía del conocimiento (Ren, Sun, 2012).

El turismo y las industrias culturales se han convertido en nuevos impulsores del desarrollo de lo que este artículo define como ciudad del patrimonio; producto derivado de la ciudad global, caracterizado por la inversión en el capital cultural que ya definió Bordieu (1986). Una de sus manifestaciones más claras reside en la confianza que la ciudad deposita en el patrimonio urbano, y en su potencial para atraer visitantes y contribuir a la creación de

una imagen global atractiva. En este sentido, las autoridades locales de ciudades como Beijing y Shanghai han insistido en sus perfiles turísticos y creativos a nivel internacional con el apoyo de instituciones como UNESCO, cuyo renombre internacional contribuye a legitimar el discurso oficial, definitivamente entendido como discurso patrimonial autorizado en los términos planteados por Smith (2006).

Sirva de muestra cómo Beijing cuenta en la actualidad con siete lugares inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial (LPM), más que cualquier otra ciudad en el mundo, y a la espera de confirmar la inclusión de su Eje Norte-Sur como octavo elemento, tras figurar en la lista tentativa de UNESCO desde 2013. Shanghai aspira a situarse en esta competición, a sabiendas de las limitaciones de sus recursos patrimoniales según los criterios de Valor Universal Extraordinario que aplican para las inscripciones en la LPM. No obstante, desde 2015 el gobierno de Shanghai ha hecho públicos sus planes de inclusión de su tipología residencial colonial, el *Shikumen*,¹ dentro de la LPM. Siendo conocida la relación entre UNESCO y las grandes corporaciones turísticas globales como Tripadvisor desde 2009, no es menos relevante el papel de UNESCO en la promoción de las industrias creativas. En ese sentido, es necesario destacar cómo Shanghai es miembro desde 2010 de la Red de Ciudades

Creativas de la UNESCO como ciudad del diseño, red a la que se sumó Beijing en 2012 en los mismos términos, promoviendo eventos relacionados con la creatividad a nivel global que les ayuden a consolidar su creciente influencia.

En este escenario, el rol que juega el patrimonio construido es cada vez más relevante en términos económicos y políticos, hecho indicativo de la velocidad y envergadura a la que acontecen los cambios en China. Tras décadas de destrucción inmisericorde, la ciudad del patrimonio manifiesta una salud envidiable en China. El desarrollo económico no supone una amenaza para ella, sino que le sirve de alimento, subvirtiendo la tradicional actitud de resistencia de los preservacionistas. El patrimonio es clave en la génesis, vida y obsolescencia de la ciudad actual, y lejos de anclarse en el pasado, se ha convertido en una práctica contemporánea, auténticamente presente.

El caso de Shanghai sirve para comprobar cómo su pasado moderno se reescribe para asegurar el éxito comercial de tres pilares de la economía urbana como son la promoción inmobiliaria, el turismo y las nuevas industrias creativas. Se trata de un proceso de reconstrucción de su historia en tiempo real, que no plantea grandes contradicciones con la producción constante de narrativas en la historia moderna de China (Li, 2012), y explica su arrollador éxito reciente. Considerando a la ciudad del patrimonio en China como un excepcional campo de ensayos, la investigación sobre la nueva identidad ‘moderna’, o ‘cosmopolita’ del caso específico de Shanghai alude a la formulación de un concepto enormemente elusivo en su dimensión urbana como es la autenticidad. Ésta ha cobrado auge

¹ Significando literalmente ‘puerta enmarcada en piedra’, la palabra *shikumen* se refiere al tipo residencial especulativo producido masivamente en la etapa colonial de Shanghai, que se caracterizaba por la elaborada decoración de sus puertas de acceso, generalmente labradas en piedra. El *shikumen* resulta de la combinación de la casa tradicional china provista de patio y el modelo europeo de la casa adosada o *row house*, alcanzando entre dos y cuatro plantas de altura.

en el marketing y el turismo desde el punto de vista de la experiencia personal, y su uso en el patrimonio plantea cuestiones de calado entre las cuales se encuentra su vigencia actual (Smith, 2006); la posibilidad de plantear la conservación urbana desde un punto de vista experiencial (Guttormsen y Fageraas, 2011), o más allá, a qué grupos sociales ven privilegiada su experiencia sobre el patrimonio, en detrimento de otros menos favorecidos (Silverman, 2015).

Con el propósito de contribuir a este debate abierto, este artículo definirá en primer lugar el concepto de ciudad del patrimonio como marco operativo para entender la relación de la memoria de la ciudad contemporánea con su futuro. A continuación, caracterizará a Shanghai como ejemplo de este concepto, interpretando su cambio urbano a nivel espacial, histórico, cultural, económico y social. Por último, el artículo registrará la evolución del concepto de ciudad del patrimonio en Shanghai a la luz de iniciativas recientes que buscan la formulación de la identidad cosmopolita de Shanghai como metrópolis global. Las conclusiones del artículo valorarán la aportación de la memoria a la producción de arquitectura contemporánea en Shanghai, y sus implicaciones sociales, económicas y culturales.

LA CIUDAD DEL PATRIMONIO COMO MARCO TEÓRICO CONTEMPORÁNEO

En su libro *Ciudad Hojaldre* (2005), Carlos García Vázquez desarrolló un marco de referencia para la interpretación de los variados fenómenos que actualmente concurren en el modelado de la ciudad global. De manera efectiva, García Vázquez atendió al efecto físico de la cultura en el cuerpo

de la ciudad en base a su adscripción a discursos disciplinares o posthistóricos, separados por concepciones diametralmente diferentes de la memoria (García Vázquez, 2005). Transcurridos doce años, es evidente cómo la historia, la cultura y la memoria ocupan un lugar cada vez más central en las narrativas del desarrollo, al servicio de la nueva economía urbana con efectos notorios en la regeneración ambiental, si bien a costa de la desposesión de sectores enteros de la sociedad (Harvey, 1989). Los estudios urbanos recientes han puesto de relieve este fenómeno, atendiendo en especial al papel de la cultura en la recuperación económica y física de la obsolescencia urbana (Zukin, 2010), y revelando su dimensión más oscura relacionada con la gentrificación. En base a la creciente importancia de las industrias culturales, la llamada ‘ciudad patrimonial’ es clave en la definición de políticas y en el planeamiento, condicionando la forma y el carácter de lo urbano (Fernández-Baca Casares, 1996; Ashworth, 2011).

La formulación de la ciudad del patrimonio como marco conceptual surge de reevaluar la dialéctica entre conservación y desarrollo, especialmente considerando el efecto de la crisis económica de 2008 y la ascendencia irrefrenable del patrimonio y la memoria en la política, la cultura, la economía y la sociedad de la ciudad global. Cuando recomendaciones como la del Paisaje Urbano Histórico de 2011 (UNESCO 2011; Bandarin y Van Oers, 2012), han estirado el potencial de la producción de patrimonio en el medio construido hasta sus últimos límites, la ciudad del patrimonio se convierte en una nueva categoría para caracterizar los efectos de la ‘patrimonialización’. Entre ellos, la evolución de la modernidad hacia la globalización a través

del abandono de sus aspiraciones universalistas y la recuperación de la identidad y la cultura (Liu, 1996; Dirlik, 2003), así como la influencia cuantitativa y cualitativa que la consideración al patrimonio ejerce sobre la producción arquitectónica contemporánea (Koolhaas y Otero-Pailos, 2014).

Esta última cuestión resulta especialmente significativa. En este sentido, nos encontramos lejos de haber explotado las posibilidades de un acuerdo entre nueva arquitectura y memoria en los términos que Aldo Rossi definió en *La arquitectura de la ciudad* (1971). Sobrepasando el ámbito de lo puramente disciplinar de la arquitectura y el urbanismo, la protección del patrimonio construido ha terminado designando áreas de cada vez mayor tamaño, complejidad e importancia económica y estratégica. Estas áreas constituyen uno de los sustratos fundamentales donde crece la arquitectura contemporánea, que ya no puede liberarse de los lazos patrimoniales. Y no estaremos hablando de un éxito en los términos planteados por la Tendencia: esta ‘expansión ecuménica’ -en palabras de Choay en 1996- de los límites del patrimonio, está vinculada a un proyecto político conservacionista global, impulsado por agentes diversos que incluyen desde la UNESCO con la lista de Patrimonio Mundial, hasta organizaciones no gubernamentales de defensa del medioambiente (Harrison, 2015).

Al contrario de la metáfora de la inacción debida al peso de los recuerdos que Borges describió en su *Funes el memorioso* en 1944, la patrimonialización es un proceso frenético, que muchos críticos consideran ya fuera de control

(D’Eramo, 2014). Lejos de lo que pudiera pensarse desde una perspectiva ortodoxa, el objetivo de tal proyecto no es detener, o plantear alternativas, sino fomentar el crecimiento económico y reforzar el nuevo papel del patrimonio en la gobernanza urbana contemporánea. Su resultado es la creación de lo que interpretamos como la ciudad del patrimonio, aquella que:

Es consciente de la importancia que la arquitectura y el urbanismo tienen para la competitividad entre ciudades globales (Bandarin y Van Oers, 2012).

Es activa en el propósito de crear nuevas narrativas locales y nacionales que refuercen su identidad (Ashworth and Karavatzis, 2011);

Se compromete con la cultura, la producción de nuevas tradiciones y la conservación del medio ambiente (Harvey, 1989),

Depende económicamente de los ingresos y puestos de trabajo relacionados con el patrimonio, especialmente el sector inmobiliario, las industrias culturales y el turismo (Hutton, 2004; Greffe, 2004),

Se desequilibra socialmente debido a las restricciones severas que existen en el acceso al ‘derecho a la ciudad’, especialmente en sus vertientes de la participación y la apropiación (Harvey, 2008).

Como ejemplificaremos en el caso de Shanghai, el desarrollo urbano reciente en China se muestra afín a la definición de ciudad del patrimonio, de la manera más literal imaginable. Tengamos en cuenta, por ejemplo, la extensa proliferación de museos arqueológicos en las periferias urbanas a lo largo del país, cuyos contenidos provienen directamente las excavaciones preventivas a las que la legislación

patrimonial obliga para nuevas construcciones (Wertmann, 2015). El patrimonio cultural, por tanto, ha dejado de ser un obstáculo, para convertirse en un motor del desarrollo rural y urbano, haciendo buenas las palabras de Harrison (2015): ‘el patrimonio tiene muy poco que ver con el pasado, sino que en realidad, incorpora prácticas que se preocupan fundamentalmente del montaje y el diseño del futuro’. Este papel activo del patrimonio se relaciona directamente con la variedad creciente de narrativas sobre la modernización en China (Dirlik, 2003; Li, 2012; Law, 2016), para las que los eventos históricos han sido tradicionalmente ensamblados y contados con el objetivo de legitimar acciones del presente (Li, 2012; Wu, 2014).

SHANGHAI COMO CIUDAD DEL PATRIMONIO

Definir a Shanghai como ciudad del patrimonio en términos absolutos pudiera parecer una osadía, especialmente por la magnitud de la destrucción patrimonial en las últimas décadas. También por la relativa desventaja que la ciudad tiene, en términos de relevancia histórica, frente a la grandes capitales imperiales de Xi’an o Beijing, reconocidas por las listas de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Por encima de la dimensión cuantitativa, consideramos que el avance de la ola patrimonial en Shanghai ofrece una ocasión única de comprobar cómo la globalización produce ‘modernidades múltiples’ (Eisenstadt, 2000; Dirlik, 2003) que buscan arraigo en nuevas formulaciones, frecuentemente nostálgicas, del pasado. Los resultados del debate acerca de qué pasado elegir para el futuro de cada ciudad se manifiestan en el paisaje urbano: mientras en un contexto de

nacionalismo creciente Beijing ha reforzado el discurso de la capital imperial mediante la galopante gentrificación del tejido tradicional del *hutong* (González Martínez, 2016),² la apuesta de Shanghai se orienta a una recuperación decidida de su patrimonio moderno (Law, 2012; Law, 2016).

Se trata de una empresa paradójica, toda vez que la construcción de esta nueva identidad de Shanghai se traduce en el propósito elusivo de vuelta a una nueva ‘tradición moderna’, un regreso al futuro urbano en versión oriental. Una comprensión de la magnitud del reto requiere tener en cuenta cómo esta tradición fue completamente denigrada durante las décadas precedentes, y en especial durante la Revolución Cultural (1966-1976), por su vinculación al capitalismo. No en vano, la industrialización y proletarización de la ciudad tras la fundación de la República Popular China tuvieron como objetivo la creación de una nueva identidad obrera llamada a borrar su cosmopolitismo y la ‘humillación histórica’ del colonialismo, a través de un profundo cambio social.³ Autores como Pan

² La palabra *hutong* significa literalmente ‘camino hacia la fuente del agua’, y es la comúnmente empleada para el sistema viario en dirección Este-Oeste de la capital. Las edificaciones que se abren a los *hutongs* reciben el nombre de *siheyuan* (literalmente, patio de cuatro lados) y constituyen el tipo de edificación tradicional del espacio intramuros de Beijing.

³ A pesar de tales esfuerzos, estas políticas oficiales fueron contestadas por la continuidad de los cuadros técnicos locales de la administración semicolonial de la ciudad tras 1949, quienes perpetuaron métodos modernos de gestión urbana que fueron creados durante la época de las Concesiones. También fueron contradichas por la ciudad misma: el parque de viviendas de la época colonial fue completamente subdividido con las leyes de reforma de la propiedad de inicios de la década de 1950, si bien los cambios operaron dentro de la arquitectura y no se manifestaron de manera clara en el paisaje urbano. Por último, las infraestructuras

y Liu (2011) han descrito cómo en el contexto de las reformas de apertura impulsadas por el presidente Deng Xiaoping en la década de 1980, la narración de la vida del Shanghai de los años '20 y '30 fue completamente renovada, compensando el olvido oficial al que fue sometida tras 1949. Ni mucho menos se trataba de un acto de justicia poética: subyaciendo en este cambio, se encontraba la oportunidad de justificar el nuevo giro económico en una razón histórica, como era la recuperación de la 'esencia olvidada', por supuesto capitalista, de Shanghai. La recuperación de esta memoria va de la mano de un cambio radical dictado nuevamente por las políticas estatales, que han determinado el desmantelamiento del otrora poderoso tejido industrial de Shanghai y la terciarización de su economía.

Proponemos describir este proceso de recuperación de la identidad a través de cinco actos, en los que la arquitectura aparezca de manera instrumental, confirmando su condición de herramienta del cambio espacial, histórico, cultural, económico y social.

PRIMER ACTO. LA BÚSQUEDA DE UN IMPACTO GLOBAL

Especialmente tras el mítico 'Viaje al Sur' del presidente Deng en 1992, que marcó el resurgir de Shanghai como capital económica de China, decisiones políticas y de planeamiento como el desarrollo del centro financiero de Lujiazui en el distrito de Pudong tuvieron como objetivo la producción de una identidad de impacto para la ciudad. El concurso de diseño urbano de Lu-

de la ciudad, las más avanzadas de Asia de la época, continuaron su vida operativa sin necesidad de grandes actualizaciones hasta entrados los 1980.

jiuzui, desarrollado a continuación de este pistoletazo de salida, fue en sí la puesta de largo de China en el escenario de las competiciones internacionales en esa década prodigiosa que fueron los años 90 para la arquitectura global del *fin de la historia* (Xue, 2006). El relato del concurso es explicativo de la importancia del nuevo discurso simbólico: el diseño vencedor de Richard Rogers, que multiplicaba la densidad del área para fomentar la movilidad peatonal como nuevo Manhattan, fue finalmente abandonado para favorecer la composición de grandes ejes de inspiración francesa del consorcio sino-francés para la planificación del Pudong que desarrolló finalmente el proyecto, y que planteó, al igual que en la Défense de París, un modelo urbano de torres dispersas, completamente dependiente del automóvil.

La referencia al pasado colonial francés de la ciudad dejaba de ser humillante, para convertirse en guía del desarrollo. Los mismos hitos, reinterpretados, hacían un viaje de ida y vuelta, y la Perla de Oriente, nueva torre de televisión construida en el extremo de la península, reprodujo la silueta ascendente de la Torre Eiffel, si bien doblándola en altura. Más allá de las conexiones imaginadas, la finalización de la torre en 1995 confirmó el potencial escenográfico de Lujiazui para la construcción en altura (Rowe, 2011). El nuevo y pintoresco *skyline* levantado en los últimos 25 años en la margen derecha del río Huangpu ha equilibrado y ofrecido continuidad simbólica a la fachada del Bund, el paseo fluvial que hasta entonces había sido imagen del Shanghai semicolonial y capitalista (Hubbert, 2017). Al mismo tiempo, y de manera que interesa especialmente a nuestro discurso, se inició entonces la carrera



Figura 1. Rascacielos históricos del Bund de Shanghai (derecha), con el nuevo distrito financiero de Lujiazui (izquierda).
Fuente: Plácido González Martínez, 2017.

por la protección del patrimonio construido de Shanghai, que cuenta con un hito de referencia en la recuperación de los rascacielos históricos del Bund: el ‘Viejo Shanghai’ ha sido elevado a los altares de la historia de la arquitectura del siglo XX como ciudad del Art Deco, completando un triángulo que la une a París y Nueva York, las otras dos grandes capitales artísticas y económicas de Occidente, de manera intencionalmente simbólica.

SEGUNDO ACTO. LA RELACIÓN CON LA MEMORIA

El desarrollo de una variante shanghainesa de la modernidad históricamente legítima sus aspiraciones a ocupar un papel protagonista entre los nuevos centros del capitalismo en Asia y a nivel mundial (Law, 2012; Law, 2016). En términos prácticos, esto convierte al socialismo en una etapa pasada de la historia de la ciudad, que evoluciona asumiendo las tesis económicas del capitalismo en el marco de una economía plani-

ficada (Liu, 1996; Dirlik, 2016). Las consecuencias urbanas de este hecho pueden comprobarse en el borrado de la memoria del trabajo en la ciudad, que en términos patrimoniales ortodoxos, podemos calificar de perfecto falso histórico. Especialmente significativa en este sentido es la alianza que este proceso ha encontrado con el auge de las industrias culturales y creativas, paralelo a una rápida obsolescencia industrial que ha librado las márgenes del río Huangpu y sus afluentes, como el Suzhou Creek, para un nuevo disfrute ocioso de los espacios que anteriormente conformaban el corazón proletario de la ciudad.

Los últimos Planes Quinquenales, tanto a nivel estatal como municipal, han promovido esta nueva economía de manera decidida, encontrando en el patrimonio industrial un marco óptimo de desarrollo. De manera completamente experimental, las intervenciones de recuperación del patrimonio urbano ensayan formas de gestión mixta, que disponen de las preexistencias para armar un nuevo discurso histórico. Como ejemplo, el nuevo conjun-



Figura 2. El antiguo matadero de Shanghai (1933), rehabilitado como edificio emblema del Shanghai Music Valley en el distrito de Hongkou. Fuente: Plácido González Martínez, 2017.

to denominado Shanghai Music Valley en el distrito de Hongkou es representativo de esta tendencia (González Martínez, 2017). Barrio histórico de Shanghai situado en la antigua concesión japonesa, la intervención desde 2012 de una empresa de gestión patrimonial ha llenado sus calles de carteles que evocan pasados imaginarios para nuevos edificios; reescribiendo el patrimonio existente para cancelar todo tipo de asociaciones con su pasado anterior, empleando la arquitectura como carcasa más o menos pintoresca que enmarca todo tipo de actividades económicas al servicio de la sociedad de consumo.

El ansia por una nueva historia se lleva asimismo a la periferia de la ciudad. La suburbanización galopante de Shanghai en los últimos 10 años ha resultado en el ensayo de nuevas medidas de ‘reidentificación’. Las intervenciones desarrolladas en la red de ‘Ciudades de Agua’ que rodean Shanghai han ido encaminadas a dar marcha atrás a la historia; como es el caso de Zhenzhe, donde se está llevando a cabo la re-excavación de los canales históricos de la ciudad,

cegados durante la Revolución Cultural, dentro de una estrategia encaminada a su inscripción en la LPM de UNESCO. Esta marcha atrás en la historia se acompaña del increíble tránsito de edificaciones patrimoniales: viviendas, juzgados, mercados de las dinastías Ming y Qing, que son desmontadas en las provincias vecinas de Jiangsu y Anhui, para reconstruirse como nuevos hoteles de lujo en las periferias anónimas de ciudades satélite como Zhujiajiao y Shaoxing.

TERCER ACTO. UNA CULTURA COSMOPOLITA CONSOLIDADA

La cultura *haipai* (literalmente traducida como cosmopolita) de Shanghai ha sido valorada como constitutiva del carácter de la ciudad, y la incorporación del imaginario moderno ha sido constante en el cine y las artes visuales (Lagerqvist, 2006). Un recuento muestra cómo de las 13 películas nacionales e internacionales ambientadas en Shanghai que fueron producidas desde 1984 hasta 2012; siete se localizan temporalmente en

las décadas de 1920, 30 y 40 (Teo, 2017). En este sentido hemos de señalar la imposición de la estética asociada a esta época en la gentrificación gradual de los antiguos *shikumen* de los distritos centrales de Shanghai, en una suerte de reoccidentalización tras décadas de turgurización y ocupación por parte de los sectores económicamente más desfavorecidos de la sociedad. De igual manera, la occidentalización de la imagen de Shanghai ha sido un propósito presente en la construcción de la periferia, ejemplificada en el proyecto ‘Shanghai 9 Towns’ (Den Hartog, 2011), que significó la construcción de nueve ciudades, cada una con su propio estilo característico –entre ellas, el holandés (Gaoqiao), inglés (Songjiang), alemán (Anting), italiano (Pujiang)- recuperando la ilusión temática de un Shanghai diverso, aunque con sus ingredientes convenientemente separados.⁴

Existe consenso al señalar a la Exposición Mundial de 2010 como piedra de toque de esta nueva revolución cultural. El lema de la muestra, ‘Better City, Better Life’, fue claramente explicativo de la confianza que se depositaba en la ciudad como soporte, y de la calidad de su patrimonio construido como aglutinador de la nueva identidad. Lo cual no dejó de ser paradójico: autores diversos han señalado cómo desde el gobierno estatal hasta las instituciones municipales organizadoras de la Exposición, existió la voluntad firme de ensayar en Shanghai el modelo de ciudad sin infravivienda que actualmente se aplica como objetivo de las políticas urbanas en China (Wong y Liu, 2016). El coste que implicó, con la demolición de cer-

ca de 60 millones de m² de tejido residencial obsoleto en el centro de la ciudad, y el desplazamiento a las periferias de 1.200.000 hogares (He y Wu, 2005), fue asumido como sacrificio necesario, y significó el avance de la llamada gentrificación de nueva construcción en el corazón de la ciudad, incorporando nuevas clases profesionales, de gustos avanzados y con poder adquisitivo elevado.

Éstos son los consumidores preferentes de un sector de la cultura de importancia creciente en la economía de la ciudad. En este sentido, la política juega con dos barajas: por un lado, reforzando sus lazos históricos con otros grandes centros artísticos internacionales como son París, Londres y Nueva York, y evitando al mismo tiempo deliberadamente la prolongación franquiciada del dominio cultural de Occidente. Esto no es óbice para que la inspiración, formal e institucional, de centros de referencia como la Tate Modern londinense estuviese presente en la creación del Power Station of Art en una antigua central eléctrica a orillas del Huangpu; o que iniciativas de recuperación de las márgenes del mismo río vengán apoyadas por la construcción de nuevos centros de arte como el Long Museum y los Silos de la Shanghai Urban Space Art Season, obras ambas del estudio local Atelier Deshaus; o de arquitectos japoneses como Sou Fujimoto, autor del Yuz Museum.

CUARTO ACTO. LA RENTABILIDAD DEL RECICLAJE

La dimensión económica del patrimonio se revela, en primer lugar, en el marco del mercado inmobiliario, que constituye la principal fuente de ingresos del gobierno municipal y de los

⁴ Sirva de anécdota señalar que la construcción de la nueva ciudad española fue cancelada a causa de un escándalo de sobornos, y su promotor condenado por corrupción.

distritos. La conservación de patrimonio forma parte de un complejo equilibrio económico que motiva su rentabilización, y por tanto, su comercialización (He y Wu, 2005). En paralelo, es necesario señalar cómo en el ascenso de las industrias creativas en Shanghai, la ciudad está amortizando el valor patrimonial de antiguos conjuntos industriales como emplazamiento óptimo de nuevas empresas. Este es el caso de la iniciativa pionera del M50, que arrancó en 2000 promovida por el artista Xue Song, para congregar en una fábrica abandonada a orillas del Suzhou Creek a una comunidad de artistas atraídos por el bajo coste del alquiler y las dimensiones de los espacios. Su evolución posterior ejemplifica las tensiones alrededor de sector cultural en China: por un lado, el control gubernamental sobre la producción artística obligó a que esta asociación inicialmente libre de creadores se aviniese a un funcionamiento reglado y participado por las autoridades. A cambio, el nuevo apoyo económico ofrecido por las instituciones ha terminado convirtiendo a M50 en una franquicia de espacios de producción artística, que cuenta con sedes repartidas en otras áreas centrales de la ciudad (Wang, 2009).

Al mismo tiempo, Shanghai es motor del desarrollo del turismo urbano en China. La iniciativa actualmente en curso de proponer la tipología residencial del *shikumen* como patrimonio mundial de la UNESCO es una clara muestra de este perfil, reforzada en la periferia con el proyecto anteriormente mencionado de inclusión en la LPM del conjunto de nueve Ciudades de Agua. Orientadas hacia el mercado global, la participación del World Heritage Institute of Training and Research (WHITRAP) en su recuperación es una muestra clara de la

implicación de la propia UNESCO en su promoción. Junto a esta dimensión global del turismo, Shanghai cuenta con un atractivo nacional específico, como es la vinculación histórica de la ciudad a los orígenes del Partido Comunista Chino. Éste es un valor fundamental en el auge del llamado ‘turismo rojo’ orientado al mercado nacional, que la hace rivalizar en importancia con otras ciudades de enorme significación política como Beijing o Nanjing.

Esta dinámica no está exenta de lo que a ojos occidentales aparecen como paradojas, como es el hecho de que el principal destino del ‘turismo rojo’ de la ciudad, la sede del Primer Congreso del Partido Comunista Chino, se encuentre situado en el corazón de la gentrificada área de Xintiandi. Localizada en una de las zonas históricamente más deprimidas de la antigua concesión francesa de la ciudad, fue un promotor de Hong Kong, el grupo Shui On, el que aprovechó el programa de demoliciones diseñado por el gobierno de Shanghai en 1996 y conocido como ‘Plan 365’ (implicaba la desaparición de 365 hectáreas en áreas centrales de la ciudad), para acordar con las autoridades la ‘conservación’ de la manzana de *shikumen* en la que se encontraba este lugar histórico según el proyecto regulador diseñado por la oficina estadounidense SOM. Para horror de conservacionistas occidentales, tras ser documentada, esta manzana histórica fue reconstruida para albergar el que es hoy uno de los centros turísticos más vibrantes de la ciudad. Al norte de Xintiandi, otro lugar de significación histórica y visita obligada de los ‘turistas rojos’ es la residencia de Mao Zedong en los años 20 en Shanghai. En este caso, el acuerdo con los promotores no consideró la conservación de la



Figura 3. Antigua residencia de Mao Zedong en Shanghai, rodeada por los rascacielos del área comercial de Jing'An.

Fuente: Plácido González Martínez, 2017.

manzana: de manera de nuevo heterodoxa para los cánones occidentales, el plan solamente respetó el edificio de dos plantas de altura, que se yergue actualmente aislado en un vacío entre los grandes rascacielos de la zona de Jing'An.

QUINTO ACTO. EL AUTÉNTICO DERECHO A LA CIUDAD

En el contexto de la nueva economía, la gestión empresarial del patrimonio a través de conglomerados público-privados (González Martínez, 2017) pone actualmente en riesgo su dimensión

social, que todas las convenciones recientes consideran componente fundamental de su autenticidad. A este respecto, Shanghai está siguiendo una tendencia internacional, para la cual la referencia de Xintiandi se ha extendido a otras ciudades chinas, en un proceso de 'Xintiandización' que es análogo al 'Efecto Guggenheim' en el ámbito del patrimonio en China. Confiando en los efectos sanadores de la recuperación del patrimonio residencial tradicional para usos exclusivamente comerciales, este proceso de gentrificación comercial se extiende por la ciudad a pesar del alto volumen de expulsiones y relocalizaciones a las que ha obligado.

Esto ha llevado al fracaso de la experimentación en modelos alternativos de gestión del patrimonio para el patrimonio residencial de Shanghai, los *shikumen*, que contesten la imposición de discursos patrimoniales autorizados a través del fomento de la participación y la corresponsabilidad de los residentes. Este fue el caso del barrio de Tianzifang,⁵ en el que la participación de los residentes en la génesis y gestión del barrio rompió completamente con prácticas ortodoxas establecidas, y cuyo excepcional resultado ha sido difícilmente reproducible en otras áreas de la ciudad o de la propia China (Wang, 2011). De igual manera, la intervención por parte de las autoridades de distrito en la rehabilitación del conjunto de Bugaoli permitió la actualización de las infraestructuras obsoletas de las viviendas y el mantenimiento de la población original, siguiendo el modelo de rehabilitación de barrios que durante la década de los 90 se puso en práctica en Europa. Pero una vez concluida, el altísimo coste de la experiencia de Bugaoli la ha convertido en experiencia excepcional, inviable para su aplicación a otros barrios según el actual modelo de gestión.

Estos casos nos devuelven a la dimensión social del patrimonio, vinculada a una discusión aún más profunda, y relativa a la autenticidad. En este sentido, las definiciones de lo auténtico que se aplican actualmente de manera generalizada al patrimonio construido, arquitectónico y urbano, vienen determinadas por el discurso de la experiencia. Éste localiza

⁵ La renovación de Tianzifang consistió en la transformación de un antiguo área de *shikumen* en espacios de creación artística por iniciativa de artistas y residentes locales. Aunque sigue albergando a parte de la población original, actualmente es un enclave turístico en proceso de gentrificación comercial galopante, de gran éxito popular.

la raíz del patrimonio no ya en los propios objetos patrimoniales, sino en la subjetividad de dos modelos fundamentales de usuarios devenidos en consumidores: el del turista y el del nuevo profesional creativo. La cuestión pendiente es, por tanto, la ampliación del mismo discurso de la experiencia a todos los sectores de la sociedad, lo cual atañe directamente a la definición y límites del derecho a la ciudad. Su interpretación desde un punto de vista occidental queda en entredicho por el propio marco legal y la interpretación de la filosofía del derecho en China (Shin, 2013; Wong y Liu, 2016). Para esta cuestión, entendiendo al patrimonio como motor y recurso económico, cultural, espacial y social, se comprueban las carencias del modelo de Shanghai: una vez que experiencias alternativas como M50 o Tianzifang fueron ‘normalizadas’ a través del control en la gestión y la gentrificación, la participación de la población en la identificación, uso y transformación del patrimonio es inexistente, como también lo es en el reparto y disfrute de sus beneficios, lo que redundará en una creciente segregación espacial.

CONCLUSIÓN

La definición de Shanghai como ciudad del patrimonio implica un refuerzo de la búsqueda de identidad a través de diferentes vías. Las más tradicionales, vinculadas a la protección patrimonial, muestran un desarrollo acelerado, siempre con retraso respecto a una frenética destrucción del tejido urbano histórico iniciada a mediados de la década de 1990 y que, transcurridos más de veinte años, aparentemente comienza a remitir. Además del interés político por la construcción de una narrativa propia, el principal motivo de este propósito es la inmediatez

ta capitalización de la memoria por parte de la industria inmobiliaria y del turismo, que dejan de lado cualquier tipo de consideración social.

Shanghai aparece como laboratorio en el que testar la coexistencia de referencias históricas múltiples, en un marco cultural para el que la historia tradicionalmente ha sido un proceso de ensamblaje, en el que la autenticidad del relato queda en manos de la verificable autenticidad de los fragmentos (Callahan, 2015). La definición de la identidad de Shanghai como ciudad del patrimonio se basa fundamentalmente en la visión desde fuera, presente en la ciudad desde los inicios de su historia colonial en 1842, y clave para la apropiación de la cultura moderna importada por las potencias que ocuparon sus concesiones.

Autores como Chang (2017) inciden en resaltar el doble filo de esta visión; cosmopolita y abierta al cambio, aunque provinciana en la preferencia acrítica por lo foráneo. Si bien los

estudios culturales sobre Shanghai ha insistido fundamentalmente en la vinculación de su arquitectura al Art Deco y a su urbanismo con la verticalidad del Bund y Lujiazui como manifestaciones de futurismo, los ejemplos presentados muestran el lado menos explorado y controvertido desde una perspectiva local, como es la influencia de la visión exterior en definir la relación de Shanghai; no ya con su futuro, sino con su propio pasado.

Esta ciudad de crecimiento vertiginoso, que ha vivido en los últimos treinta años un proceso de reforma solamente comparable al experimentado por París durante la era Haussmann, sigue reclamando la búsqueda de su carácter al término del túnel del desarrollo, lo que descarta cualquier definición apriorística y ortodoxa de *qué ha de ser* auténticamente Shanghai. Una identidad escapadiza y elusiva, que se ensambla y desmadeja de manera continua, sin principio ni final.

REFERENCIAS

- Ashworth, G. (2011). Preservation, conservation and heritage: approaches to the past in the present, through the built environment. *Asian Anthropology* 10 (1), 1-18.
- Ashworth, G.; Karavatzis, M. (2011). Why brand the future with the past? The role of heritage in the construction and promotion of place brand reputations. In Go, F.M., et al (eds.). *International Place Branding Yearbook*, 25-38.
- Bandarin, F., Van Oers, R. (2012). *The Historic Urban Landscape*. Hoboken: Wiley.
- Bordieu, P. (1986). The form of capital. En J. Richardson (Ed.). *Handbook of theory and research in the sociology of education* (pp. 241-258). Westport; CT: Greenwood Press.
- Callahan, W.A. (2015). History, tradition and the China Dream: socialist modernization in the World of Great Harmony. *Journal of Contemporary China* 24:96, 983-1001
- Chang, Q. (2017). A Chinese approach to urban heritage conservation and inheritance: focus on the contemporary changes of Shanghai's historic spaces. *Built Heritage* 3, 65-87.

- D'Eramo, M. (2014). Unescocide. *New Left Review* 88, 47-53.
- Den Hartog, H. (2011). *Shanghai New Towns: Searching for Community and Identity in a Sprawling Metropolis*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Dirlik, A. (2003). Global modernity? Modernity in an age of global capitalism. *European Journal of Social Theory* 6 (3), 275-292.
- Dirlik, A. (2016). Modernity and revolution in Eastern Asia: Chinese socialism in regional perspective. *Translocal Chinese: East Asian Perspectives* 10, 13-32.
- Eisenstadt, S.N. (2000). Multiple modernities. *Daedalus* 129 (1), 1-29.
- Fernández-Baca Casares, R. (1996). La ciudad patrimonial. *Boletín PH* 14, 88-95
- García Vázquez, C. (2005). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González Martínez, P. (2016). Authenticity as a challenge in the transformation of Beijing's urban heritage: The commercial gentrification of the Guozijian historic area. *Cities* 59, 48-56.
- González Martínez, P. (2017). Urban authenticity at stake: A new framework for its definition from the perspective of heritage at the Shanghai Music Valley. *Cities* 70, 55-64
- Grefe, X. (2004). Is heritage an asset or a liability? *Journal of Cultural Heritage* 5, 301-309.
- Guttormsen, F.S.; Fageraas, K. (2011). The social production of 'attractive authenticity' at the World Heritage Site of Roros, Norway. *International Journal of Heritage Studies* 17 (5), 442-462.
- Harrison, R. (2015). Beyond 'natural' and 'cultural' heritage: towards an ontological politics of heritage in the age of Anthropocene. *Heritage and Society* 8 (1), 24-42.
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: the transformation of urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler Series B Human Geography* 71 (1), 3-17.
- Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review* 53, 23-40.
- He, S.; Wu, F. (2005) Property-led redevelopment in post-reform China: A case study of Xintiandi redevelopment project in Shanghai. *Journal of Urban Affairs* 27 (1), 1-23.
- Hubbert, J. (2017). Back to the future: the politics of culture at the Shanghai Expo. *International Journal of Cultural Studies* 20 (1), 48-64.
- Hutton, T. (2004). The new economy of the inner city. *Cities* 21 (2), 89-104.
- Koolhaas, R.; Otero-Pailos, J. (2014). *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP Books.
- Lagerqvist, A. (2006). Future lost and resumed: media and the spatialization of time in Shanghai. Paper from the ESF-LiU Conference "Cities and Media: Cultural Perspectives on Urban Identities in a Mediatized World", Valdstena 25-29 October 2006.

- Law, A. (2012). Postcolonial Shanghai; an urban discourse of prosperity and futurity. In Rajagopalan, M.; Desai, M (Eds.) *Colonial Frames, Nationalist Histories: Imperial Legacies, Architecture, and Modernity*. London: Routledge, 285-305.
- Law, A.M. (2016). Searching for “New Modernities” and constructing Chinese modern identities: using history and heritage in the indigenization of global capitalist modernity in Chinese cities. *Proceedings of the Heritage of China International Symposium, Xi'an Jiaotong University, Suzhou, April 2016*.
- Li, W. (2012). *Reinventing China: Imagination and Authenticity in Chinese Historical Writing*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Liu, K. (1996). Is there an alternative to (capitalist) globalization? The debate about modernity in China. *Boundary 2* 23 (3), 193-218.
- Pan, T., Liu, Z.J. (2011). Place matters. An ethnographic perspective on historical memory, place attachment and neighborhood gentrification in post-reform Shanghai. *Chinese Sociology and Anthropology* 43 (4), 52-73.
- Ren, X., Sun, M. (2012). Artistic urbanization: creative industries and creative control in Beijing. *International Journal of Urban Research*, 36(3), 504-521
- Rossi, A. (1971). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- Rossiter, N. (2006). Creative industries in Beijing. Initial thoughts. *Leonardo* 39(4), 367-370
- Rowe, P. (2011). Emerging architectural territories in East Asian cities. Basel: Birkhäuser.
- Sassen, S. (1991, 2002). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Shin, H.B. (2013). The right to the city and critical reflections on China’s property right activism. *Antipode* 45 (5), 1167-1189.
- Silverman, H. (2015). Heritage and authenticity. *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. London: Palgrave Mac Millan.
- Smith. L. (2006). *Uses of heritage*. Oxford: Routledge.
- Teo, H.M. (2017). Palimpsests of the ‘Lonely Island’: Wartime Shanghai in the Western Literary Imagination. Paper from the Conference “Modernisms and Modernities East, West and South: comparing literary and Cultural Experiences”, Fudan University, Shanghai, July 2017.
- Timberlake, M., Wei, Y.D., Ma, X., Hao, J. (2014). Global cities with Chinese characteristics. *Cities*, 41, 162-170.
- UNESCO (2011). *Recommendation on the Historic Urban Landscape*. [Online] <<http://whc.unesco.org/en/activities/638>> [Accessed 6.3.2016]
- Wang, S.W.H. (2011). Commercial gentrification and entrepreneurial governance in Shanghai: A case study of Taikang Road Creative Cluster. *Urban Policy and Research* 29 (4), 363-380

Wang, J., Lau, S.S.Y. (2009). Gentrification and Shanghai's new middle class: another reflection on the cultural consumption thesis. *Cities* 26, 57-66

Wertmann, P. (2015). Popularisierung von Archäologie und Kulturerbe in China. *e-Forschungsberichte des DAI*, 3, 19-28.

Wong, T.C., Liu, R. (2016). Developmental urbanism, city image branding and the "Right to the city" in transitional China. *Urban Policy and Research*.

Wu, Z. (2014). Let fragments speak for themselves: vernacular heritage,

emptiness and Confucian discourse of narrating the past. *International Journal of Heritage Studies* 20 (7-8), 851-865.

Xue, C.Q.L. (2006). *Building a Revolution: Chinese Architecture since 1980*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Yulong, S., Hammett, C. (2002). The potential and prospect for global cities in China: in the context of the world system. *Geoforum*, 33, 121-135.

Zukin, S. (2010). *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York: Oxford University Press.



MODOS DE EXISTENCIA Y MODOS DE PROYECTO

ROBERTO FERNÁNDEZ

No es nuevo pero todavía puede resultar fructífero plantearse la cuestión de posibles descripciones de la cultura arquitectónica enfocadas como epifenómenos de aquellas taxonomías formuladas en torno de la producción de obras de arte, sobre todo considerando el enfoque adorniano del *arte moderno inorgánico* desarrollado como resistencia y crítica frente a la omnipresencia de la categoría de la mercancía.

Esta postura adorniana para calificar una de las características de lo que llamará *arte inorgánico* (siendo el pasaje del arte orgánico al inorgánico un atributo central de la modernidad según Adorno) perfila este devenir más orientado al logro de efectos culturales que a incursiones de mejoramiento de las necesidades sociales que ahora atribuimos a cierto perfil de la arquitectura actual (superada la vertiente cultural-frívola de lo posmoderno) y también creo que consigue distinguir una cualidad po-

lítico-cultural, que Adorno atribuye más como intención que como resultado, al programa del arte inorgánico moderno que es ese *fugar de la condición de mercancía* que pretende (y a menudo no lo consigue) la obra de arte moderna: ese rasgo determinante de lo programático-moderno establecido por Adorno implicará en relación a una supuesta dominancia arte-arquitectura que ésta se ubique en una esfera cuya voluntad de promoción de impacto cultural se distinga de una pertenencia a la condición de mercancía, lo que dejaría fuera de nuestra caracterización toda aquella arquitectura concebida al servicio de imperativos de mercado.

En todo caso y volviendo al esquema de la comprobación de influencias estético-simbólicas, crítico-programáticas y de procedimientos del arte respecto de la arquitectura así como hubieron momentos en que la historiografía crítica moderna se propuso establecer circuitos

de relaciones entre manifestaciones artísticas y arquitectónicas –por ejemplo en el caso del futurismo, el movimiento *De Stijl*, la *Nueva Objetividad*, el cubismo-purismo, el constructivismo, etc.– hoy cabe reinstalar criterios que permitan examinar si no la realidad, la posibilidad de nuevos circuitos, no sólo lingüísticos sino más bien programáticos y teóricos entre formulaciones del arte contemporáneo y la arquitectura para lo cual se pueden utilizar como referencia los estudios de Hal Foster¹.

En este sentido destaca la importancia que adquieren las posibles relaciones arte-arquitectura, ahora no ya en relación a algunas características sobre todo lingüísticas de expresiones del arte moderno en su fase de abstracción sino más bien en relación a la influencia de formas de arte contemporáneo que adscriben a posturas de *arte conceptual* (en rigor, el *arte posmimético* pero a la vez, *pos-objetual* que inaugura e instaura Marcel Duchamp) y a propuestas y procedimientos que eliminan el *arte de objetos* a favor del *arte de procesos* y *situaciones* cuyo efecto en la arquitectura orientada a pretensiones de impacto cultural estaría ahora procesándose.

Dentro de las preceptivas adornianas pero también acogiendo el esquema iluminista de la *summa kantiana* de saberes y críticas y su

¹ Por ejemplo, dentro de sus múltiples trabajos, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001 (en que trata una argumentación que partiendo del esencialismo minimalista propone un retorno de realidad para el arte conceptual, como una instancia ulterior y crítica del *postmodern* en que emerge la figura del artista como etnógrafo) o su *Diseño y Delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004 (en que practica incursiones en las relaciones arte-arquitectura, primero constatando el *omni-diseño de la vida tardocapitalista contemporánea* que es un conjunto de prácticas derivadas del tecnopoder y ajenas al saber de los *designers* y luego examinando el impacto cultural de cierta arquitectura como la de Gehry o Koolhaas).

entronque con una posible aunque incompleta estética marxista es preciso asumir a la cultura como campo relativamente a-funcional y sus objetos como instituidos por la categoría de la in-utilidad.

Esta definición que configura un campo unificado del arte, sus procedimientos y sus producciones (y también la posibilidad del *juicio universal* kantiano como tentativa de acceder a una suerte de trabajo crítico científico en tanto no-ideológico) estaría considerando el objeto arquitectónico como parte de la superestructura cultural y desde tal punto de vista, el arribo a un estadio de posible finalización de la idea moderna de *proyecto como anticipo calculado de realidad*.

Lo que llevaría a considerar que el resultado de aquella noción de proyecto sería la de configurar *objetos que re-presentan*, más que *objetos que presentan* o *productos*; objetos más del orden del discurso que de la función-utilidad-intercambio. Objetos que por tanto encuentran autonomía respecto de una finalidad práctica (que desinvertiría la valencia cultural propuesta) y que adquieren una resonancia o reverberancia en la esfera específica de lo cultural, aunque de una cultura que al modo gramsciano, pueda resultar potente para cuestionar aspectos de la vida social y proponer alternativas.

Lo que no quiere decir que en tales objetos in-útiles no haya *economía* (de producción y consumo) ni *mercado* (como dimensión del intercambio de productores y consumidores, con sus mediaciones) lo que confluye además con derivas del modo productivo capitalista en su advenimiento a una etapa desmaterializada de lo terciario y del predominio del intercambio de bienes simbólicos.

En este aspecto propondríamos analizar las descripciones de nuevas condiciones de

existencia en la escena tardocapitalista tales como las provistas por Toni Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato y Bifo que en cierta forma extienden y potencian el discurso gramsciano fijando el espacio de la hegemonía no ya en la instancia de la producción de bienes útiles (industriales, transables, susceptibles de generar renta y acumulación diferenciales, etc.) ni de sus relaciones y condiciones de producción (en cuanto a la apropiación del plusvalor engendrado en la aplicación de trabajo sobre insumos o recursos de naturaleza) sino en la producción y apropiación de emergentes de algo que empieza a llamarse *semiocapitalismo* o *capitalismo cognitivo*. Este nuevo escenario emergente de un desarrollo del capitalismo presenta en sus características y procesos, la obligación de repensar como pueden insertarse en el mismo, los saberes y las prácticas de la arquitectura.

Y profundizando el análisis de las relaciones (con sus posibles dominancias) arte-arquitectura, en particular dentro de las corrientes de pensamiento mencionadas puede ser útil analizar las propuestas de Brian Holmes² que deberían abordarse como vía para interpretar nuevas relaciones entre pensamiento crítico-artístico y formas socio-culturales emergentes de la globalización desigual.

A modo de itinerario descriptivo del recorrido de la arquitectura de un énfasis social-

moderno a uno cultural-posmoderno (con sus diferentes alternativas: habrá por lo menos una *cultura alta* de hiperconsumo y frivolidad así como de apogeo del intercambio semiomercantil y unas *culturas bajas* o *microculturas antisistémicas* de crítica y resistencia) y de la hipótesis sobre como el devenir del arte de lo abstracto a lo conceptual influye sobre este cambio de énfasis de la arquitectura, me propongo explorar la noción de *modo de proyecto*.

Un *modo* es una manera de explicación de una acción proyectual más allá de su mera o automática producción, es decir una manera de descubrir criterios conceptuales de la proposición de proyecto. Dicho de otra forma, un modo de proyecto equivale a la formulación de un producto de la sub-cultura arquitectónica con cierta resonancia frente a rasgos selectivos de estados de cultura frente a operaciones proyectuales ligadas al espesamiento de las categorías-lógicas.

Proyectar según modos implicaría asumir un grado de elecciones frente a un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista; *proyectar según lógicas*³ supondría encuadrarse en una de las varias configuraciones en que habrían derivado algunas elaboraciones sintomáticas de la cultura finisecular postmoderna (deconstructivismo, fenomenologismo, etc.).

En este sentido la adscripción a *lógicas de proyecto* sería en cierta forma, un encuadramiento en las vertientes de la cultura globalizada, mientras que el ejercicio de *modos de proyecto* significaría antes bien, una opción

2 Brian Holmes es un crítico-activista norteamericano cuyos trabajos más conocidos (*La personalidad flexible*, *La personalidad potencial*) pueden encontrarse con acceso libre en su página brianholmes.wordpress.com. Allí puede accederse al libro *Escape the overcode. Activist art in the control society*, impreso por Van Abbemuseum en 2009, que contiene una antología de sus trabajos de articulación entre crítica de arte y activismo social, incluso algunos estudios sobre Argentina (como *Escalas de vida* –sobre el proyecto Toba, Rosario– u *Otra pampa es posible* –donde registra un diagnóstico crítico sobre procesos agroproductivos argentinos–).

3 Hago alusión a la noción de *lógicas de proyecto* que desarrollé en el par de libros *El proyecto final*, Dos Puntos, Montevideo, 2000 y *Lógicas del proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007.

singular, determinista y localizada y por tanto, una asunción pragmática de un aquí-y-ahora que sin embargo reivindica un estatus de operación cultural más allá de la pura empiria de una suerte de *problem-solving* dirimido mediante una acción proyectual.

Podría entonces hablarse de una dialéctica entre *high culture* de dirección global/local y renovada voluntad cosmopolita (las *lógicas*) y microculturas locales, de eficacias empíricas pero también de vocación reelaboradora de lo tradicional sin el aparato de los procedimientos de vanguardia (*los modos*)?

En este punto quizá valga la pena asociar esa eficacia empírica recién mencionada con la recuperación diría, de una *voluntad aurática* del proyecto reencauzada en una vía modal que en efecto podría verificarse como un rasgo o cualidad que por una parte pretende recuperar un *control actoral del proyecto* (en tanto proyecto de autor o de un *performer*) y por otra restaurar un valor propio de la cosa artística o cultural emergente de tradiciones de artesanato.

El *modo* sería por tanto menos susceptible de formar parte de cartografías descriptivas de categorías de la cultura contemporánea y más ligado a opciones a cargo de cada actor proyectual con lo que nuevamente volvemos a la escena fenomenologista o antiestructuralista de los *procedimientos inductivos* (ir a un grado de inserción en un estado de cultura, procesando algunos rasgos) frente a *procedimientos deductivos* (básicamente aquellos propios de la deconstrucción derridiano-eisenmaniana, el tipologismo rossiano, el multipopulismo venturiano, el estructuralismo ontologista kahniano, el fenomenologismo cínico koolhaasiano, etc.).

Entonces el trabajo analítico cambia de intereses y procedimientos siendo que la meto-

dología genealogista o articulada al canon y las influencias –digamos lo referente a las propuestas nietzscheanas y a las sistematizaciones de canon/influencias de Harold Bloom– que traduce e instala cada acto proyectual en una suerte de red conceptual preexistente (las *lógicas*) queda por así decirlo bloqueado o clausurado y la noción de *modo* ya no produce efectos cartográficos sino inductivamente, un desmontaje de las opciones singulares que cada actor proyectual escogió a la hora de construir su discurso proyectual.

Podría asociarse esta alternativa a un concepto semejante a la idea deleuziana de *clínica*, incluso en el sentido que éste le dio asociando el trabajo de la crítica al trabajo singularizado del análisis freudiano-lacaniano, para el cuál es cierto que existen como sombra o escenario distante una cierta tipología genérica de figuras del malestar psíquico (neurosis, esquizofrenia, etc.) pero que el análisis del caso singular no trabaja en una mera deconstrucción deductiva sino que a lo sumo, acumula y comprueba en una sumatoria clínica, de forma que los *análisis puntuales* (en nuestra asociación, los *proyectos modales*) refieren o establecen la relación entre caso y tipo, pero la *cura del caso* –o sea el análisis propiamente dicho– converge a una relación entre análisis (o crítica) y clínica en la que ésta emerge como un productivo y progresivo campo de permanente y continua redefinición del tipo originario de enfermedad.

El *modo* refiere –a veces a través de una interpretación o un análisis crítico, no necesariamente como consecuencia de la transparencia metódica del procedimiento del proyectista– a una determinada evidencia en la búsqueda de efectos culturales, resonancias o impactos en el estado de cultura en que ope-

ra el proyectista y/o calculadas intenciones de hacer parte de sub-culturas arquitectónicas. La crítica, basada u orientada a descubrir el *modo del proyecto* considerado, adquiere entonces también una condición singular, homóloga si se quiere a la singularidad del proyecto analizado.

Quizá además valga la pena señalar que la *crítica modal* que se estaría postulando es más precisamente un *análisis modal* o sea un trabajo diseminativo e interpretativo del modo de proyecto en cuestión que suspende el aspecto axiológico de la crítica, sobre todo la crítica en el sentido kantiano ligada a la formulación de *juicios universales*. Pasar de la *crítica* al *análisis* significa conocer los porqués de un hecho proyectual, no valorar o evaluar su *performance*.

Probablemente la época admite o hasta exige más estas singularidades casi en sintonía con el criterio que antes reconocimos en el análisis lacaniano, de una manera en que los juicios de valor o las construcciones interpretativas plurales aparezcan no como aprioris sino como *deducciones* eventualmente emergentes de una *crítica entendible como clínica*.

A partir de estas consideraciones acerca de valorar la singularidad del modo cabe postular la existencia de relaciones posibles entre modo y *moda* o modalidad, entendible como aplicación sistémica de variables generales-epocales de gusto y contrariamente, efectos de resistencia a fenómenos estéticos generalizados derivados de cuestiones en general ligadas a la tradición. Por ejemplo los elementos de hibridación y mestizaje en la estética americana o las resistencias expresivas a los discursos tecno-comunicacionales minimalistas derivados de las tradiciones barrocas y simbolistas.

El tema de la *moda* como disposición táctica del gusto de época asociado en general a

propósitos ideológicos y económicos (en tanto predisposición de cierto estado de consumo) se acerca a la esfera de lo cotidiano que es uno de los polos que Holmes señala como tarea de la crítica, planteando que ésta trate de establecer las relaciones entre el estado político del mundo y tales circunstancias de la vida cotidiana colectiva, estrategia analítica que en otro orden, ocupó buena parte de los intereses frankfurtianos sobre todo de la etapa que Adorno dedicará al análisis de la cultura de masas o en muchos estudios del ahora revalorado Sigfried Kracauer⁴.

Esta ampliación del análisis crítico de los productos culturales –que en la arquitectura reciente advienen a propósito principal de su cometido histórico– a dimensiones singularizadas del proyecto se abre en la línea de las propuestas finales de Frankfurt, a indagar sobre temas como la persuasión o la alienación es decir, dimensiones operativas de los discursos de las modas y confluyen a delinear una de las dos críticas que proponen Boltanski y Chiapello en su célebre estudio sobre el capitalismo⁵.

⁴ Hay muchas antologías recientes de los trabajos críticos de Kracauer como *Estética sin territorio*, edición armada por Vicente Jarque, COAATM, Murcia, 2006. En relación a la importancia histórica de la relación entre estéticas y aspectos de la cultura cotidiana popular destaca el ensayo allí incluido *El ornamento de la masa* (que arranca con la frase: *El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con mas fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes que a partir de los juicios de la época sobre sí misma*) o los estudios sobre los efectos psicológicos en capas sociales bajas de nuevos medios como el cine (*Las pequeñas dependientes van al cine*) o los cambios en la disposición perceptiva del público común (*Publicidad luminosa*).

⁵ Boltanski, L.- Chiapello, E., *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 1999. En este volumen se formula una versión del capitalismo como forma final de la historia en tanto se considera el primer estadio socio-cultural cuya compulsión acumulativa lo lleva a integrar y absorber-procesar toda crítica anterior frente a la cuál caben dos grandes

El *modo* si se quiere implica cierta *conciencia de textualidad* en tanto voluntad de discursividad proyectual que supone a la vez una doble explicitación, en el objeto-proyecto, de un *armado codificador* (o una sintaxis de elementos arquitecturales) y un *armado referencial* o sea cierta estructuración de un conjunto texto/contexto.

Lo *referencial* suplementa al objeto empírico, la búsqueda de alguna repercusión o efectuación en aquella dimensión que nombramos *estado de cultura* y a veces también supone una concienciación del proyectista en cuanto pensar su producto como parte de la sub-cultura arquitectónica. La voluntad discursiva no necesariamente se articula con un estatuto de racionalidad sino incluso de requisitos discursivos para efectuar su crítica o negación.

La idea de un *suplemento textual* del proyecto tiende a fundar su condición más allá de una previsible consumación de un *fait accompli* que genéricamente explota el costado caprichoso o lúdico de cierta noción de arte como pura manifestación empírica de destreza o genialidad. Va más allá de los automatismos gestualistas y asimismo deniega las fundamentaciones referenciales frívolas o inconsecuentes.

La *textualidad* –aún aquella suplementada o producida *ex post*– se manifestaría entonces no como un agregado de proyecto sino como la parte de éste que alega un intento de espesamiento y complejización de la pura empiria re-

petitiva o la pretensión de exhibir el resultado de la acción proyectual como un más allá de una mera *performance, acting* o puesta en escena.

Los suplementos de textualidad como operación de sentido y parte constitutiva de la dimensión cognitiva del proyecto pueden también darse sobre las prácticas manu-factas y el imperio de lo artesanal manteniendo su entidad de actuación o manipulación sobre unas materias primas pero denegando un posible automatismo irreflexivo e infinito en su repetición: a veces lo textual-discursivo aplicado a un procedimiento artesanal remite a indagar su genealogía o considerar su teleología, es decir reflexionar sobre el origen o la finitud de aquel procedimiento. Es decir, historizarlo o temporalizarlo lo que equivale a cuestionar el aspecto ontológico de lo manu-facto.

En este sentido el concepto de *modo* aplicado a esta clase de producción dominada por estrategias repetitivas y fundadas en destrezas replicantes, opera como cierta intelectualización relativa del procedimiento artesanal, forma de deconstruir aquella aparente reproducción automatista.

De tal manera operando como una maniobra sustractiva de una serialidad infinita, el modo concebido como suplemento discursivo apunta a una utilización fragmentaria de lo artesanal tal que despojado de su pura empiria puede representarse en un plan de discursividad más abarcativo a veces de tipo político-ideológico.

Podría ahora profundizarse una hipótesis a saber, que el *armado codificador* o la sintaxis mencionada tributa en modo superlativo a la codificación de la modernidad. Pudiera así presentarse la dicotomía entre *armado codificador moderno* y *armado referencial posmoderno* o

actitudes tipológicas de crítica: la que llaman *crítica social* (que es una *crítica de la explotación*) y la que definen *crítica artista* (que es una *crítica de la alienación*).

En una línea similar pero más pesimista, Eduardo Subirats en su libro *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre estética y teoría crítica*, Cendeac, Murcia, 2005, plantea que tal compulsión capitalista conduce a un grado superior de desarrollo y alienación en tanto *el capitalismo actual alcanza la paradoja de consumir el espectáculo de su propia destrucción*.

pos-posmoderno; texto moderno/contexto posmoderno-pos-posmoderno.

En la contratapa de un libro de Nicolas Bourriaud⁶ dice lo siguiente: *La tarea histórica del siglo XXI es rescribir la modernidad. No para hacer tabula rasa o buscar prestigio en el depósito de la historia sino para inventariar y seleccionar, para usar y “descargar archivos”.*

Tal proceso de rescritura coincide con lo que señalamos como suplementación discursiva inédita aplicada sobre codificaciones modernas ya instituidas, conocidas y manipuladas.

Desde esa perspectiva lo moderno aparece o se restituye (como un *fuera de la historia*) como lenguaje o materia prima del armado codificador, pero lo posmoderno es el campo

referencial que abarcaría el conjunto de esas operaciones, incluso aquellas de total desinversión de los contenidos político-ideológicos modernos: o sea que lo posmoderno constituye un *paisaje referencial de rescrituras modernas* tendenciadas por una voluntad cínica de reducción a una proyectualidad basada en manejos frívolos de significantes.

Desde otro punto de vista lo moderno se visualiza *fuera* de la potencia figurativa de sus propuestas lingüísticas, como una formulación epocal cuya historicidad es precisa tanto como su pasaje a una instancia de desactualización en aras de formaciones ulteriores que otorgan al *pensum* proyectual categorías innovativas que en tanto tal intentan criticar

Categoría	MODERNO	POSMODERNO DECONSTRUCCIONISTA	POSMODERNO ECOLOGISTA
Meta-narrativa	Salvación&Progreso	Ninguna	Regresión cosmológica
Noción de verdad	Objetivista	Extrema	Experimental
Mundo	Colección de objetos	Agregado de fragmentos	Comunidad de sujetos
Realidad	Orden fijo	Construcción social	Fragmentada
Autoconciencia	Ingeniería social	Fragmentada	Procesual
Verdad primaria	Lo universal	Lo particular	Lo particular en contexto
Fundamento	Universo mecanicista	Ninguno (no fundamento)	Procesos cosmológicos
Naturaleza	N como oposición	N como objeto equívoco	N como sujeto
Cuerpo	Control del cuerpo	Descripción del cuerpo	Confianza en el cuerpo
Ciencia	Reduccionista	Solo una narrativa	Complejidad
Economía	Corporativa	Poscapitalista	Comunitarista
Foco político	Estado-Nación	Lo local	Comunidad de comunidades...
Sentido de lo divino	Dios Padre	Gestualidad pro-sublime	Creatividad cósmica
Metáforas clave	Mecánica y Ley	Economía Libidinal	Ecología

⁶ Bourriaud, N., *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009 (el texto original francés es de 2003).

y superar el sustrato *ideológico* (pero no el *operativo*) de la modernidad.

Es el caso del análisis de Peter Buchanan que coteja la finitud histórica de lo moderno en base a la consideración de 14 categorías analíticas que comparan tres etapas o momentos: el moderno, el postmoderno deconstruccionista y el postmoderno ecologista⁷, como se sintetiza en el siguiente cuadro.

Fuera de las intenciones un tanto románticas e ingenuas de un devenir de la teoría de la arquitectura aterrizado según Buchanan, en la nobleza de una recuperación del sujeto dentro de la complejidad de lo *ambiental* y en torno de formaciones socio-políticas *comunitaristas* (una forma por lo menos optimista sino ingenua de referir a una fase histórica signada por la violenta decadencia capitalista) lo cierto es que esta clase de análisis se concentra en determinar la obsolescencia histórica de una noción de modernidad cuyas características ideológico-políticas resultan claramente situadas en torno de un momento histórico finito y extinto, es decir aquel propio de la organización de las llamadas culturas de las sociedades industriales.

Buchanan evalúa que el declive de una arquitectura moderna mas cercana a la voluntad política de pertenecer al despliegue del proceso de la modernización a favor de un repliegue cultural o para-social debe medirse según el anacrónico compromiso moderno progresista, mecanicista y nacionalista (aunque inserto en

paradigmas universalistas) que se transforma en una etérea llegada a un estado comunitarista de la sociedad que resulta orbital y ajeno al todavía omnipresente imperio del capital.

De manera entonces que existiría así como una *per-duración* –que es como una larga duración– *de lo moderno* y ello es así en tanto podemos entender lo moderno como el *background* cultural del programa general de formación del capitalismo (y la vez su crítica).

El desarrollo *largo* de lo moderno podría así verse como el proceso cultural que acompaña la modernización que vincula el capitalismo comercial (Renacimiento) con el capitalismo industrial y el imperialismo (siglos XIX y XX) –esa sería una de las tesis historiográficas básicas de Tafuri– y en tal sentido es que se elabora una estructura cultural imbricada con la cuestión del capitalismo a largo plazo y la articulación inevitable de cada producto cultural con un estatuto de mercancía aun con la tensión crítica que le asignó Adorno a esa modernidad cuya cualidad era producir efectos culturales u obras que en primer lugar trataran de fugar casi siempre de manera infructuosa, de su conversión en mercancía.

Así como la historia larga del capitalismo (que atraviesa al menos las fases comercial, industrial e imperialista, incluyendo en cada fase ya desde el comienzo a fines del siglo XV, la dialéctica global o mundial entre centros y periferias) tiene facetas y características evolutivas dentro de su lógica intrínseca y de su sentido mismo de existencia histórica, también la cultura moderna –como aparato suplementado y a veces crítico, al sistema capitalista– tiene facetas y variaciones, tanto en la evolución del lenguaje como en la articulación con el desarrollo de la producción y el consumo o la cuestión inherente de la formación del mundo urbano-

⁷ Buchanan, P., *The Big Rethink. Farewell to Modernism*, ensayo en *Architectural Review* 1380, Febrero 2012, pp. 82-93, Londres, 2012.

El ensayo se completa con un segundo capítulo denominado *The Big Rethink. Towards a Complete Architecture*, que se inserta en el siguiente número 1381 de *AR*, Marzo 2012, pp.67-81, Londres, 2012.

burgués, aunque también tiene sus límites de potencia crítica o de autonomía socialmente proactiva, que es la irreductible cualidad de mercancía que Tafuri –menos optimista y experimental que Adorno– supo advertir en la arquitectura moderna desplegada entre el siglo XV y nuestra época.

En línea con esa interpretación (que le niega autonomía a la *modernidad* respecto de la *modernización* según la ya clásica proposición habermasiana) lo mal llamado *pos-moderno* pudo así ser interpretado como la reutilización de los materiales modernos en consonancia con la emergencia del semiocapitalismo, que en síntesis es la argumentación central de Fredric Jameson quién incluso le atribuye gran relevancia a ciertas aportaciones de la arquitectura posmoderna como la de Place Bonaventure y Portman a tal asociación entre cultura alto-moderna y etapa de un *late-capitalism* signado por lo inmaterial o la circulación financiera improductiva del capital.

Siendo así, lo posmoderno como fenómeno artístico o lingüístico no supone un desenganche nítido con el lenguaje moderno sino apenas su manipulación en diversas estrategias discursivas o retóricas como la neutralización de las asociaciones entre contenido y continente –o entre función y forma– y la tendencia a restringir el grado de actualidad del discurso moderno para pasar a dotarlo de un aura de historicidad que lo desinvistiera de su supuesta potencia crítica social o política y lo asimilara a material de utilización ecléctica e historicista en modo análogo a las operaciones que la cultura del siglo XIX había perpetrado respecto de los estilos clásicos.

El desdoblamiento que Buchanan propone entre un *posmoderno deconstruccionista* y

un *posmoderno ecologista* quizá pueda explicarse mejor según cierta secuencialidad entre lo moderno, lo posmoderno y lo pos-posmoderno, si es que lo primero puede entenderse como acople al capitalismo expansivo inclusivo de modelos de *welfare* y coexistente con la agonía socialista todavía bipolar, lo segundo como manifestación del pasaje a un capitalismo menos industrial y mas semiocapitalismo o *cognitive capitalism* (pero en modo alguno representativo de una economía poscapitalista como Buchanan define) y lo tercero como eclosión de formas ulteriores a un cierto desastre madurativo del proceso capitalista (desastre verificable en la crisis financiera internacional desatada desde el inicio de la segunda década de este siglo) que fracturan en esquirlas, estructuras como las socio-económicas de *clase* o las políticas de *estado-nación* sin que ello signifique reemplazos de formas comunitaristas o pos-sociales y menos, triunfo de políticas de corte ecologistas (aunque se agudiza cierta percepción de catástrofe ambiental y de la afluencia o disponibilidad de recursos naturales).

Lo pos-posmoderno implicaría entonces un nuevo proceso de reutilización de materiales modernos ahora dentro de la estrategia general del desarrollo del capitalismo globalizado, tanto en relación a la expresión hegemónica de dicha fase histórica como en cuanto a la emergencia de las fragmentaciones propias de la escena multicultural.

Aludiríamos a un *pos* de lo posmoderno en tanto inauguración si se quiere, de una fase desprovista de la voluntad repertorista o codificadora de nuevos cánones que tenía el ahora denominable *movimiento posmoderno* (instituído por ejemplo, en la vocación analítica de Lyotard o Derrida, seducidos por un desemboque

–posmoderno– en cierta pasión interpretativa y hasta poshermenútica en tanto productiva, después que metodológica y axiológicamente ellos estipulan la homología entre primeros-textos productivos y segundos-textos reproductivos, entre texto y con-texto o comentario) había propuesto como organización de la producción de saberes en el alba de la globalización política-económica de los 70 y que nosotros habíamos explorado para la arquitectura de tal época dentro de la noción de *lógica de proyecto* y de la posibilidad de efectuar una cierta taxonomía de procedimientos discursivo-proyectuales en los que el proyecto era segundo-texto reproductivo de primeros-textos predominantemente provenientes de las filosofías científicas o artísticas (caos, azar, montaje, archivo, etc.).

Lo pos-posmoderno constituye entonces el abandono de esa *voluntad taxonómica de los discursos posibles* (cuya entidad en buena parte había emergido del *reprocesamiento de materiales modernos* marcando cierta *longue durée* histórica de los mismos o más aun su relativa des-historicidad en la oposición neonietzscheana entre lo clásico y lo moderno) y el desemboque en una *incertidumbre de disposiciones discutivas* que diría que responde por una parte a la trituration de temas y métodos propios del llamado *multiculturalismo* y por otra a cierta refundación antropológica de una *subjetividad paradójicamente inmersa en lo multitudinario* (Negri).

Ya sea como declinación de la modernidad de talante cosmopolita-estructuralista o también del modelo de las lógicas posmodernas que asimismo adscriben a formatos axiomáticos que referencian el proyecto a ciertas categorías conceptuales emergentes de propuestas de la filosofía estética o la filosofía científica, surge política e ideológicamente la necesidad del en-

foque inductivo-fenomenológico que remite a la escena guattariana de la *revolución de las subjetividades*, compatible con el posmarxismo de Negri que sitúa el núcleo de la acción política transformadora en las posibles articulaciones de sujetos, redes y multitudes.

La explosión de subjetividades no garantiza nada, tan solo acoplarse a un nuevo espíritu de época, marcado por la ambigüedad y las contradicciones que se resisten a organizarse en modelos de sentido, habida cuenta además de la condición un tanto decadente que adviene con el repliegue de las euforias consumistas y del moderado progresismo del *welfare state* que la reciente literatura sociológica-política acuerda en llamar *impasse*.

Sin embargo, debería existir alguna precaución crítica y taxonomista u organizadora del posible festival anarco-modalizante; es decir prestar atención al posible desorden de la mera acumulación, el descentrado o la difuminación de ordenes clasificatorios y aun jerárquicos o dicho de otra forma, renovar la inquietud para encontrar y analizar el derrotero de nuevos *form givers* y *maitres à penser* que ya no serán los del medio siglo precedente, pero con cuya capacidad de modelizar los nuevos escenarios de fenómenos subjetivos se debería contar como manual de instrucciones para recorrer esta etapa histórica.

Deberían pues haber mecanismos selectivos de los analistas para el desarrollo acumulativo de una serie interpretativa de modos que pueda derivar en una nueva acumulación de análisis puntuales y nuevas clasificaciones: una de tales tareas, tanto reformuladora de tradicionales operaciones de conceptualizar relaciones entre ideologías y productos culturales cuanto revulsiva en registrar nuevas formas

de producción cultural es aquella emprendida en las *cartografías lógicas* desarrolladas en un sentido geopolítico por Fredric Jameson, por ejemplo en sus estudios de cines alternativos⁸.

Lo que emprende Jameson es por una parte, un completamiento de la escena marginal incorporando productos culturales orbitales (y tomándose el trabajo de entenderlos no como réplicas menores o espejamientos primitivos de referencias centrales) y por otra, analizar la densidad de relaciones entre lo global y lo fragmentario (en tanto constelación de diversas localías).

Otro abordaje de pretensión a la vez *taxonomista* (por cuanto estipula una serie de tipos discursivos) y *fragmentarista* (en tanto asume la multimodalidad discursiva emergente de una voluntad subjetiva) es el que asume Félix Guattari en el único de sus textos específicamente abocados a la arquitectura⁹.

Guattari remite a la idea desarrollada desde hace varios milenios del *desarrollo de capacidades que imitan a los crustáceos y que resultan expresiones ecológicas de disposiciones sociales en*

8 Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995. En el primer párrafo de la Introducción, Jameson explicita su proyecto: *Las películas que se comentan aquí han sido seleccionadas con la intención de trazar un mapa o una radiografía no sistemáticos del propio sistema mundial: desde lo que normalmente se entiende por superpoderes, pasando por esa zona tan industrializada de un antiguo Tercer Mundo ahora llamado el Círculo del Pacífico, hasta una confrontación entre el Primer Mundo –o la tecnología europea a su mayor nivel de conciencia (en Godard)– y una meditación sobre esta tecnología realizada desde el Tercer Mundo, también a su mayor nivel de conciencia, a la vez que reflexivamente “naif” (en la obra del realizador filipino Kidlat Tahimik). (p.21).*

9 Se trata de *La enunciación arquitectónica*, pequeño ensayo que se inserta en la miscelánea aplicativa de nociones desplegadas en el libro *Cartografías esquizoanalíticas* (Manantial, Buenos Aires, 2000: la edición francesa original es de 1989) del cual forma parte (pp.263-272).

procesos que involucran a arquitectos, sastres y comunicadores pero que arriban a un estado de cosas (ejemplificable en la ciudad de México cuyos 40 millones sancionan la imposible acción salvífica de profetas modernos como Corbusier o Haussmann) en que *los arquitectos, que Hegel ubicaba en primer lugar, hoy se restringen a cierto dominio de las construcciones suntuosas, degradación solo esquivable con alternativas como la teoría pura, la utopía, la nostalgia de una vuelta al pasado o la contestación crítica*, opciones que empero no logran disimular que *el objeto de la arquitectura voló en pedazos*.

Situación en la cuál *re-inventar la arquitectura ya no podría significar relanzar un estilo, una escuela, una teoría con vocación hegemónica, sino recomponer, en las condiciones de hoy, la enunciación arquitectónica y en cierto sentido, el oficio de arquitecto*.

De allí que *desde el momento en que el arquitecto ya no tendría solamente como objetivo ser un plástico de las formas edificadas sino que se propondría también como un revelador de los deseos virtuales de espacio, lugares, recorridos y territorio, deberá llevar el análisis a las relaciones de corporalidad individuales y colectivas singularizando constantemente su enfoque y deberá volverse además, un intercesor entre estos deseos revelados a sí mismos y los intereses que estos contrarían o dicho en otros términos, un artista y un artesano de lo vivido sensible y relacional*.

Guattari remite a una necesaria refundación del rol del arquitecto en la necesidad de situarlo en *analizar ciertas funciones específicas de subjetivaciones*, lo cuál implica según su opinión, en primer lugar, descartar una simple posición de observación crítica y en segundo término, *desplazar el acento del objeto al proyecto, dado que cualquiera sea la característica de su*

expresión semiótica y de sus contenidos semánticos, una obra arquitectónica requeriría en adelante, una elaboración específica de su “materia” enunciativa.

Siguiendo con el enfoque de *percepción-afección* que trabajaron en la última época de su desarrollo filosófico junto a Deleuze, Guattari identifica dos *modalidades de consistencia de la enunciación de un concepto arquitectónico, una polifónica del orden del percepto inherente al despliegue de los componentes que contribuyen a la puesta en existencia discursiva y otra, ético-estética del orden del afecto, inherente a su toma de ser no discursiva.*

En este punto se podría decir que la *dimensión polifónica o discursiva es lógicamente clasificable* –o que admite ciertas categorías de actuaciones que quizá se instalen mas en el proceso de enunciar el *programa del objeto o situación* a producir– mientras que la *dimensión ético-estética o no-discursiva* sea más del orden de la *modalidad subjetiva o afectiva de enunciación* y que irrumpe más en la definición del *proyecto del objeto o situación.*

Aquí quizá encontremos otra teorización de las *diferencias entre lógicas y modos* en la producción de los hechos de la arquitectura.

En tal *dimensión polifónica o discursiva* Guattari indica ocho tipos de disposiciones:

- **1 Enunciación geopolítica** o posición en el mundo, ambiental, climática, paisajística, gravitatoria en los archipiélagos de ciudad.
- **2 Enunciación urbanística** o contexto regulatorio tanto leyes como costumbres e incluso contaminación de modelo e imagen (o escala de vecindad) y por tanto, determinaciones contextualistas del entorno.
- **3 Enunciación económica** o forma compleja de establecer un valor mercantil de la cosa en cuestión, incluyendo aspectos como los del prestigio, estatus o figuración social.
- **4 Enunciación funcional** o función de equipamiento en razón de la utilización específica de cada cosa, colectivos o privados y articulados en una doble red de relaciones complementarias *horizontales* o de posición de cada segmento construido en un conjunto de estructuras urbanas hoy interconectadas en el seno del capitalismo mundial y de relaciones de integración *verticales* que van desde los micro-equipamientos de confort a los macro-equipamientos de infraestructura.
- **5 Enunciación técnica** o *toma de palabra* del aparataje y mas generalmente de los materiales de construcción.
- **6 Enunciación significativa** o afectación de la forma edificada (mas allá de los semantemas funcionales) con un contenido significativo compartido por una comunidad humana mas o menos extensa y delimitada de otras comunidades que no comparten tal contenido.
- **7 Enunciación de territorialización existencial** de orden tanto perspectiva como etológica y que abarcaría las tipologías espaciales euclidianas, proyectivas y topológicas definiendo al espacio arquitectónico como un operador concreto del metabolismo entre los objetos del afuera y las intensidades del adentro.
- **8 Enunciación escritural** o forma de articulación del conjunto de los restantes componentes enunciativos y a la vez

apertura al despliegue de los aspectos ético-estéticos del objeto edificado.

Como antes mencionamos Guattari piensa en dos conjuntos nocionales que atraviesan el proceso de producción de arquitectura: las *enunciaciones objetivas* recién descritas y lo que llama *ordenadas ético-estéticas* (que comprenden las *ordenadas cognitivas* o co-ordenadas energético-espacio-temporales que otorgan lógicas a los conjuntos discursivos articulando los primeros cinco dispositivos enunciativos objetivos arri-

das en el trabajo proyectual según mecanismos subjetivos o autorales que asigna a lo que designa como *ordenadas cognitivas*.

Y luego, como abordaremos un poco mas abajo, toda la puesta en juego de las *ordenadas subjetivas* (que trituran o licúan la nitidez de las enunciaciones previas) nos permite entender –aunque no definir ni menos clasificar– la cuestión personalizada de los *modos de proyecto*. Incluso me animo hipotéticamente a presentar un posible cuadro de homologías entre *enunciaciones y lógicas*:

ENUNCIACIÓN	GEOPOLÍTICA	URBANÍSTICA	ECONÓMICA	FUNCIONAL
LÓGICA	FENOMENOLÓGICA	CONTEXTUAL	TECNOLÓGICA	ESTRUCTURALISTA
ENUNCIACIÓN	TÉCNICA	SIGNIFICANTE	EXISTENCIAL	ESCRITURAL
LÓGICA	FORMALISTA	COMUNICACIONAL	TIPOLÓGICA	DECONSTRUCCIONISTA

ba puntualizados; las *ordenadas axiológicas* o de valoración ética, económica y política y las *ordenadas estéticas*, que determinan los umbrales de *acabamiento de una entidad, objeto o un conjunto estructural, en la medida que éstos se ponen a emitir sentido y forma por su cuenta*.

En este punto nuevamente creo necesario puntualizar que Guattari describe dos conjuntos operacionales asimilables a mi presentación dual de lógicas y modos.

En efecto, creo que las ocho categorías enunciativas o discursivas objetivas – ordenadas y articuladas en procedimientos subjetivos como indica respecto de lo que define como ordenadas cognitivas, que siendo subjetivas implican una operacionalización de las cinco primeras enunciaciones– propone el sistema que llamé de las *lógicas proyectuales*, entendibles esencialmente como formaciones discursivas o enunciaciones en el léxico guattariano, utiliza-

En la parte final de su ensayo Guattari trabaja la relación entre sus dos conjuntos objetivo y subjetivo de nociones (que asimilo por mi parte a los conceptos cerrado de *lógica* y abierto de *modo*) para proponer que el proyecto en rigor implica un juego entre *lo discursivo previo* y *lo no discursivo ulterior*: *Tras su cara exterior discursiva, este objeto* (el objeto arquitectural, la cosa emergente de un proyecto pero también el proyecto como cosa u objeto) *se inaugura en la intersección de mil tensiones que lo tironean en todos los sentidos; pero tras sus caras enunciativas ético-estéticas, vuelve a pegarse a un mundo no discursivo cuyo abordaje fenomenológico se nos da a través de la experiencia particular de los afectos espacializados. Mas acá de un umbral de consistencia cognitiva, el objeto arquitectónico bascula hacia lo imaginario, el sueño, el delirio, mientras que mas acá de un umbral de consistencia axiológica, sus dimensiones portadoras de alteridad y deseo se deshacen... y que mas acá de un umbral de consistencia estética cesa*

de enganchar la existencia de las formas y de las intensidades destinadas a habitarlas.

De esta forma Guattari reconoce por así decirlo, un *sustrato de lógica* sobre la cuál se teje una alteridad o especificidad propia en cada caso del *sujeto de proyecto* y que se acerca a la fenomenología de lo que entendemos como *modal*: esa puesta en juego de modos de proyecto, en cada caso únicos y personales, *especificaría en último análisis* –sigue diciendo Guattari– *el arte del arquitecto* (y eso sería) *su capacidad de aprehender esos afectos de enunciación espacializada. Sólo que es preciso admitir que se trata de objetos paradójicos que no pueden ser delimitados en las coordenadas de la racionalidad ordinaria y que solo podemos abordar indirectamente por meta-modelización, por rodeo estético, por relato mítico o ideológico.*

Casi accediendo a admitir una categoría de enigma o misterio propia del objeto arquitectural Guattari indica que *la forma arquitectónica no está destinada a funcionar como gestalt cerrada sobre sí misma sino como operador catalítico generando reacciones en cadena en el seno de modos de semiotización que nos hacen salir de nosotros mismos y nos abren campos inéditos de posible.*

Subrayamos en el párrafo precedente como aparece la noción de *modos* (de semiotización o sea, de otorgamiento de sentido a la operación proyectual y a su término u objeto).

Después Guattari ofrece un párrafo de ejemplificación existencial del cual se podría extraer una noción mucho más amplia y compleja del concepto de programa o expectativa o deseo de proyecto, con lo cual nuestro autor pone en el imaginario del sujeto demandador de arquitectura –no del sujeto proveedor o proyectista– una parte sustancial de la razón fundante de alguna clase de acción arquitectural,

incluso en tal caso, no necesariamente de una acción proyectual: *Es el mismo movimiento de territorialización existencial y toma de conciencia sincrónica que hará “trabajar” juntas cosas tan diferentes como una caja de zapatos y de tesoros, bajo la cama de un niño hospitalizado en un internado médico-psicológico, el ritornelo contraseña que quizá comparta con algunos camaradas, el lugar en el seno de la constelación particular que ocupa en el comedor, un árbol-totem en el patio de recreación y un recorte de cielo conocido sólo por él.*

Hasta aquí la configuración por así decirlo sino de una demanda o programa, de un *deseo de arquitectura* como organización de hechos que posibiliten y potencien esas vivencias: frente a ello, que le compete hacer al proyectista?. *Le corresponde al arquitecto* –sigue Guattari– *si no componer una armónica a partir de todos esos componentes fragmentarios de la subjetivación* (del otro sujeto del proyecto, el que requiere actuación o solución proyectual), *¡por lo menos no mutilar por adelantado lo esencial de sus virtualidades!*

Pero más allá de esa escena de articulación de deseo-proyecto dirá Guattari que:

para recomponer de este modo los territorios existenciales, en el contexto de nuestras sociedades devastadas por los flujos capitalísticos, el arquitecto debería ser capaz de detectar y explotar procesualmente el conjunto de los puntos de singularidades catalíticas susceptibles de encarnarse tanto en las dimensiones sensibles del aparato arquitectónico como en las composiciones formales y las problemáticas institucionales mas complejas. Con el fin de lograrlo todos los métodos cartográficos serán lícitos

desde el momento en que su compromiso...encontrará su propio régimen de autonomización ético-estética.

Desde el punto de vista de la relación entre proyecto e historia (o mejor, entre *modos proyectuales* e historia) cabe explorar el comportamiento antivitruviano de los modos de proyecto, es decir la desarticulación del equilibrio de atributos y búsqueda de efectos de sentido y apariencia o bien, como se cuestiona histórica o poshistóricamente la idea triatributiva del modelo vitruviano, aquél que otorgaba entidad al objeto arquitectural en tanto éste resolvía de manera armónica e integrada la triple exigencia de *venustas/ firmitas /utilitas*.

bas podrían relacionarse en tanto operan sobre lo que genéricamente llamamos *cultura histórica*.

Hemos postulado una caracterización de 12 modos históricos de proyecto que a la vez se presentan como pares dialécticos redefinidos de varias formas en torno del nietzscheano parapolíneo-dionisiaco, como comportamientos proyectuales que atraviesan la historia (fuera incluso de la comprobable datación histórica concreta de alguno de los modos, por ejemplo el *modo ilustrado*, que aludiría a la Ilustración del siglo XVIII pero que caracteriza una modalidad rastreada para atrás y para adelante en el decurso histórico) y comportamientos proyectuales que se verifican en diversas geoculturas, conscientes o no de la vigencia de tal noción fuera de su ámbito.

ATRIBUTOS/MODOS	MODOS HISTÓRICOS DE PROYECTO	
NORMA-EXCEPCIÓN	LO CLÁSICO	LO BAROCO
UTILIDAD-DESEO	LO TÉCNICO	LO ÚTOPICO
CLASIFICACIÓN-MEZCLA	LO ILUSTRADO	LO HÍBRIDO
NOVEDAD-RUPTURA	LO MODERNO	LO VANGUARDISTA
MONUMENTO-PALIMPSESTO	LO AUTÓNOMO	LO HETERÓNOMO
PAISAJE-MÁQUINA	LO NATURAL	LO ARTIFICIAL

Aquí se despliegan dos reflexiones historiográficas posibles: por una parte, la perspectiva de historizar un *repertorio de modos* en tanto cartografía de un conjunto determinado de comportamientos posibles a la hora de asumir subjetivamente un modo determinado de proyecto y por otra, de menor espesor histórico o mayor presentidad que imagina el modo como dispositivo subjetivo y táctico-relacional de proyecto en la situación socio-cultural contemporánea : una lleva a un criterio macrohistórico de modalización y otra a un criterio microhistórico pero am-

Por otra parte, en lo relacionado al criterio microhistórico de modalización ya referimos, con Buchanan al pasaje moderno/posmoderno (en sus dos y sucesivas variantes deconstruccionista y ecologista) y con Guattari a la posibilidad de indagar sobre la relación entre *enunciaciones objetivas* (asimilables a mi concepto de *lógica de proyecto*) y *ordenadas ético-estéticas o subjetivas* (que se puede relacionar con mi noción de *modos de proyecto*, concebidos éstos en tanto una disposición pos-posmoderna relacionable con la crisis del capitalismo global

y la emergencia del estatus de la multiculturalidad y por tanto, susceptible de referir a *formas orbitales geosituadas de proyecto*).

En la perspectiva microhistórica mencionada cabe situar otras características, diría de un presente-proyectual desprovisto de canonizaciones o referencias y vinculado si se quiere a procesos culturales que como los que Bourriaud indaga respecto del arte conceptual actual, avanzan en verbos o acciones de modalidad de proyecto como lo que se alude en los términos des-integrar o pos-producir y en general, en aceptar fragmentarismos y rupturas de la estabilidad / pregnancia / tectónica del artefactualismo urbano-arquitectónico.

Todo lo cuál desemboca en una instancia que recién nombramos como posvitruviana en tanto desarrollo de perspectivas de saberes y prácticas posproyectuales ligadas a cierta finalización o acabamiento del potencial tecno-anticipatorio del dispositivo proyectual como elemento para un *ver-antes*, transformado cognitivamente en prospección de tecnologías y funcionalidades y por tanto también en instrumento de verificación de efectos simbólicos de lo técnico y de la anticipación de soluciones utópicas.

La recaída del *pro-yecto* como *u-utopía* articula el *ver-antes* con el *no-lugar* y lleva el proyecto en esta fase histórica a servir de instrumento para predecir/proponer *el lugar del no-lugar*.

Pero quizá no sólo quepa la clásica referencia utópica al *no-lugar* (es decir, a una categoría espacial) sino asimismo al *pro-yecto* como prefiguración espacial de lo *no ocurrido* (aunque políticamente deseado) en el mundo social: *el pro-yecto como concreción espacial de lo no ocurrido social*, es decir, una vuelta relativa a la tradición fourieriana pero mas al servicio de planteamien-

tos políticos: por ejemplo un pensar-proyectual del espacio no existente para formas sociales inéditas como la multitud o la reagrupación de sujetos en formas pos-familiares.

Y también el *pro-yecto* como *eutopía*, no sólo *dar lugar* (*saturar el u-topos*) sino tender al *mejor lugar posible*, es decir si cabe, introducir en el discurso utópico no sólo la respuesta a la necesidad que no tiene (solución de) lugar sino también al trabajo satisfactor de un estatuto del deseo.

La idea de los modos entronca con el tema de la relación entre historia y teoría como base para la conformación de una cultura proyectual, esto es una situación según la cuál el proyecto nunca es una operación de *tabula rasa* sino siempre una meditación reelaborativa sobre la experiencia proyectual que si bien es propia de cada sujeto-proyectista en su contexto de actuación a la vez es el grado de conciencia que dicho sujeto posee sobre la historia del proyecto.

De allí que este trabajo de pretensión teórica (en cierta manera enunciable como sistematizar el análisis del *background* teórico de la arquitectura contemporánea mas allá del fenómeno relativamente contingente de las *lógicas*, visibles ahora como las formas cognitivas que una mirada del tipo de los *cultural studies* habría permitido respecto de la arquitectura posmoderna) consiste en una *selección de motivos o temas historiográficos* en la perspectiva de montar un *observatorio o laboratorio de análisis de la experiencia histórica de la arquitectura* para ayudar a establecer lo que llamaríamos *cultura proyectual del arquitecto*.

Ese observatorio o laboratorio de experiencia histórica de la arquitectura se presenta en nuestro desarrollo, como tales 12 líneas (o 6 pares de nociones modales relativamente

contrapuestas o dialécticas) que atraviesan por una parte. el tiempo histórico y por otra ayudan a comparar o analizar en sus aspectos relacionales, manifestaciones culturales distantes en lo neocultural, por ejemplo las relaciones pero también las confrontaciones entre Europa y América.

Es decir entonces que cada modo o noción de ese repertorio de 12 posturas podría ser descrito en su desarrollo histórico y también en su manifestación en diferentes campos geoculturales.

Usar algunas de esas categorías modales para revisar un linaje o genealogía histórica –por ejemplo, la larga duración del *modo clásico*– transforma la categoría de su condición histórica a una condición historiográfica o teórico-analítica y tal transformación sería lo que convierte la categoría en parte de la cultura proyectual o sea que la presenta no como rasgo histórico sino como argumentación activa o vigente.

Se trata así de pensar por ejemplo, un *modo barroco* que pueda reconstruir una historia larga desde un punto de vista de valor analítico-historiográfico de esa noción o condición específica y diferencial de proyectar mas allá de su precisa ubicación histórica: sería como pensar o identificar un *comportamiento* barroco antes o después de la existencia estrictamente histórica del barroco¹⁰.

¹⁰ En rigor esta manipulación teórico-historiográfica de una noción histórico-estilística precisa como es el llamado *estilo barroco* fue ya explorada fecundamente por Omar Calabrese en su *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

Calabrese, si bien *extrapola hacia delante* el concepto *barroco* presentado como tal en el siglo XVII para postular formaciones discursivas modernas y contemporáneas que se oponen por así decirlo al imaginario racionalista, instala la posibilidad metodológica de considerar un modo de proyecto como un repertorio de actuaciones

La intención de *articular claramente historia y teoría* (de la *arquitectura* y más específicamente del *proyecto*) implica situar la acción proyectual en el cruce de muchas *líneas de fuerza* –políticas, sociales, económicas, culturales– que son aquellas que el conocimiento histórico pone en evidencia, transparentando entonces por así decirlo, la *trama de condiciones y determinaciones* en que se sitúa genéricamente un proyecto y que hace que el mismo forme parte de la problemática general de:

- [1] *mundos urbanos específicos* (es decir determinados contextos socio-históricos, idea que va mucho más allá de los contextos entendidos como geometrías o morfologías urbanas o la mera condición agregativa arquitectura/ciudad percibida básicamente como cuestiones escalares),
- [2] *los mundos propios de la cultura de la imagen* (es decir, el campo que abarca puntualmente los temas y motivos de las artes plásticas en diversos y determinados momentos históricos) así como el campo que podemos denominar de los *imaginarios sociales* y
- [3] *los mundos propios de la cultura material* con sus aspectos referidos a la *cualidad técnica y valorativa de las cosas* (es decir, *como se producen éstas y como se consumen y se integran al circuito de intercambios y valores*).

Los modos se pueden ver y operar como (relativas) invariancias históricas a saber, grandes

que podría verificarse en *cualquier* momento histórico no solo en tal sentido, *futuro* respecto del acuñamiento o invención de la noción sino también *pasado* o previo a esa invención.

categorías historiográficamente analíticas; canteras o depósitos de experiencias encuadrables en una disposición diría, proactiva.

De todas formas, analizando la realidad de la experiencia histórica se ve que tales modos lejos de alcanzar una estrictéz canónica y operativa siempre están en trance de mutación y transformación, haciendo en definitiva que cada hecho proyectual puntual aun inscripto en tales marcos categoriales siempre tenga un aspecto fenomenológico específico, lejos de una mecánica reproducción

La crítica y analista de arte y literatura Graciela Speranza dice lo siguiente en el prólogo de uno de sus últimos libros¹¹: *La distancia*,

11 Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Buenos Aires, 2012, pp. 16-7. Este libro se acoge al *modus* de los proyectos taxonomistas y clasificatorios abierto-combinatorios inaugurado por Warburg en su *Atlas Mnemosyne* o Benjamin en su *Libro de los Pasajes* y teorizado por Buchloh, Guasch y Didi-Huberman, repertoriando un conjunto disperso y mutable de referencias a productos-procesos de arte y escritura en América Latina, en un formato clasificatorio pero a la vez con posibilidades de permutación y combinatoria.

Ese método al que adscribo fue descripto, aplicado a Warburg, de esta forma por nuestra autora: *Warburg empezó a componer su serie inacabada de paneles móviles de láminas montadas sobre fondos negros y luego fotografiadas, en las que esperaba exponer el conglomerado de relaciones que observaba en las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso hasta el presente.* (p.14). *Warburg concibió su Atlas como un combate contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra y la asfixia de la ortodoxia dogmática. En un rapto después de la locura se le reveló una forma del pensamiento por imágenes, cuadros proliferantes de constelaciones permutables (para un maniaco no hay nada definitivo) en los que fluyen las polaridades, las antinomias, las supervivencias fantasmales de otros tiempos que anidan en las imágenes. Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria hacía falta una “mesa de encuentros”, un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recom-*

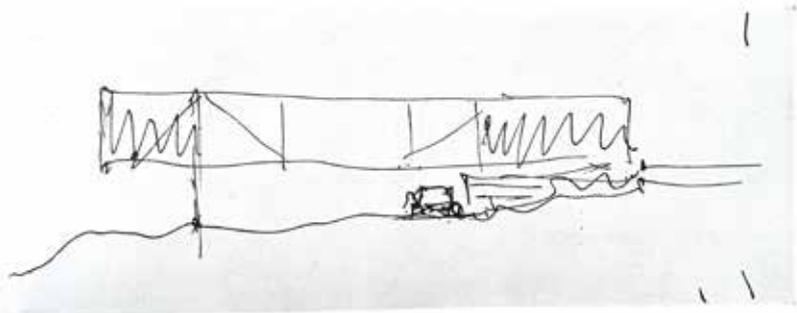
que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado.

En tal sentido si la noción de *lógica* pudiera asociarse a las formas predominantes de darle marco teórico al hacer arquitectónico de la cultura posmoderna –incluso demarcando una relativamente clara postura de negar los procedimientos modernos, al menos en lo metodológico sino en lo estético– el enfoque que ahora querríamos aplicar con la noción de *modo* habla de una recuperación de la base epistemológica del proyecto por así decirlo, dentro de una larga duración histórica que incluye sobre todo la consideración de una modernidad extendida (siglo XV o XVI en adelante) y también en definitiva, aquella *historia presentificable* o sea, entendible como la de experiencias que todavía tienen algún grado de contemporaneidad.

poner el orden del mundo en “planos de pensamiento” para que así dispuesto y recompuesto recuperara su extrañeza. Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una “forma de conocimiento por montaje” (p.15).

UNA CASUALIDAD CONTROLADA: LA PRIMERA VIDA POSMODERNA

DANIEL N. JIMÉNEZ FERRERA



Mies van der Rohe, la casa de cristal en la ladera, tal como aparece en el catálogo de la exposición de 1947 del MoMA de Nueva York, p. 109.

Como no pocos proyectos, el origen de este texto es fruto de una casualidad. Hace unos años me topé en Londres, en la librería Walden Books del 38 de Harmond St., con una primera edición de la conocida monografía de Mies a cargo de Philip Johnson. El librito, en realidad catálogo de la exposición que en 1947 el MoMA de Nueva York dedicara a la obra de Mies Van der Rohe a los diez años del desembarco del arquitecto en Estados Unidos, tiene un tamaño de 10 x 7,5 pulgadas, es decir, la mitad del formato americano *Crown* (20x15 pulgadas), equivalente a 508 x 381 mm. Se imprimieron, en su primera tirada, editada por The Plantin Press, 12.000 ejemplares. Ese mismo año, con edición al cuidado de Reynal y Hitchcock, se publicaría la primera traducción al inglés de *Cuando las catedrales eran blancas* de Le Corbusier y una selección de poemas de Lorca, siete años después de su *Poeta en Nueva York*. En la monografía, en la

página 109, aparece el conocido croquis de Mies *Sketch for a glass house on a hillside*. c. 1934, escasamente unas líneas, aunque precisas y llenas de matices, de la casa en una ladera que rápidamente nos remite a aquella primera propuesta de Saarinen para una casa en el aire, primero en 1941 en Pensilvania y después, en 1945, con Charles Eames, en Los Angeles, que nunca llegarían a construirse, sino en sus alteraciones posteriores realizadas por Harry Seidler (Julian Rose House, Wahroonga, Sydney, 1949), Philip Johnson (Leonhardt house, Long Island, Nueva York, 1956) o Craig Ellwood (Smith House, Crestwood Hills, 1958; Frank & Polly Pierson House, Malibú, 1962; Chamorro House, Hollywood Hills, 1963, o la serie Weekend House, con Gerald Horn, entre 1964 y 1970, hasta el magnífico Art Center College of Design de Pasadena, su *punte habitado* de 1977). El relato que da origen al texto discurre en un estricto

período de tiempo, desde los primeros dibujos de la Case Study House n°8, dentro del programa promovido por John Entenza y su revista *Arts & Architecture* en California, realizados en el estudio de Saarinen en Bloomfield Hills, Michigan, hasta que el proyecto de la casa Eames finaliza cinco años después de acabar la obra en 1955, en la versión conocida, radicalmente distinta al proyecto original, cuando la pareja Charles y Ray Eames edita el corto *House After Five Years of Living*. La discusión original en torno a esta casita, o mejor, a las circunstancias, casualidades controladas, que rodean su construcción, se establece estrictamente cuando rastreamos aquellos invariantes que se mantienen en las dos versiones y las reconcilian. En este corto período de tiempo se producen en el proyecto una serie de decisiones que permiten descubrir, tanto en la forma como en el mismo proceso transformador del proyecto, en su obsesivo registro, en los nuevos referentes asumidos y propuestos, la primera visibilidad del cambio del paradigma moderno.

Eames. 203 de Chautauqua Boulevard, Pacific Palisades, Los Ángeles, California, USA. Enero de 1945 - diciembre de 1949 (hasta 1955).

En el verano de 1944 Charles Eames y Eero Saarinen reciben el encargo de la revista *Arts & Architecture* y en particular de su editor, John Entenza, de construir, dentro del programa *Case Study Houses*, las casas números 8 y 9 de una serie de treinta y seis viviendas unifamiliares y dos edificios de apartamentos. De acuerdo al anuncio publicado en el número de enero de 1945 de la revista, las casas proyectadas deberían responder al objetivo de crear *una casa capaz de ser repetida en el sentido de no asumirse como una puesta en escena individual,*

dando una buena solución a cada problema (lugar, programa, presupuesto...) pero sin perder el carácter tipológico que permitiese generalizar el modelo, para, de una manera pragmática, atender las necesidades del americano medio y su búsqueda del sueño nacional de *una casa en la que pueda permitirse vivir*¹.

Después de la Segunda Guerra Mundial la gran mayoría de periódicos y revistas generalistas se llenaron de anuncios con las nuevas viviendas que esperaban a los combatientes a su regreso. Muchos de ellos usaban el imaginario convencional de un acogedor hogar tradicional, pero para muchos otros medios era el momento de plantear alternativas, siquiera apenas formales, al arquetipo de casa. En 1945 la revista *House & Garden*, que ya en su número de febrero de 1944 publicaba la casa Weston Havens de Harwell Harris² con fotografías de Man Ray, describiría la arquitectura moderna como *una lucha continua en la conquista de la libertad* y, apenas unas líneas después, sentenciaba con un dramático *si los soldados tienen que regresar a las casas anticuadas y los cuartos oscuros que los vieron partir, podremos dar la batalla por perdida*. En el mismo sentido, *House Beautiful* encargará a Cliff May el proyecto de la *House Beautiful Demonstration House*, un trasunto de rancho moderno calificado por la revista como *the house to which Johnny dreams of marching home to (...)* one

¹ ENTENZA, John: *Announcement: The Case Study House Program*, *Arts & Architecture*, enero de 1945, p. 39, traducción del autor.

² Además de las publicaciones en *California Arts & Architecture* y *House & Garden*, la Weston Havens House aparecería, fotografiada por Man Ray, en *Life Magazine*, *House Beautiful*, *Architectural Record*, *Architectural Forum*, *AIA Journal*, *Magazine of Art*, *American Builder*, *Architectural Design*, *House & Home*, *Revista de Arquitectura*, *Nuestra Arquitectura*, *Byggmastaren*, *Studio*, *Pageant* o *Household*, entre otras.

of the ideals these veterans have fought for and which they can now look forward to attaining. No sólo había cinco años de demanda acumulada, a los años de la guerra había que sumar los de la Gran Depresión, por lo que casi quince años de carestía ofrecía un mercado ávido de gastar el dinero que empezaba a fluir y con ganas de hacer algo distinto a sus padres.

Así, Entenza, en la estela de las publicaciones de la costa este, pero también consciente de las experiencias europeas de la *Werkbund* de los años treinta, y aún más atrás, desde las ciudades ideales renacentistas, barrocas e iluministas, hasta las grandes ferias internacionales del siglo XIX donde comenzaban a mostrarse al creciente público consumista los adelantos tecnológicos y espaciales en el ámbito doméstico, pensó en construir casas que colaborasen a la venta de su revista. Casas que proporcionasen para ser exhibidas nuevas y brillantes imágenes sin restricciones, casas para ser equipadas y vendidas, más cercanas a las *pre-cast houses* de Irving Gill en California en la primera década de 1900 o a los escarceos comerciales de Frank Lloyd Wright y sus diferentes negocios con Sherman Booth en Glencoe, las *Ravine Bluffs Houses* de 1915, o para los Richards Brothers y su *American Ready-Cut System* entre 1916 y 1918 que a sus remedos europeos, *All-American-Made*, pero, sobre todo, casas cuyos nuevos espacios el público pudiese experimentar:

...houses that the public could walk in and see...³

Ese mismo año crucial, 1945, Entenza anunciaría en el primer número del año, el *Case Study Program*.

³ MCCOY, Esther (memoria oral, U.C. Berkeley): *Case Study House Lecture*, U.C. Santa Cruz, 2 de mayo 1978

What man has learned about himself in the last five years will, we are sure, express itself in the way he will want to be housed in the future. Only one thing will stop the realization of that wish and that is the tenacity with man clings to old forms because he does not yet understand the new.⁴

Y toma conciencia, clarividente, en la íntima conexión entre el cambio real que se estaba produciendo en la arquitectura, los cambios éticos, incontrolables, inexorables, inevitables y los complejos estéticos y formales resilientes, que, sin embargo, podían controlarse, suavizarse y moldearse, evitando así que su banal enquistamiento provocase el rechazo inmeditado a los primeros. Necesitaba un modelo de casa que no militara, como lo habían hecho las *Model Houses* vinculadas al *American-way-of-life*, en la imposición de un estilo de vida, sino un hogar que sirviera tanto de escenario como de infraestructura para permitir al habitante desarrollar una vida propia, elegida o imaginada. Unas casas posibles a la vez que propositivas. Experiencias previas de casas modelo o *study houses* como la *Dymaxion House* de Fuller en 1927 o la *Aluminaire House* del antiguo colaborador de Le Corbusier, el suizo Albert Frey, con el arquitecto americano A. Lawrence Kocher, editor de *Architectural Record*, heredera metalúrgica de la *maison citrohan*⁵, presentada en la *Architectu-*

⁴ ENTENZA, John: *Announcement: The Case Study House Program*, Arts & Architecture, enero de 1945, p. 39

⁵ La *Tin House*, como se la denominó irónicamente, contaba con unos 110 m² distribuidos en tres niveles, soportados por seis pilares de sección circular de 13 cm de diámetro, con fachadas de panel de aluminio acanalado sobre tablero

ral and Allied Arts Exposition de Nueva York en 1931⁶, no dejan de ser *objet trouvés*, atracciones circenses y crecepelos milagrosos.

After working with Le Corbusier in Paris, my aim in life was to use permanent materials that don't require maintenance. Aluminum was an up-and-coming material, much more durable than wood, or plaster, which cracks. And it went up very quickly. The house was built in 10 days.⁷

En Chicago, la *A Century of Progress Exhibition*, organizada en 1933 para celebrar el centenario de la ciudad con el lema *Science Finds, Industry Applies, Man Conforms* y emparentada astralmente con la Exposición Colombina de 1893⁸,

aislante, remachados a la subestructura de perfiles omega y con acabado interior en tela. Los forjados se realizaron en chapa de acero prensado, acabados en linóleo de color negro. La iluminación en neón ocupaba un foseado perimétrico del techo, los baños contaban con ventilación forzada, las camas estaban suspendidas del techo y la puerta del garaje se abría mediante célula fotoeléctrica que se activaba con una ráfaga de las luces del coche.

6 WEBB, Michael: *Modernism Reborn: Mid-Century American Houses*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2001, p. 58

7 Una feria celebrada en el Grand Central Palace de Lexington Avenue en la que la medalla de honor recayó en el Empire State Building. La casa de Frey, levantada apenas en diez días, recibe la visita de más de 100.000 personas la primera semana del evento. Entrevista a Albert Frey en *The New York Times*, 1998, unos meses antes de su muerte en Palm Springs, California, el 14 de noviembre de ese mismo año.

8 En la ceremonia de inauguración la iluminación eléctrica de la Feria se encendió tras la activación de una célula fotoeléctrica tras recibir la luz de la estrella Arturo (*Alfa Bootis*, las más brillante del hemisferio norte), situada a casi cuarenta años luz de la Tierra y, por tanto, iluminando el cielo de 1933 con la luz de 1893, el año de la celebración de la Feria Colombina.

presentará una sección, *Houses of Tomorrow*, donde un grupo de arquitectos e industriales reciben el encargo de diseñar prototipos residenciales que conceptualicen las formas en las que las nuevas tecnologías puedan cambiar la industria de la casa, especialmente en el tema de la prefabricación (*a handful of architects and manufacturers was charged with designing housing prototypes that would conceptualize ways in which new technologies could change the housing industry, particularly of the prefabricated variety*⁹). Construirán nueve casas, prototipos residenciales a escala real, presentados en el Home Planning Hall: *The House of Tomorrow*, *The Florida Tropical House*, *The Cape Cod Cottage*, *The Common Brick House*, *The Wiebolt-Rostone House*, *The Lumber Industries House*, *The Masonite House*, *The Armco-Ferro Enamel House* y *The Cypress Log House*, todas visitables, aunque distribuidas de una manera bastante artificial, como maquetas gigantes, en el área urbanizada para la feria a lo largo del Burnham Park, al sur del downtown, entre la avenida Lake Shore Drive y el lago Michigan. Los proyectos de mayor interés serían la *House of Tomorrow* (1933) y la *Crystal House* (construida para la reapertura de la Feria en 1934) de George Fred Keck, que había participado en la exposición del Estilo Internacional de Hitchcock y Johnson en el MoMA un año antes.

The most audacious of the houses, all built at full scale, was George Fred Keck's Crystal House. Equipped with a four-point manifesto, Keck defines not only a formal typology but also many architec-

9 BERGDOLL, Barry, CHRISTENSEN, Peter y BROADHURST, Ron (editores): *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2008

tural issues that were completely new. The first point discusses the open plan in relation to cost effectiveness; the second references the house as the servicer to its inhabitant, not vice-versa; the third focuses on the importance to one's health of passive heating and the modulation of natural light; the final point outlines the need to design within the boundaries of mass production without relinquishing the "opportunity for individual expression" tastefully and affordably.¹⁰

En 1936 *Los Angeles Building Center* y *Marie Louise Schmidt*, directora de la *Architectural Building Material Exhibit*, encargarán a Richard Neutra la *Plywood Model Demonstration House*, único de los seis prototipos de menos de \$5.000 de coste, con proyecto moderno. Neutra proyectó la casa, que sirvió de modelo para el debut en la fotografía de arquitectura de Julius Shulman, publicada en el número de julio de 1936 de *Architectural Forum*, para la *California House and Garden Exhibition* celebrada en el 5900 Wilshire Blvd. en el *Miracle Mile district* donde hoy se elevan los 33 pisos del *Mutual Benefit Plaza Complex* de William L. Pereira. Las seis casas se sortearon resultando ganadora de la de Neutra Stella Gramer, la socia abogada del padre de Entenza, que poseía una parcela en el 427 de Beloit Avenue en Brentwood Glen, donde trasladaron la *Plywood Model Demonstration House* que aún sigue allí.

10 BERGDOLL, Barry, CHRISTENSEN, Peter y BROADHURST, Ron (editores): *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, op. cit.

Frente a las casas de Fuller, Frey o Keck, la casa de Neutra, con su evidente precedente en la casa que proyectara para *Werkbundsiedlung* de Viena de 1931, tuvo bastante éxito, y no solo en California, donde Neutra ya gozaba de bastante popularidad, sino especialmente en Nueva York, donde se exhibiría una maqueta de la casa, realizada por Stanton B. Coffin para la exposición del MoMA de 1939 *Art in Our Time*, que celebraba el décimo aniversario del museo, así como su traslado al nuevo edificio en el 11W de la calle 53, y que sería cabecera simultánea de los artículos sobre la muestra en *The New York Times* y *Los Angeles Times* el 21 de mayo de 1939.

Con estos precedentes, los concursos desarrollados por *Arts and Architecture* con anterioridad al programa *Case Study, Small Houses, Postwar Living, Postwar worker*, sirvieron para tantear las alternativas, formales y constructivas, que Entenza intuía para la oferta de este nuevo habitar: prefabricación, asociada tanto a la rapidez y abaratamiento de costes demandados en el cambio de paradigma del mundo y de la casa, como a la industria disponible y, por tanto, al desarrollo económico y a las plusvalías generadas; equipamiento, ligado al nuevo concepto de lujo y de *confort*; naturaleza, favoreciendo que la casa participe de su entorno natural o lo recree, lo *naturartificial*, desligándola de la ciudad como hecho exclusivamente artificial y entendiendo este contacto tanto por su relación con la arquitectura sostenible, anticipándose a Víctor Olgyay y su arquitectura bioclimática¹¹, como con la idea, pintoresca y

11 OLGAY, Víctor: *Design with climate. Bioclimatic approach to architectural regionalism*, Princeton University Press, 1963. Víctor y su hermano gemelo Aladar volverán a los pueblos mexicanos que ya fascinaron a Schindler, parametrizando sus sombras, sus densidades y sus espacios intermedios...

fenomenológica, del *hortus conclusus*; imagen, la casa se convierte en proyección del que la habita más que en el refugio íntimo del guerrero, la actividad social, ya de ambos cónyuges en la pareja o del soltero activo, que invita a pensar el espacio de la casa como una extensión del espacio público.

El salto mortal de la sociedad norteamericana, desde aquella Exposición Colombina de 1893 que hiciera regresar a Adolf Loos a Europa con los ojos llenos de vacío, provocaba vértigo. El país se había hecho adulto sin pasar por la adolescencia. En 1900 más de la mitad de la población de Estados Unidos, con 76 millones de habitantes en el comienzo del siglo, vivía en zonas rurales, dependía de una economía agrícola basada en el modelo granjero de las explotaciones familiares, sufría tasas de analfabetismo de más del 20% entre los blancos y casi del 50% entre los negros y sólo funcionaban en el país 600.000 líneas de teléfono. Apenas medio siglo después, en la década de 1950, el modelo había cambiado: la mitad de los estadounidenses vivía en ciudades, la misma proporción residía en casas en propiedad, la escolaridad era casi universal y había 50 millones de aparatos telefónicos. También el arte estaba cambiando desde la herencia europea de la primera década del siglo.

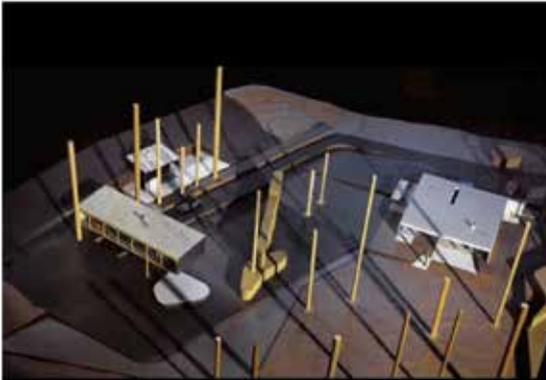
En este contexto se inicia el programa *Case Study House* de John Entenza y *Arts & Architecture*. Y la casa CSH#8. En su proceso de construcción es habitualmente aceptado que desde el encargo y la publicación propagandística del programa, así como el primer proyecto de Eames-Saarinen dibujado en ese verano en el estudio de Eliel en Ann Arbor, hasta la primera nochebuena, la de 1949, que los Eames pasan ya en su casa, el proyecto de estructura de acero y cerramiento ligero de paneles *ferroboard* sufri-

rá la carestía del metal en la recién estrenada postguerra y ese retraso, tiempo de viaje, tendrá las conocidas consecuencias de su mutación espacial y formal, ya de la mano de los Eames. Diversos autores, desde Esther McCoy a Beatriz Colomina, pero también John Crosse, Gloria Koenig, David Travers o Peter Yates han atribuido el cambio del proyecto de la CSH#8 a un deseo de individualismo, de originalidad, de Charles Eames ante la evidente cercanía de su proyecto al conocido boceto de Mies, dibujado en 1934, la *Glass House on a hillside*, que Charles Eames vería en la exposición monográfica *Mies van der Rohe* organizada por Philip Johnson y celebrada en el MoMA de Nueva York en 1947, a los diez años de la llegada de éste a los Estados Unidos. Aunque ninguno de los citados recuerda, amnesia táctica, el proyecto de Saarinen de 1941, la casa Samuel Bell en New Hope, Pennsylvania, que ya proponía una casa en voladizo, incrustada en una ladera, precedente de la CSH#8, como ignoran todos los puentes habitados, previos y futuros, que pertenecen a la familia del proyecto de Mies. El origen del cambio es otro.

El proyecto original de Eames+Saarinen necesitaba ser un puente porque perciben como separados la casa y el prado que la recibe. Son modernos, una *joven idea*. Joven, por ser jóvenes. Joven, por ser temprana: idea de Mies, o de Eames, o de Saarinen. Y así, pues, diseñan una escalera, como la que ya existía en la maqueta del proyecto de Saarinen en New Hope y que Mies escamotea en uno de sus zócalos habitables en el croquis de 1931, una escalera para ascender desde la desordenada naturaleza de Los Ángeles y de Pacific Palisades, incluso del programa *Case Study Houses*, que, sin urbanidad,



Eero Saarinen, proyecto para la casa Samuel Bell, heredero de Genral Mills, en New Hope, Pennsylvania, julio 1941. Pictures, Library of Congress, Washington.



La CSH#8 con su estructura amarilla. Eames office, Los Angeles // Ray Kaiser Eames, pintando la maqueta de la CSH#8. Los Angeles, circa 1948. Fotografía de Peter Stackpole para LIFE. Eames office, Los Angeles.

salpicaba la ciudad de bellos objetos pugnando por relacionarse, hasta el organizado sosiego de la casa. Ésta, aún elevada, ligera, puente, y por tanto paso, presenta incongruente uno de esos *ingelnooks* que se excavan en el terreno de las confortables casas nórdicas, aprovechando, como una madriguera moderna, su inercia y su acomodo. Todo era artificial, todo era moderno. Como reclama el programa de Entenza. Pero el tiempo que pasa con la obra sin comenzar permite a los Eames habitar el prado, enseñarlo, usarlo, vivirlo. Ray sólo quiere un umbral. Man-

tener el prado porque nunca lo vio desligado de su futuro hogar. No son dos elementos que unir, la casa ya existía antes de ser construida. Las fotografías, obsesivas, que Charles toma en cada visita del lugar donde vivirán, inventario incansable, lo demuestran. No son imágenes del solar a ocupar. No son, más tarde, un registro de la obra; ni son, cinco años después de aquellas navidades de 1949, un registro de la vida. Constatan que el espacio colonizado por los Eames siempre estuvo allí. Ellos se limitaron a construir un umbral, un umbral sin puerta,

como los de Duchamp primero y los Smithson más tarde. Un lugar donde la respiración se detiene un instante para exhalar el aire en otro sitio, el mismo aire, el mismo sitio.

Esa escalera que Ray nunca incluirá en la maqueta será el desencadenante del cambio del proyecto. Parece escucharse de fondo a Bachelard, *la escalera que sube a un desván siempre sube y nunca baja, igual que siempre baja y nunca sube la de un sótano*. Una casa que nunca tuvo puerta, que nunca se unió al lugar, incluso años más tarde de construirse su versión definitiva. Los restos de la maqueta de la estructura amarilla permanecen en el estudio de Santa Mónica algunos años, colgados de finos sedales del techo, flotando, separada ya de su único apoyo en la ladera, un puente que ni Wright, ni Le Corbusier, pero tampoco Mies o Eames se atreverían a construir, un puente sin apoyos.

*Recordar es volver, cualquier recuerdo supone haber vivido, haber participado de las cosas que encontramos cuando no éramos lo que somos. Recordar es también trasladar nuestro momento de ahora, vivirlo de otra forma, desdeñar un poco nuestro presente y permitir que el pasado lo ocupe casi todo, interrumpir conscientemente nuestro camino hacia adelante*¹².

Charles no quiere recordar. Sí seguir adelante. Dice Borges que el olvido es la mejor forma de la memoria, además de la de la anulación de lo horrible o lo indeseable, otra de las bondades del olvido es la posibilidad que da al hombre de ejercer su imaginación reinventando lo sucedido: *modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es*

*crear dos historias universales*¹³. Los Eames han encontrado su rincón del universo, *choose your corner, pick away at it carefully, intensely and the best of your ability and that way you might change the world*¹⁴, y, de repente, todo encaja: *eventually everything connects - people, ideas, objects... the quality of the connections is the key to quality per se*¹⁵.

Si comparamos el estado final de la *Case Study Houses #8 y #9* con el proyecto inicial de Charles Eames con Eero Saarinen y Edgardo Contini (el encargado de diseñar la estructura, que también trabajara con Harris, con Soriano y con Quincy Jones) podemos verificar que en la casa de Entenza apenas se produce ninguna alteración en los cuatro años de espera entre la redacción del proyecto y su puesta en obra, mientras que en la casa Eames, además de las diferencias obvias de ocupación del solar o la estrategia formal, la aliteración miesiana, de la casa-puente prevista inicialmente, el proyecto compartido con Saarinen, y prácticamente desarrollado por éste en exclusiva, las divergencias entre ambas versiones ejemplifican el tránsito de la modernidad hasta la postmodernidad, en un inicio del hecho contemporáneo algo más pacífico, y temprano, que el hito elegi-

¹³ La reflexión sobre el olvido creativo y regenerador es el tema de otro de los cuentos de Borges, *La otra muerte*, en el que el personaje principal, el coronel Tabares, *olvida* la muerte de don Pedro Damián, que se produce por su extrema cobardía, reinventando en su memoria una muerte heroica para él. BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, El Libro de Bolsillo, Biblioteca de Autor, Biblioteca Borges, Alianza, Madrid, 1999

¹⁴ AA Files: *Annals of the Architectural Association School of Architecture*, n° 31-32, 1996, p. 111

¹⁵ BIZIOS, Georgia: *Architecture Reading Lists and Course Outlines*, Eno River Press, Durhan, N.C., 1998, p. 494

¹² LABORDA YNEVA, José: *Roma, ciudad y tiempo*, colección Estudios de Arquitectura, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005



The meadow. Ray Eames con John Entenza en Chautauqua, 15 de septiembre de 1946, fotografía de Charles Eames. *Eames papers*, Library of Congress, Washington.

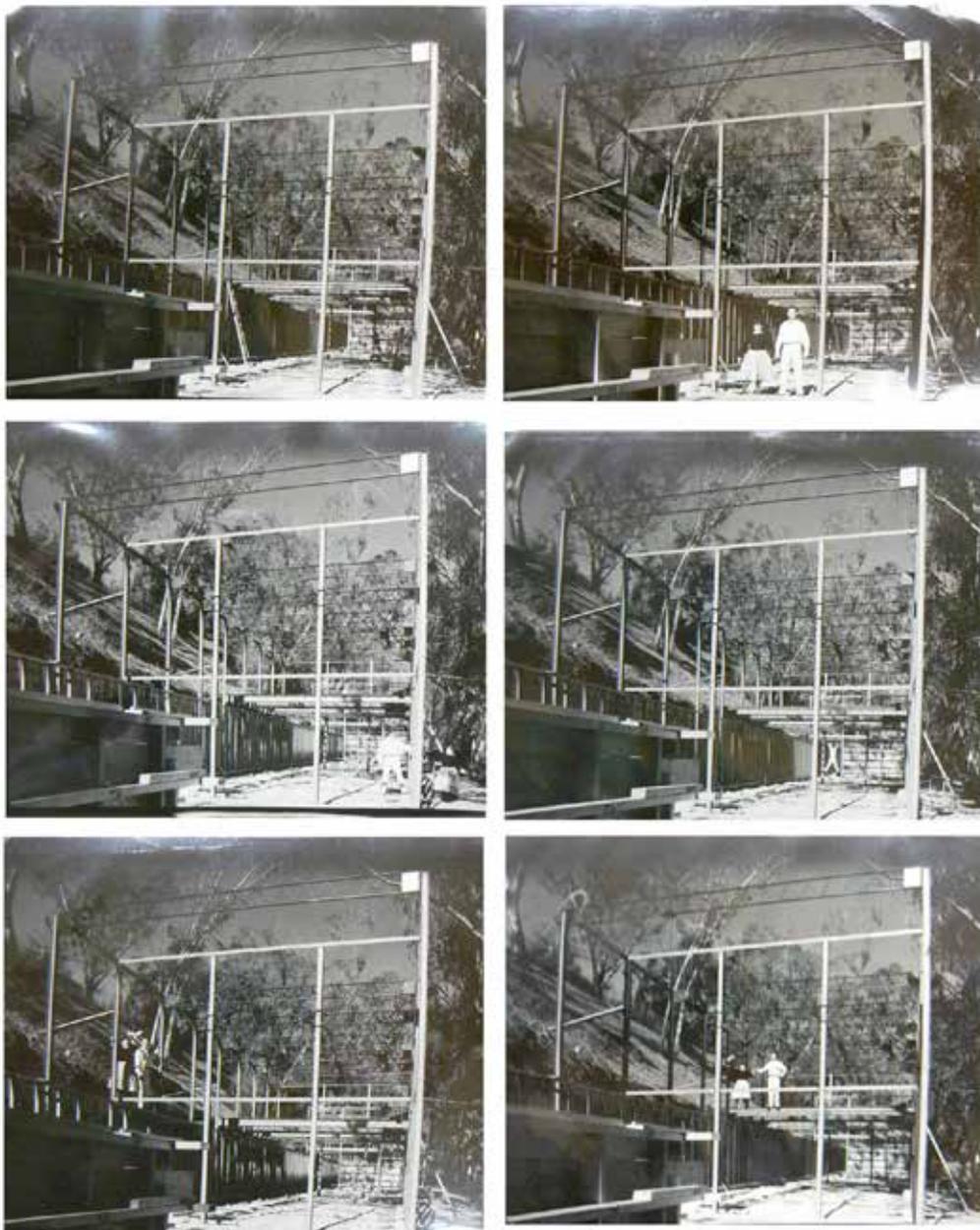
do por Charles Jencks, para el que el posmodernismo comienza con la demolición de los treinta y tres bloques residenciales Pruitt-Igoe en Saint Louis, Missouri, del arquitecto del *World Trade Center* de New York, Minoru Yamasaki, el 15 de julio de 1972.

Jencks analiza la nueva dirección tomada por la arquitectura tardomoderna desde su relación con la metáfora, *cuantas más metáforas despierte una arquitectura, tanto mayor será el dramatismo; sin embargo, cuanto más sean esas metáforas meras insinuaciones, tanto mayor será*

*la incertidumbre semiótica*¹⁶, y remite a la diferenciación de Robert Venturi entre lo literal (el *pato*, signo iconográfico) y lo formal del edificio (la *caja decorada*, el signo simbólico). Si su posmodernidad no es sino *la arquitectura que vino del lenguaje*, la arquitectura del intercambio, o mejor del recambio, de la polisemia, *del esto y lo*

¹⁶ JENCKS, Charles A.: *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, New York, 1977, en su versión en castellano, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980

UNA CASUALIDAD CONTROLADA: LA PRIMERA VIDA POSMODERNA



30 de diciembre de 1948. *Eames papers*, Library of Congress, Washington.

otro antes que de *o esto o lo otro*¹⁷, la casa Eames permite la primera visibilidad de este cambio del paradigma moderno, en el que todo es posible, y a la vez. Cambio que se produce, una de estas casualidades controladas, tanto de manera literal como sensible. Por un lado, la migración del proyecto desde su formalización canónicamente moderna (la relación con el terreno, su transparencia, la pregnante estructura) hasta la definitivamente ejecutada; por otro, el viaje interior de los Eames, sus obsesivas imágenes, registros construidos desde la avidez de la mirada de arquitecto, así como el trabajo continuo sobre la propia obra, sólo terminada cinco años después de su conclusión.

Una obra en la que los límites son difusos pero estrictos: los reflejos en la exacta trama de Los Eames proponen una arquitectura más allá del acomodo feliz de los objetos que definen su particular estilo de vida. Un proyecto construido como un proceso de acercamiento a la casa, reflexionados, encontrados, sus recorrido, umbral y recinto. Una suerte de catarsis que culmina en la *nueva idea* de casa como un marco flexible, disponible para múltiples disposiciones vitales, todas posibles, incluso simultáneas, aún opuestas. Cohabitan así en la CSH#8 desde un taller de fabricación en serie presidido por la máquina *Kazam!*, a un gigantesco cuarto de juegos infantil, un ecléctico museo o un rígido salón de té. Un circo de tres pistas donde se dispone hasta el último detalle, donde precisamente los objetos y sus relaciones (físicas, temporales, íntimas, privadas) construyen, juntos, el espacio habitable. Los Eames se trasladan a

una aún destartalada casa en la Nochebuena de 1949. Rápidamente, antes del mobiliario más básico, aparecen objetos muy personales, habitantes. La costilla de Adán, la *Monstera deliciosa* que aún hoy, la misma, existe en la casa; el árbol de Navidad; los adornos de papel colgados de las celosías del techo; los cuadros de Hofmann, aún en la pared, antes de su migración al techo; algunos pequeños adornos, juguetes, velas; una silla, concretamente la DCM2 (*Dining Chair Metal frame n° 2*), una de las *three-legged metal rod chair* de 1945.

Y aparece el tiempo. Como herramienta de proyecto, como ineludible elemento en este sistema. Y la casa se convierte en sus habitantes. Y Charles Eames, cuyo primer trabajo importante en la academia Cranbrook, donde conocería a Saarinen, y a Ray, había sido una película, aún sin música, sobre la profesora de cerámica Maija Grotell, exhibida en la exposición de la escuela en 1939, y que será determinante para la concepción de aquella *organic chair* del concurso del MoMA, lo deja pasar...

Cinco años, hasta 1955 en la que la pareja edita el corto (10'40", color) *House After Five Years of Living*. La película es en realidad una sucesión de imágenes fijas actuando como planos, a veces en planta, otras en alzado e incluso con la ilusión de la sección dada la crudeza de la yuxtaposición material de vidrios, paneles y estructura; también en escorzo general o parcial y sobre todo en detalle; sin embargo tienen apariencia de filmación, por tanto registro literal del transcurso del tiempo, sin serlo. Es posible que sea el paso trémulo del celuloide por los tambores y rodillos del proyector, o quizás la sucesión vibrante de luces y sombras que construye cada escena; el caso es que la ilusión del movimiento, aquella de las fotografías seriadas de Muybridge o de Marey, pero también la del desnu-

¹⁷ VENTURI, Robert: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 3ª ed. 1984 (1966), p. 26

do de Duchamp, que continúa bajando la escalera, está realmente presente. Esta leve distorsión, una película que no es una película, se ve reforzada por la inclusión de la música de Bernstein, que compone una cuidada minisinfonía, un divertimento con flauta, arpa, cello y piano, tocado este último por él mismo, de cuatro movimientos: *Setting* (54''), *Living Room* (2'00''), *Upstairs* (1'45''), *Studio* (1'45''), entre dos piezas, *Prologue and Elements* (54'') y *Conclusion* (1'58''), antes de la pieza final, resumen, *Reflections* (46''), y nos da las claves para entender este momento *final* del proyecto Eames. El propio Bernstein escribiría: *We wanted the film House and its music to show a warm and loving spirit of place*¹⁸.

Porque para Charles y Ray Eames la casa está acabada. No aquellas navidades del año 49, no en los planos, ni en la estructura habitada, ni cuando se colocaron las cortinas o las pilonas venecianas encontraron su lugar en la veranda. Ahora, en los cinco años de vida, durante ellos. La casa está acabada y empieza la vida en ella. Y así la casa es siempre igual y diferente. Porque *si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie*¹⁹. El panel *ferroboard* que separa el estudio del patio intermedio fue azul y después blanco. Las secciones de la fachada pintadas en rojo se han decolorado por efecto del sol, ya no lucen tan rabiosas, y el azul, cerca de la puerta, fue primero azur, después añil, ahora Klein. Los vidrios que se rompieron en los terremotos de febrero de 1971 y octubre de 1987 se repusieron y son otros. Como

18 BERNSTEIN, Elmer: Music for the films of Charles and Ray Eames, Amber Music, New York, 2000. El resaltado aparece en el original.

19 La conocida cita de *El Gatopardo* de Lampedusa se basa en la cita de Jean Baptiste Alphonse Karr *plus ça change, plus c'est la même chose* (cuanto más cambie, es más de lo mismo), de un artículo de enero de 1849 publicado en la revista satírica *Les Guêpes* (Las Avispas).

algunas baldosas de linóleo. También la lona que sombrea el patio del estudio, aunque es casi idéntica a la colocada en 1950. Las velas se han consumido. Las flores, marchitadas, pero hay nuevas velas y nuevas flores. Los árboles tienen ya cien años.

La casa renace de forma continua, suave, ofreciéndonos su propuesta vital y arquitectónica, como el templo de Amaterusa en Ise, destruido y vuelto a construir cada veinte años, si bien Walter Gropius escribió que esto era debido a la necesidad de mantener el estado de perfección constante del edificio por su carácter sagrado, quizás la destrucción del templo de madera, aparejado con cuerdas, sin necesidad de clavos o piezas específicas de unión, se deba a la necesidad de transmitir el conocimiento material, artesanal, cultural y espacial, la tradición que define a un pueblo, a través del tiempo, siempre igual, cada vez diferente.

Y la peliculita nos muestra la casa, como los planos finales de obra, como las fotografías de Shulman o las visitas guiadas al resto de *Case Study Houses*. Cada tramo, casi inseparable, del corto va contando la historia de esta nueva arquitectura que se ha separado ya del mito moderno para agarrarse con fuerza a hecho contemporáneo. Fue eso lo que vieron los Smithson, aunque con los ojos tan abiertos, tan sorprendidos, que apenas acertaban a referirse a los detalles, a las flores, a los regalos, a los lazos y los desayunos, después a los juguetes y a las sillas..., hasta rendirse: *¡Los Eames podían elevar cualquier cosa a la décima potencia!*²⁰, exclama Alison el día de San Valentín de 1984. *Es en Estados Unidos y con los Eames cuando se cierra el*

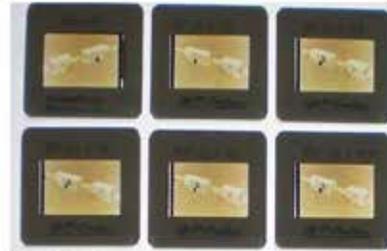
20 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*, op. cit., p. 91

período: los años treinta²¹, escriben juntos en *The 1930's*. Claro que la casa tiene precedentes, las BAMBOS de Breuer para los jóvenes maestros de la Bauhaus (1926-27), BAMBOS es el acrónimo de sus ocupantes, Breuer, Albers, Meyer, Bayer, Meyer-Ottens y Schmidt, son descritas por el propio Breuer como *steel skeleton structure with dry-mounted in-fill panels*²², a su vez herederas de su primer diseño en Bauhaus, la *Kleinmetalhaus* de 1925, con cerramiento de paneles metálicos ligeros montados directamente sobre los marcos estructurales de acero, cuyo principio estructural pretende garantizar los siguientes resultados: *Una expresión de máxima ligereza. Ni columnas, ni pilares, ni gruesas paredes. Los elementos estructurales que forman los marcos de acero son líneas, cuanto más cerca de la línea absoluta, símbolo inequívoco de lo estático, mejor. Los paneles de cerramiento ya no pertenecen a la familia de los muros pesados -cuanto más próxima esté su materialización del plano absoluto, su praxis simbólica, mejor. La monumentalidad de las masas, un principio arquitectónico mantenido aún hoy en día, es superado por el audaz juego de fuerzas en máxima tensión, por la monumentalidad del intelecto*²³. O Neutra, al ver los planos de la casa Beard, uno dice: *la casa de los Eames comienza*

21 SMITHSON, Alison: *The 1930's*, Alexander Verlag, Berlín, 1985

22 BREUER, Marcel: *Kleinwohnungen von tip BAMBOS*, en *Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, Dessau, 1928, pp. 12-13; citado en VEGESACK, Alexander von y REMMELE, Mathias (editores): *Marcel Breuer, Design and Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2003, p. 179

23 BREUER, Marcel: *Das Kleinmetalhaus Typ 1926*, Offset Buch und Werbekunst, n° 7, Leipzig, 1926, pp. 371-374. Curisamente la copia de la revista que posee el MoMA en sus archivos, consultada para esta tesis, fue un regalo de Elaine Lustig Cohen a los fondos del museo. La traducción del original es del autor.



Charles y Ray Eames. CSH#8. *House after five years living. Eames office*, Los Angeles.

*aquí*²⁴, o... Pero lo esencialmente original, más allá de la idea de Peter Smithson afirmando que

24 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*, op. cit., p. 92

la casa de Pacific Palisades, en Estados Unidos y a finales de los cuarenta, cierra un período, los años treinta europeos, es que la casa, realmente, casa y habitantes, abren un nuevo momento en la arquitectura.

Reception in a state of distraction, which is increasing noticeably in all fields of art and is symptomatic of profound changes in apperception, finds in the film its true means of exercise.²⁵ (Recepción en un estado de distracción, que está aumentando notablemente en todos los campos del arte y es un síntoma de cambios profundos en la percepción, se encuentra en la película sus verdaderos medios de ejercicio).

La película lo cuenta como los Eames quieren contarlo. Nos permite relajarnos, mirar en ese estado de semidistracción receptiva que explica Benjamin, otra vez esencialmente contemporáneo, como poco antes lo había sido *A Communication Primer* (1953), lo que hoy se considera la primera presentación multimedia (...) una combinación sinestésica de cine, música, diapositivas, gráficos, aromas y comentarios hablados²⁶, y algo más tarde, la proyección múltiple *Think* en el Pabellón de IBM en la Exposición Universal de Nueva York de 1964. Los nuevos planos son imágenes, la nueva narrativa es la música, las nuevas fotos de espacios prístinos son sustituidas por el espacio ocupado con el fluir de lo

25 BENJAMIN, Walter: *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Prism Key Press, New York, 2012 (primera edición, 1968)

26 FILLER, Martin: *La arquitectura moderna y sus creadores. De Frank Lloyd Wright a Frank Gehry*, en la traducción de Pablo Sauras, colección Trayectos, Alba Editorial, Madrid, 2007

cotidiano... Taut..., es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo que importa es el aspecto de la gente en ella. Le Corbusier..., busco con verdadero afán esas casas que son casas de hombres y no casas de arquitectos... Los Eames consiguieron no solo mostrar su casa de forma ineludible como espacio habitado, sino que proyectaron, construyeron y habitaron su casa en un único acto arquitectónico, sensorial y temporal. La materia del espacio se humaniza.

Y así, en el corto, los *Elements* son la propia casa, el proyecto generado a partir de esa estructura disponible. Pero también son elementos el mar, el prado, los eucaliptos y sobre todo la casa ya construida, los colores, las texturas, los detalles..., y son también elementos el ojo del habitante que hace bello el azar de una hoja sobre el pavimento o una sombra sobre la pared.

*La estructura y la piel de los pabellones son una anotación contra la cual se desarrolla un contenido: tanto la vivienda como el contenido se perciben en términos gráficos, un fenómeno estadounidense.*²⁷

El segundo movimiento, *Setting*, significa literalmente escenario, seguro que una palabra, por su declinación cinematográfica, muy del gusto de Eames, pero también composición y ajuste, engaste y afilado, arreglo y fraguado, sustantivos con origen en la nominalización de verbos, encierran poderosas acciones relacionadas con el acomodo de dos realidades independientes que una vez engarzadas no se pueden entender como separadas, trascendiendo a sí mismas y construyendo una realidad nueva. Aparecen, indistintamente, imágenes de la casa y el pra-

27 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*, op. cit., p. 99

do, de las flores silvestres y las del jardín, de los bordes y los caminos, naturales o contru-
idos, indistintos, en diversos momentos de uso,
con y sin hojas, con y sin flores. Pero también
el interior visto desde el exterior, muebles, al-
fombras, objetos cotidianos, establecidos en el
lugar (minutos 1:26 a 1:29), así como una mesa,
en la veranda, primorosamente compuesta para
el desayuno (minutos 1:30 a 1:33). Prado, casa y
habitante son juntos.

Un territorio definido por los
Eames, determinado por los pa-
bellones colocados en el interior
de dicho territorio reforzando la
hilera de árboles, junto con, cuan-
do estaba habitado, un contenido
Eames²⁸.

El resto de secciones, casa, estudio, escaleras...
incide en la identificación total entre lugar,
espacio y habitante. Las imágenes se suceden
equiparadas, democráticas: un único ser múlti-
ple, poliédrico, caleidoscópico, cinematográfico.
La reflexión sobre lo natural y lo artificial, su
diálogo, en la casa ya habitada, acabada e in-
acabable se despliega ante nuestros ojos como
un mecanismo lúdico y sensual. La casa es una
cometa, la casa es un mecano, la casa es un ju-
guete. Los muebles *Storage Units* con los que
tantas veces se la ha comparado son la casa y no
al revés. *House of Cards* es primero *House* para
después ser *Cards*. Las estructuras de aluminio
de las sillas Eames, con asientos intercambia-
bles de madera, de plástico o de piel, explícita
la calidad y función de cada uno, *pertenecen al
usuario y no al edificio (...)* *ansían moverse en cual-*

28 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*,
op. cit., p. 99



Charles y Ray Eames. CSH#8. Casa fenomenológica. *Eames
papers*, Library of Congress, Washington.

*quier momento*²⁹, son ligeras, frente a las sillas
de Breuer o de Mies, que son de los edificios,
pesadas, estáticas, construyendo el espacio de
forma rígida y unívoca, moderna.

La casa se aparta también de esa tradi-
ción moderna del espacio fluido de Sullivan y

29 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*,
op. cit., p. 93

Wright, y luego Schindler y Neutra, pero también Mies; contradice la perversión del espacio exterior que la arquitectura de los cincuenta abanderará, y de la que las *Case Study Houses* son variaciones con repetición de este tema: *el espacio fluido ha dado a entender que se está dentro cuando se está fuera, y que se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir "lo uno y lo otro" en lugar de excluir "o lo uno o lo otro"*³⁰. La casa Eames reconoce sus bordes, sus límites. Pero los espacios interior y exterior no se entienden disociados. Si bien estos límites son muy claros, la fachada múltiple sobre el marco de acero, el muro de hormigón, la plataforma y la cubierta planas, el camino de madera entre la casa y los árboles, y aunque todos aparenten ser muy finos, están contruidos para albergar en ellos todo el universo, elevado su espesor a potencias de diez.

Y *Reflections* es el epílogo de la película de la casa. Le precede un fundido en negro, el único, desde la llama de una vela, tras una sucesión rápida de objetos Eames, frutas, flores, vajilla, colecciones. Si hasta ahora cada pieza de la filmación se había sucedido de forma fluida, los Eames nos permiten un respiro para presentarnos, tras la cesura, en apenas 46 segundos, la casa de verdad.

No sólo el límite entre exterior e interior no se ha disuelto, no sólo sabemos siempre cuándo estamos dentro y cuándo fuera, no sólo los espacios, la arquitectura, contrastan con la naturaleza que ocupa, deliberadamente salva-

je. Sino que ese límite, aparentemente delgado, finísimo, moderno, *cuanto más próxima esté su materialización del plano absoluto, su praxis simbólica, mejor*, decía Breuer, no es ya simbólico, ahora es real.

Y esto fue lo que fascinó a los Smithson de los Eames. Lo que hizo construir lujosos umbrales en sus proyectos los cuidados guijarros de bienvenida en Upper Lawn; la escogida piedra fósil, eterna, en los peldaños-estilobato en *The Economist*; el mágico sendero de Ansty Plum, que hace accesible toda la ladera; la veranda con dos puertas y gato de la Hexenhaus; la penumbra respirable de la Casa del Futuro.

*Debemos empezar nuestro pensamiento desde el momento en que el hombre o el niño pisan fuera de su casa (...) tratar de encontrar de qué manera este contacto básico tiene lugar, cuantas casas poner juntas, cuales son las instalaciones que comparten, cuestionando continuamente la arbitrariedad de las soluciones existentes. Este es el principio básico del enfoque ecológico sobre el problema del hábitat.*³¹

En la Nochebuena de 1949 los Eames entraban por la puerta a su casa. Describe Wilder lo aburrido ver a alguien entrar en una casa por la puerta. *Es mucho más interesante cuando alguien entra por la ventana*. Pero es esta una puerta nueva, un umbral donde despedirse de la visita, apoyado en su quicio. Una puerta que como la de

³⁰ VENTURI, Robert: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1992

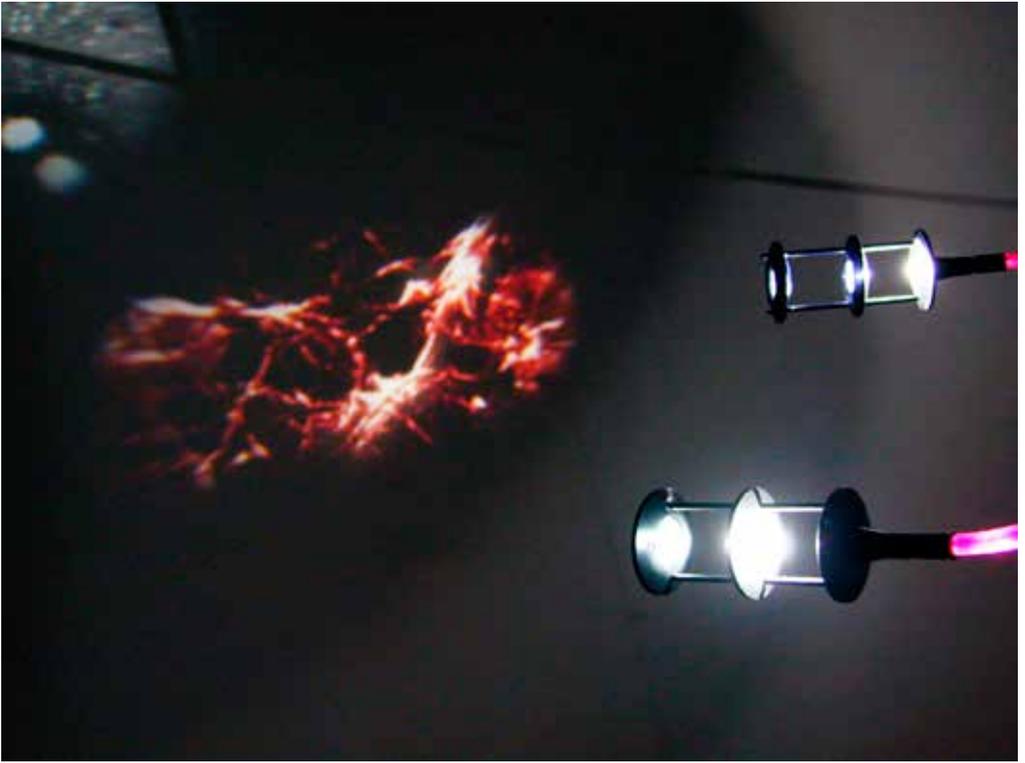
³¹ SMITHSON, Alison & Peter: *The Built World. Urban Re-Identification*, *Architectural Design* 1955, no. 6, Junio, pp. 185-188

Duchamp en aquel apartamentito de París, su eterna casa (desmontará aquella puerta y la arrastrará con él por medio mundo), una puer-

ta que está, a la vez, abierta y cerrada, en una casa, la primera, que alojará para siempre una vida posmoderna.



Julius Shulman, Charles y Ray Eames y la casa Eames, 1958. *Julius Shulman Photography Archive*, Getty Research Institute.



PROYECCIONES EFÍMERAS. LA CIUDAD AL OTRO LADO DEL VELO

ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA

Hace ya unos años, en 1994, con motivo de la controversia generada por un proyecto del arquitecto Álvaro Siza en el centro de Granada, la delegación de Urbanismo del Ayuntamiento requirió al maestro portugués la construcción previa en el solar de una maqueta a tamaño real que emulara las fachadas y el volumen del futuro edificio, y supeditó la concesión de licencia para las obras al levantamiento de este simulacro desmontable. Inicialmente, los responsables del proyecto, Siza y su colaborador en Granada, el arquitecto y profesor Juan Domingo Santos, aceptaron la fórmula como una vía pragmática para desbloquear la situación, dada la incertidumbre que parecía haberse suscitado acerca del impacto visual de la futura volumetría acabada. Dos décadas más tarde, cuando el conocido como edificio Zaida lleva años construido e incluso se diría que es relativamente asumido por la ciudad, que centra sus

polémicas recurrentes en otros escenarios (estos mismos arquitectos lo están sufriendo con la descabellada campaña en contra de su proyecto para los nuevos accesos a la Alhambra), puede resultar oportuno recordar la historia, por ser tristemente ejemplificativa de la forma en que algunos entienden la arquitectura y la ciudad, entonces como ahora; y al tiempo, por su valor de creativo consuelo, sugerente estímulo para algunas reflexiones acerca de la escena urbana y la materialidad efímera, como las que este artículo pretende.

En aquellos días los medios habían difundido diversas suspicacias en torno al anteproyecto, emplazado en una manzana de Puerta Real donde antes había estado el hotel Zaida. La oposición política y ciertos colectivos que se arrogan la potestad de defender el patrimonio urbano, en definitiva, voces que no conocían en profundidad tales asuntos, alertaban de que el



01 Imagen urbana del edificio Zaida en Granada. Fotografía: Juan Domingo Santos.

futuro edificio iba a tapar el panorama de Sierra Nevada. Se trataba más bien de un vergonzante ejercicio de cinismo que encubría las verdaderas razones de la crítica: por un lado, los intereses políticos; por otro, la animadversión inculta a la arquitectura contemporánea que llegaba a afectar a uno de los arquitectos más reconocidos en el ámbito académico y profesional, internacionalmente respetado entre otras cosas por su sensibilidad contextual. El edificio planteaba un volumen máximo de seis plantas, igualando en altura la parcela a las construcciones que habían ido surgiendo alrededor. Cualquier otro proyecto, fuese interesante o pobremente tradicionalista hasta el cliché en el desarrollo de sus fachadas, hubiera constreñido por igual las supuestas vistas del paisaje. Si el lector conoce ese

lugar, advertirá que cualquier edificio a lo largo de esa calle, Acera del Darro, en cualquiera de sus dos orillas, ocupa ya una altura semejante, colmata por igual la parcela que le es propia, e incide pues de la misma manera en la alteración de una estampa lejana. Frente a eso, cabría desde luego la opción *bartlebyana* de no edificar en absoluto, el proyecto de Siza hubiera sido tan cuestionable como cualquier otro edificio en Granada, que a nada que se levante unos metros por encima de la mirada del ciudadano supone un obstáculo hacia el territorio alrededor, la Vega como la Sierra. Pero, como decimos, la causa de este argumento esgrimido tan refutable, era la persistente condición de sospechosa, casi presunta culpable, que algunos juicios populares atribuyen a toda intervención arquitectónica en



02 Frente del edificio Zaida a la plaza Bibataubín. Fotografía: Juan Domingo Santos.

un centro histórico que no apele a lenguajes imitativos de un cierto pasado, impostado, que se diera por inmutable, y además típico. Si extrapo-

lamos el razonamiento de estas críticas a cualquier otro entorno urbano al margen del caso específico de Granada, podría alegarse que toda



03 Antiguo Hotel Zaida en Granada.

forma que se alce ligeramente sobre el suelo, supone una innegable alteración de la plataforma original de la Tierra, y por tanto, una incidencia visual impugnable. Por todo ello, Juan Domingo Santos, hizo ver a las autoridades el sinsentido de aquel requerimiento, torticero o pacato según se mire, y consiguió que comprendieran que la construcción de aquella maqueta hubiera sido una aberración que habría convertido la ciudad en motivo de sorna en foros de prestigio. Es imaginable el absurdo que nuestras ciudades podrían llegar a ser, si cundiendo el ejemplo se llenaran de solares con telas provisionales, testando de este modo flácido la validez de ciertas formas antes de empezar a erigirlas con solidez, y hasta puede que esta postal distópica, sumada al eficiente denuedo cervantino del arquitecto en su explicación, convenciera a los munícipes

en extremis. Y así finalmente desistieron del encargo de la maqueta 1:1, y el edificio pudo empezar a construirse con sus materiales *definitivos*.

El proyecto de Siza suponía un sutil ejercicio en torno al patrimonio edificado en la ciudad, en gran medida la polémica tuvo que ver con el diferente criterio de apreciación, respecto a lo fijado por las catalogaciones urbanas, de qué elementos de los preexistentes tenían o no interés. Siza proponía incorporar al conjunto una hermosa casa patio en un extremo, que sin embargo no estaba catalogada por la normativa, y en cambio proponía algunas alteraciones concernientes a lo que se requería preservar, y así demolía un par de casas existentes, una de construcción reciente y otra catalogada, pero sin interés alguno. En una sugerente conversación entre Álvaro Siza y Juan Domingo, publicada



04 Dibujo de Álvaro Siza para el edificio Zaida.

con el título “Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas sobre Picasso”, editada por el Colegio de Arquitectos de Cádiz, el arquitecto portugués razonaba algunas de sus decisiones y postulaba un entendimiento sensible del tiempo histórico en la ciudad, al contrario de la congelación fijada por las normas. El arquitecto granadino lo describía de este modo: “Me parece fascinante la relación que propones entre lo nuevo y lo existente. La forma de los volúmenes retranqueados del nuevo edificio Zaida hacia el boulevard están determinados por las alineaciones del patio de la casa antigua, y a su vez, la casa

antigua con el patio se descubren por sorpresa en el interior del nuevo Zaida. Todo está muy relacionado, de manera que lo nuevo y lo anterior quedan indisolublemente unidos para siempre. Resulta muy interesante esta visión patrimonial de las cosas y los tiempos sin tener que recurrir a la restauración. Hay un modo de elaborar el proyecto de recuperación urbana desde el presente a través de estos enlaces que ponen de manifiesto situaciones tan diversas”.

La implantación del Zaida es elegante y grácil, todavía luce en su parcela, sigue siendo un faro que destaca, en el mejor sentido, frente



05 Dibujo de Álvaro Siza para el edificio Zaida colocado en la envoltura provisional de las obras. Fotografía: Juan Domingo Santos.

a otros edificios anodinos adyacentes. La envolvente edificada va cambiando de altura para adaptarse al frente de la plaza Bibataubín, o más allá al de la plaza Mariana Pineda, en torno a las tres alturas, y al de la Acera del Darro, con los seis niveles citados. Las fachadas del nuevo edificio son contenidas, con un aire loosiano, algunas de las voces críticas que hemos referido nos hacen también rememorar la reacción popular y mediática en aquella ciudad de Viena, en la bisagra entre un mundo antiguo y otro moderno, que Adolf Loos sufrió durante la construcción del edificio en Michaelerplatz, hace casi justo un siglo. Siza articula aquí esa doble materialidad característica de algunas de sus obras, la textura pétreo a modo de zócalo expandido hasta llegar a alcanzar la línea media del edificio, junto a la pureza del blanco geométrico del canon moderno, y acierta además a conjugar, como en algunos de sus mejores proyectos residenciales, esa dialéctica de las dos escalas, en un orden menor y mayor para los huecos, con esa contenida configuración de dos torres, cual dos esfinges abstractas. Hay algo en el marco grande de algunos huecos, o en la paridad de las dos esquinas elevadas, de la futura Iglesia de Marco de Canave-

ses, como lo hay de la muy anterior Escuela de Arquitectura de Oporto en el pliegue de la visera del remate, o en la semántica de pabellón de algunas piezas, sobre todo la envoltura de la casa patio incorporada. Alguien interesado por la trayectoria de Siza podrá aventurar, hacia atrás y hacia delante, distintas conexiones subjetivas de este proyecto con algunos otros.

Siguiendo la razón constructiva de algunos de estos proyectos mencionados, Siza dispuso la piel con un muro de hormigón calado en sus huecos, que luego se trasdosaría con ladrillo con una cámara ventilada, y que a su vez habría de forrarse de piedra característica del lugar o enfoscarse de blanco, según se ha dicho. Ello explica también que, con cierta cautela comprensible, Juan Domingo, como socio local de Siza diariamente encargado de cuidar la ejecución del proyecto, si decidiera construir durante la misma algo de aquella delirante maqueta que el Ayuntamiento había pretendido a priori: ante la certeza de que contaría con la observación, también diaria, de sus críticos, y ante el temor de que la constatación por parte de estos de aquella construcción de un muro de hormigón hubiera despertado de nuevo las reacciones por la incidencia visual que les servía de coartada en sus soflamas, optó por cubrir el proyecto con telas, sostenidas por un andamio oculto, edificando una caja envolvente, del mismo volumen aproximado que el edificio que habría de emerger, ocultando como con un telón los trabajos que se llevaban a cabo. El propio Siza había mostrado su contrariedad por esta veladura, pues ello le obligaba a replantear los huecos desde dentro, y le impedía poder testar el resultado, paso a paso, desde fuera. De este modo, solo al final, con el edificio muy avanzado, ya visible su forma última de planos en

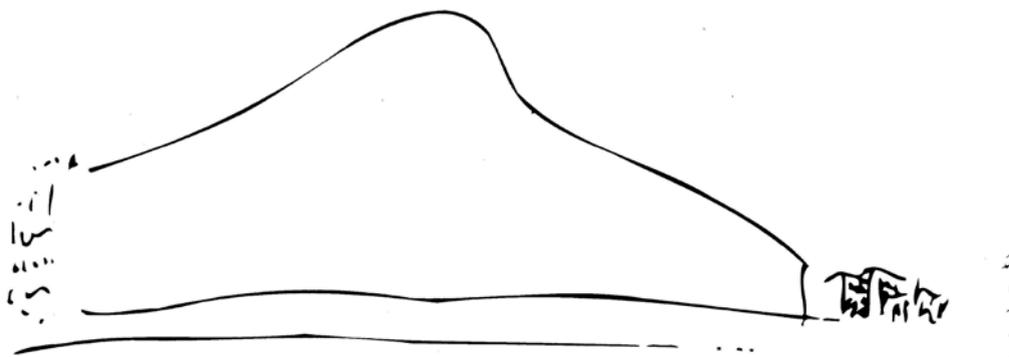
movimiento, con huecos que pudieran pensarse como ejecutados a la manera tradicional con fábrica de ladrillo, alféizares, mochetas, dinteles y carpinterías, estas cortinas fueron retiradas. La operación, quizás, tenía un aire de número de magia, por el recurso de los ilusionistas a tapar con un velo los resortes secretos de sus trucos.

Esta decisión de envoltura efímera del edificio mientras duraban las tareas constructivas conserva aún un resonante interés metalingüístico en el que este texto quisiera detenerse. Técnicamente resulta interesante ese artificio de construir un forro blando para un contenido sólido, también la solución híbrida de una membrana, la tela, y un esqueleto tubular, el andamio, que dotara al cierre del edificio de un espesor provisional mayor del que luego habría de tener, en su vocación de permanencia con la aplicación de la eficiencia del hormigón empleado, como si durante unos meses, se ilustrara la historia condensada de la envolvente en arquitectura, pasando del espesor masivo y estructural de la piedra a la fachada libre y de espesor limitado del hormigón, aunque aquí la dureza relativa se invirtiera, pues frente a la contundencia de la piedra se proponía en cambio la flacidez del tejido. El singular empeño de ocultación parecía ilustrar esa sentencia poética de Paul Valéry, lo profundo es la piel. Cabría postular una filiación de este procedimiento con la representatividad de la escenografía barroca, el juego de realidad y artificio tan propio de esa época, pensemos en la confusión ensoñada de Calderón en su monólogo de Segismundo, o en la riqueza espacial de *Las Meninas*. El barroco recurrió por primera vez a una urbanidad dinámica, teatral, interactiva, y operó como no se había hecho hasta ese momento con la ico-



06 Envoltura de las obras del edificio Zaida. Fotografía de Juan Domingo Santos.

nicidad del telón urbano que las fachadas suponían, banda de intercambio entre espacios abiertos y cerrados, señalando que esa línea que separaba lo público de lo privado, podía configurar un escenario fundamental, altavoz para muchas historias. Igualmente, desde la taxonomía tipológica, el andamio como lugar habitable, o incluso el cerramiento de las obras, una suerte de provisorio *ma* orientalizante, ambos espacios intermedios y provisorios entre la capa final y el interior de los espacios, son ámbitos cuajados de potencial, y en la actualidad suponen un ávido campo de acción para la investigación arquitectónica y propositiva. Un andamio, mueble que antecede al posterior inmueble, es una entidad híbrida, entre el biombo y el estante, entre la cimbra y la escalera, que mientras es necesario se asemeja a la futura fachada ocultando en esta fase previa el espacio que algún día será. La fachada que será perenne incorporará luego funciones de aislamiento térmico o acústico a las que el andamio no ha de dar respuesta, pudiendo esencializarse pues hasta los huesos. También la fachada tendrá una función representativa de la que el andamio queda



07 Dibujo de Álvaro Siza para el edificio de viviendas en Berlín.

exento, por eso su mera materialidad instrumental, con espesor pero todavía leve, admite otras posibilidades efímeras por indagar.

Junto a todo ello, esta suerte de estrategia vino a cargarse además de un intenso valor narrativo y metafórico: Juan Domingo decidió que las telas llevaran impresos un dibujo del propio Siza con la silueta del edificio. Por unos meses, en ese fino espacio vertical entre urbe y edificio, agitándose por acción del viento, pudo verse no tanto una imagen realística del bloque, aunque en parte podía servir como iluminación para descreídos, como sí un croquis, semilla primera de un largo proceso posterior hasta llegar a la fase constructiva, a la vez que recuerdo de la génesis del proyecto, rastro de la fe en el dibujo arquitectónico como primer gesto de transformación del mundo, que Siza acaso ejemplifica mejor que nadie. Sobre la tela ondulaba, como en una bandera gigante, la posición de convergencia entre pasado, presente y futuro que todo proyecto supone. Alguna vez he escuchado al propio Juan Domingo referir el modo en que Siza visita los solares de sus futuros edificios, y enseguida comienza a dibujar con sus dedos al

aire las posibles siluetas de los mismos, al fin y al cabo, líneas fronterizas en mitad del cielo entre la ciudad y su arquitectura. Los dibujos posteriores de Siza en su tablero, tras este primer baile de las manos en el vacío, serían como la memoria en papel de aquellas intuiciones germinales. De este modo, en este relato granadino, grabado en las telas, podía verse en potencia el edificio dibujado, invirtiendo de paso la secuencia lógica de la arquitectura: todo proyecto supone el paso de las dos dimensiones del papel a las tres de la realidad, el paso del dibujo a la construcción; aquí existía en cambio una traviesa alteración de ese orden, una permuta de la habitual disposición en el tiempo de las distintas fases de un proyecto. Podríamos añadir que la estratagema estaba teñida de una fina ironía: con un sutil disimulo que ayudara a que el proyecto avanzara sin nuevas dilaciones provocadas por la intercepción de sus opositores, se estaba también relatando la propia historia sobrevenida al proceso normal de todo proyecto, cuando le había sido impuesto una maqueta en tela que permitiera evaluar el resultado del proyecto en la ciudad. Antes hemos especulado con la figura de Juan

Domingo, en aquella reunión con el alcalde y su corte, como un hábil narrador que acababa venciendo reticencias políticas, ahora señalamos que con esta tela dibujada y transitoria que ocultaba un edificio, el arquitecto escribía también un cuento resonante.

Si quisiéramos seguir trazando asociaciones, podríamos comparar esta veladura pasajera con un caballo de Troya que alojara en su interior una suerte de engaño. Por sus posibles similitudes con nuestras

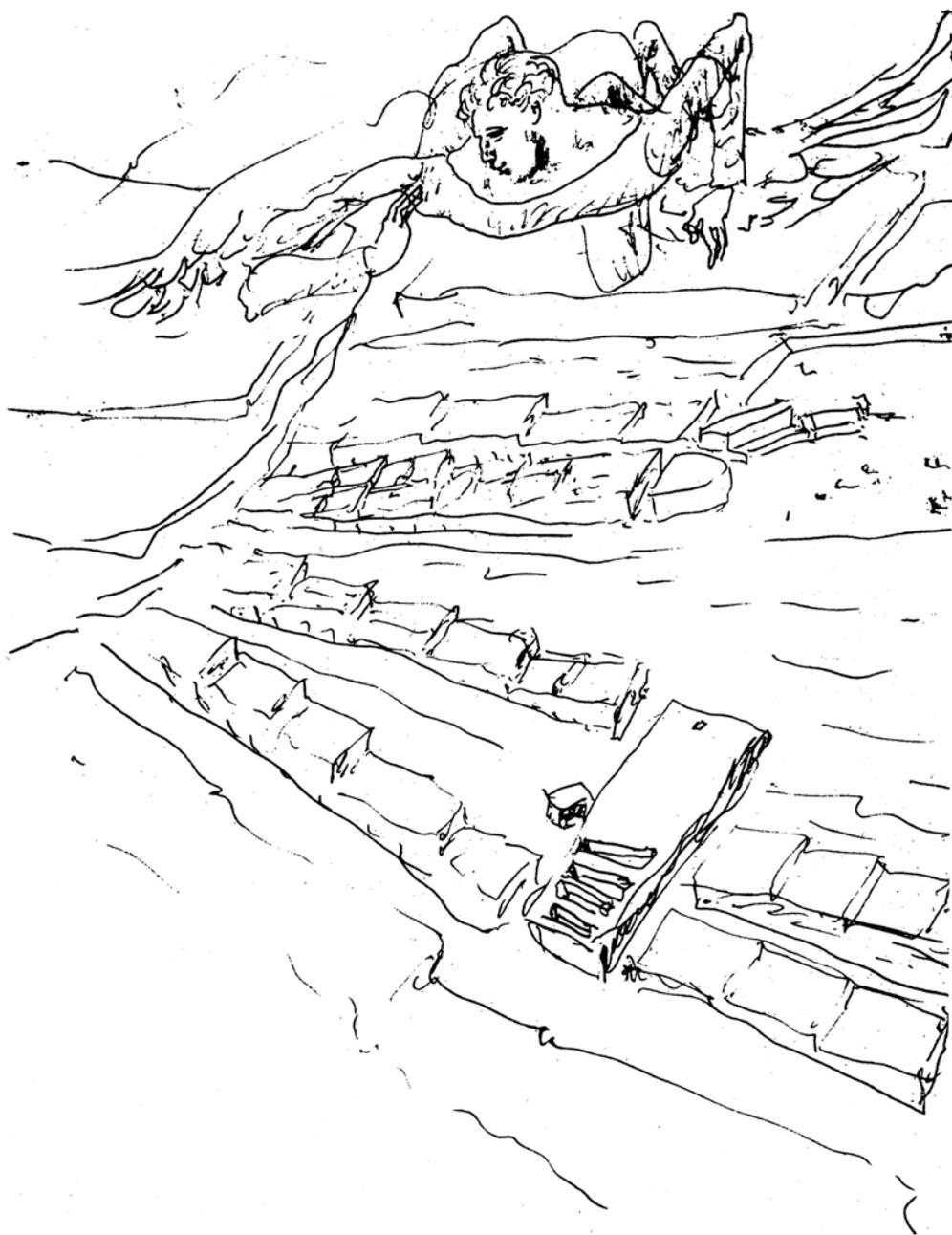
ciudades en fiestas, así la ciudad de Sevilla desde la que uno escribe, resulta una referencia fascinante la Sofronia que describiese Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, que a su modo puede leerse como una colección de relatos mitológicos a la par que urbanos. En esa Sofronia imaginada, la ciudad efímera era la de los edificios y no la de la feria. En cierta ocasión, al mostrar a una viajera europea las velas blancas que en Sevilla se instalan en el estío y proyectan refugios en sombras sobre calles como Sierpes, para mí un luminoso y alegre símbolo infantil de mis vacaciones de verano, ella me relató sin embargo el triste recuerdo de su niñez en las ciudades de la antigua Yugoslavia durante la Guerra de los Balcanes, cuando los habitantes colgaban telones flotantes que cubrían las calles en algunos puntos hasta tocar casi el suelo, con los que trataban de protegerse de los fran-



08 Edificio de viviendas Schlesisches Tor (Bonjour Tristesse), Berlín.

cotiradores que actuaban desde las ventanas de los edificios, impidiéndoles la visión al otro lado, pero dejando libre la circulación sobre el suelo, el territorio sobre el que se produce el movimiento cotidiano de la ciudad. Para ella la presencia transitoria de estos planos de color suspendidos introducía en la ciudad un nuevo tempo que condicionaba dramáticamente la actividad de las personas que transitaban por donde aparecían colgados. Más recientemente, en cambio, otra visitante me hacía ver entusiasmada y dichosa, la semejanza de los colores repartidos por la ciudad en abril, como en altares móviles, con algunos rituales urbanos que ella, ahora residente en Norte América, profesora errante en su edad adulta, recordaba de sus añorados primeros paseos en Vietnam.

Antes indicábamos que a lo largo de la colección de proyectos de Siza pueden recono-



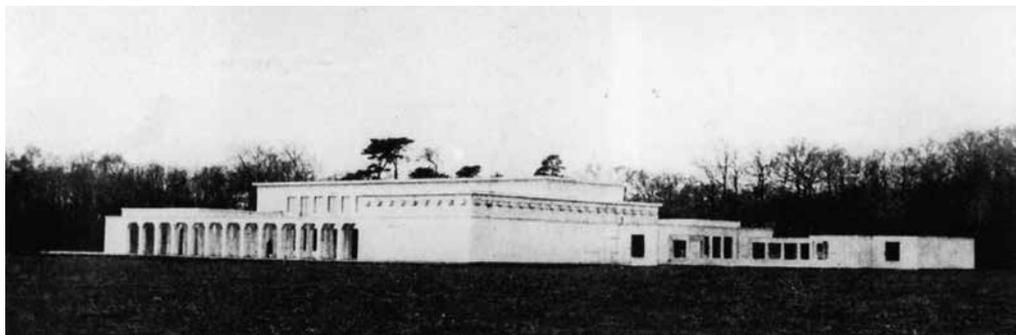
09 Dibujo de Álvaro Siza de Évora con el ángel.

cerse ciertas formas inmanentes, y por encima de estas, una manera de mirar y dibujar el mundo. Podríamos relatar otros dos capítulos, uno en Berlín y el otro en Évora, afines a esta historia del gran velo granadino.

Una década antes de estas tribulaciones con el Zaida, Siza había sido invitado a construir un edificio en la muestra de viviendas de Berlín, en el barrio de Kreuzberg, que habría enseguida de hacerse célebre por un dibujo anónimo y reivindicativo, un graffiti caligráfico que escribía “Bonjour Tristesse” sobre su acabado blanco. En otra conversación entre los dos arquitectos, esta editada por la revista *El Croquis* en uno de sus números dedicado al arquitecto luso, Siza relataba a Juan Domingo el incidente de este modo: “En una de las visitas de obra el arquitecto Peter Brinkert, que colaboraba conmigo en el proyecto, me esperaba en el aeropuerto preocupado. Le dije que fuéramos a ver la obra y él me respondió que mejor al día siguiente. Yo le insistí porque tenía interés en ver cómo iban los trabajos, pero lo notaba muy reticente y al final me confesó que había algunos problemas, razón por la cual decidí acercarme rápidamente por allí. Al llegar vi la pintada mientras él esperaba atento mi reacción. Estuve largo tiempo mirándola y claro que me irrité. Sabía que formaba parte de una campaña muy dura por parte de grupos minoritarios de extrema derecha. Pero no contra el proyecto. Era en contra de todos los proyectos que estaba desarrollando la IBA, organismo que fomentaba el diálogo con los inmigrantes turcos. Había grupos extremistas que luchaban en la calle contra la policía, todo muy duro. Me irrité porque era absolutamente imposible hacer la pintada a aquella altura; cada obra tenía un guardia armado con un perro y, por tanto, era imposible subir y pintar sin la

connivencia previa con el guardia. También estaba esa cosa ridícula de escribir la “S” y la “J” al revés para sugerir que el pueblo era inculto y no sabía escribir. Quedé muy irritado al principio con todo eso. Después pensé qué hacer, porque el color del edificio formaba parte del revoco y si picábamos el trozo afectado se notaría, ya que surgiría una discontinuidad con el resto de la fachada. Por otra parte, la solución de pintar todo el edificio de nuevo era impensable económicamente. Entonces decidí dejarlo tal y como estaba; y así se quedó. Más tarde el edificio fue portada de la revista *Lotus* y la pintada se convirtió en un símbolo. En algún momento se llegó a decir que yo había mandado colocar allí aquel graffiti para llamar la atención; nunca fue así”. La narración ejemplifica que a veces los edificios construyen también sus propias historias. Existe un hermoso dibujo previo de este bloque berlinés, un boceto similar al que en el caso del Zaida ocupó el cerramiento efímero de la parcela durante las obras, en el que Siza abstracta la propuesta a apenas una línea sinuosa que separa el blanco edificado del cielo testigo sin distinguir huecos, como si la fachada fuera tan solo una tela blanca en la que no fuera relevante el calado menudo de ventanas. Si hemos consignado que los edificios alientan a veces historias también sucede que algunos relatos se entrelazan en el tiempo. Ese dibujo berlinés parecía anticipar la futura envoltura textil provisional del proyecto de Granada.

Esa consideración de la fachada como un velo, la del dibujo de Berlín o la de la acción de obra de Granada, nos hace evocar otro dibujo anterior, uno de los más simbólicos de Siza. Cuando en los años setenta el arquitecto estaba trabajando en Évora en las viviendas de la Quinta da Malagueira, años antes que en Berlín



10 Maqueta en tela a escala 1:1 para la Casa Kröller-Müller de Mies van der Rohe.

y por tanto que en Granada, dibujó esta ciudad y colocó sobre ella la figura de un ángel que desplegaba una sábana. Esta veladura, según refería Siza, quería convocar la interacción entre la mirada y el dibujo: al cubrir con ese manto fino el territorio se insinuaban sus características fundamentales que iban dando lugar a sus arquitecturas, como el ejercicio de leer la vida abstraída en los trazos de la palma de la mano. Puede que el boceto berlinés del edificio como una cortina, recortada en su remate como una ola, fuera también un modo sutil de oponerse a la barrera sólida del Muro entre el este y el oeste, que también afectaba a ese barrio de Kreuzberg, y que pronto habría de demolerse. Hemos apuntado al inicio el indiscutible valor contextualista de Siza. Cierta vez, con finura y *saudade*, llegó a enunciar esta deliciosa paradoja: “Me gustaría construir en el desierto del Sahara. Probablemente, al comenzar los trabajos de edificación, alguna cosa aparecería, retrasando la prueba de la gran libertad: pedazos de cerámica, una moneda de oro, el turbante de un nómada, dibujos indescifrables grabados en la roca. En mi tierra no hay desiertos. ¿Y si los hubiese? Probablemente estaría condenado a construir un barco cargado de memorias,

próximas o distantes hasta la inconsciencia: invenciones. Y si el barco se posase en el fondo de mar, estaría rodeado de ánforas, esqueletos, anclas irreconocibles bajo el óxido. Experimentaría el disgusto de ser llamado, incluso en el Sahara, o en el fondo del mar, contextualista”. En otra ocasión explicó: “la tradición es un desafío a la innovación, está hecha de injertos sucesivos, soy conservador y tradicionalista, me muevo entre conflictos, compromisos, mestizaje y transformación”.

Todas estas narraciones de envolturas efímeras permitirían también la glosa de una historia parcial, efímera o textil, de la arquitectura y la ciudad. Se ha referido alguna vez, así Juan Navarro en *La habitación vacante*, la importancia en la carrera de Mies de su inicial experimentación europea en proyectos de exposiciones para la industria del vidrio y de la seda. Mies sí llegó a construir una curiosa maqueta en lona a escala real en una parcela: cuando sedujo a una clienta de su mentor Peter Behrens para poder proyectar la Casa Kröller-Müller en torno a 1912, por deseo de esta hubo de levantar la ficción de la apariencia futura de la casa usando una parihuela de madera sobre la que dispuso unas telas. Valentín Trillo, autor



11 Cristo envolviendo una de las estatuas de la plaza de Trocadero, París, 14 de febrero de 1961. Fotografía: Harry Shunk.



12 Christo y Jeanne-Claude. *Wrapped Building*, Project for Allied Chemical Tower, Times Square, Nueva York, 1968. Detalle de fotomontaje, 45,7 x 25,4 cms.

de la tesis doctoral *Mies en Barcelona. Arquitectura, representación y memoria*, reflexionaba en su investigación sobre el ejercicio de exposición integral que aquello debió suponer: “Desde la generación de planos de la escenografía, decidiendo qué partes debían ser construidas para la visualización de conjunto y qué otras pasar a formar parte de la tramoya, a la elección del grado de detalle de representación según fuese a ser observada como conjunto o para ser recorrida a corta distancia, el despiece de materiales teniendo en cuenta las limitaciones dimensionales y la repercusión en el coste y transporte, los planos de detalle de ensamblaje, la gestión

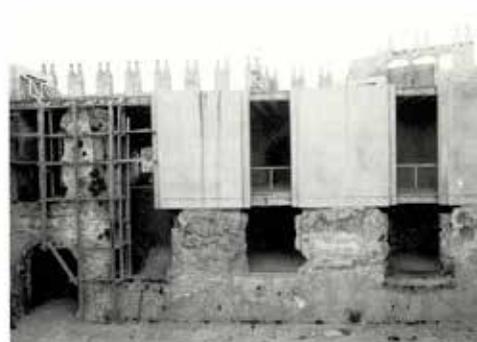
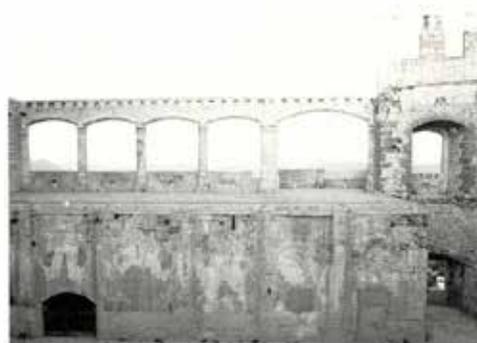
de un amplio equipo de operarios coordinados en poco tiempo, hasta el necesario plan de desmontaje y de reutilización material para la realización de aquel hito efímero instalado en un medio natural incierto”.

Jorge Gorostiza, investigador acerca de las relaciones entre arquitectura, ciudad y cinematografía, publicó en 1999 en el boletín *Circo*, el texto “Pueblos de tela y cartón”, cuyo título resulta ya afín a los asuntos que venimos desarrollando. En él recordaba la figura de Potemkin, que construyó para la zarina Catalina la ficción de un territorio cuajado de riqueza. “Quien sí entendía el poder de lo débil sobre lo fuerte e incluso de la ficción sobre la realidad, era Grigori Alexandrovich Potemkin, aquel político que construyó *pueblos de tela y cartón* (como los calificaba Adolf Loos) en los márgenes de los caminos de Crimea para hacer creer a Catalina la Grande que vivía en un país más urbanizado, más moderno, que aquella Rusia rural y atrasada en la que ambos estaban inevitablemente encerrados. Potemkin era un visionario que ya había descubierto en el siglo XVIII el uso que se le podía dar a las técnicas de la escenografía fuera de los teatros, en la realidad para suplantarla”. La estrategia de Potemkin no era distante de todas esas comitivas que a lo largo de la historia de las ciudades han seguido recorridos engalanados ofreciendo a los gobernantes visitantes la mejor versión posible de los lugares de paso.

Son diversas las crónicas de engaños similares en el arte de la guerra. Durante la Segunda Guerra Mundial uno y otro bando recurrieron a este extraño maridaje entre estrategia bélica y práctica escenográfica. En *El uso de las ruinas. Relatos obsidionales*, Jean-Yves Jounnais da cuenta de una suerte de leyenda: “Se relata,

desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, una historia “de la que han llegado varias versiones hasta nosotros” de un falso aeródromo militar alemán construido en la Holanda ocupada para engañar a los observadores aliados. El campo de aviación, un meticuloso decorado, era íntegramente de madera. En él había hangares, depósitos de gasolina, vehículos y un centenar de aviones, como si fueran juguetes de tamaño natural. La realización de esta añagaza fue tan larga, pues se aspiraba a un realismo maníaco, que los aliados tuvieron todo el tiempo del mundo para seguir su realización y para comprender su verdadera naturaleza. Por eso, el último día de esta obra en marcha, mientras se fijaba la última tabla en el ala de un falso avión, otro avión, este inglés y de verdad, atravesaba el Canal de la Mancha y evolucionaba por encima de aquella escena de teatro antes de lanzar una bomba de madera”.

Existe otro episodio paralelo de ciudad, inverso al anterior: el andamiaje replicante de Berlín construido en el desierto americano de Utah, el barrio alemán, levantado en 1943. Mike Davis lo ha referido con detalle en “El esqueleto de Berlín en el armario de Utah”, incluido en su libro *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*. El conjunto es todavía visible, en cierto estado de reliquia ajada, si se consiguen los permisos oportunos. El ejército estadounidense reclutó en secreto al arquitecto Erich Mendelsohn para trabajar, con los ingenieros de Standard Oil y los diseñadores de la RKO, con el fin de crear una ciudad en miniatura. La fuerza combinada del ejército, las petroleras y Hollywood logró concluirlo en menos de cincuenta días. En su proyecto Mendelsohn huyó de la arquitectura expresiva que había podido dejar edificada en Weimar antes del cam-



13 Montaje de la instalación de Soledad Sevilla en el Castillo de Vélez-Blanco.

tos falsos, despistando al enemigo con trucos de prestidigitador, haciendo desaparecer importantes objetivos vitales a su vista. Jounnais



14 Instalación de Soledad Sevilla en el Castillo de Vélez-Blanco.

escribe en su libro antes citado otra historia semejante, a propósito de los bombardeos sobre Hamburgo: “La organización defensiva de esta ciudad, protegida por cincuenta y cuatro baterías pesadas antiaéreas y seis bases de cazas nocturnos listos para intervenir, había contenido hasta entonces las oleadas de bombardeos. En aquella época, la defensa alemana derribaba alrededor del cinco por ciento de los avio-

nes atacantes, y este porcentaje no había dejado de aumentar. El propio espíritu del bombardeo estratégico era puesto en tela de juicio. El fracaso estaba cantado si no se encontraba nada que contrarrestase el sistema de radares alemán. Técnicamente, la respuesta fue de una asombrosa sencillez. Se recurrió a unas tiras de papel de aluminio, llamadas *windows*, de treinta centímetros de largo, reunidas en fajos de dos mil y sujetas mediante un brazaete de goma. Lanzados desde un avión, estos paquetes se dispersaban para formar una nube de tiras que producían en la pantalla del radar un eco análogo al de un avión. Lanzando uno de estos paquetes cada minuto, desde cada avión de la formación, se podía saturar la zona en observación por medio de unos ecos tan numerosos que se hacía imposible toda localización”. Al margen del éxito del ingenio en términos bélicos, incluso al margen de la analogía con los trucos de los magos que venimos sosteniendo,

aquella imagen del batallón de espejitos sobre los cielos tuvo que resultar sublime.

También la historia del arte contiene algunos episodios urbanos y textiles concomitantes. Pensemos en las envolturas de Christo y Jeanne-Claude, sus conocidos *wrappings*, que suponen un diálogo tintineante con la rigidez de los edificios forrados. Christo había comenzado su carrera *escultórica* envolviendo estatuas

clásicas en fundas de plástico transparente, inventando un espacio capturado visible en torno a los cuerpos congelados en piedra, como un halo, que luego sus tejidos sobre edificios, como la sábana del ángel de Siza, habrían de trasladar con el valor añadido de la escala. Había algo en ello que movía a evocar la emocionante reflexión que Marguerite Yourcenar escribió para el emperador en *Memorias de Adriano*: “La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana, como las grandes actitudes inmóviles de las estatuas me enseñaron a apreciar los gestos. En cambio, y posteriormente, la vida me aclaró los libros”. Algunas fotografías han conservado el retrato del artista protegiendo las esculturas parisinas de Trocadero. De vuelta a la contingencia de la guerra tan alejada de la especulación artística, me hacen pensar en esas protecciones de algunos monumentos para evitar su destrucción, como la instantánea de la fuente de la diosa Cibele sepultada bajo sacos de arena, o las imágenes de archivo de esas pieles de ladrillo que se edificaron a lo largo de Italia para proteger temporalmente algunos hitos. Aquellas acciones primeras de Christo, junto a su admiración por el perfil de las ciudades, con Nueva York como paradigma, le harían viajar desde las estatuas a las construcciones cuando propuso por primera vez la envoltura de dos edificios del bajo Manhattan, aunque estos nunca fueron más allá de los dibujos. Su llegada a la metrópoli en los años sesenta había marcado el comienzo de su interés por la escala arquitectónica. En 1966 propondría otros tres proyectos irrealizados: la envoltura del MoMA, del Museo Whitney y de un edificio en Times Square. Entonces habría de ver sólo ejecutada su cubrición para otra construcción de Chicago. Sería otra de sus envolturas, la de 1 millón

de metros cuadrados de la costa de Sidney (1 milla y media de costa) la que consolidaría el salto de tamaño en su trabajo. Lo más sugerente de aquel proyecto clave en su trayectoria, se aprecia mejor en vídeos que en fotografías, la fábrica se movía incesantemente. Luego vendrían el Valley Curtain de Colorado, una cortina colgada de tela de 76.200 metros cuadrados, la gran valla de California, una barrera de tela de 6 metros de alto y 39.4 km de longitud, y por supuesto el forraje textil del Reichstag, emblema de emblemas del siglo pasado.

Podemos pensar también en otra acción efímera, la instalación que Soledad Sevilla llevó a cabo a propósito del patio renacentista andaluz que ahora ocupa, como un espejismo, una de las salas más impresionantes y extrañas de esa colección de tesoros del mundo que es el museo Metropolitan de Nueva York, singular episodio de expolio artístico. A principios de siglo, el patio fue vendido, piedra a piedra, a un anticuario para acabar en una de las salas del museo neoyorquino, en un expediente de piedras desplazadas. En 1911 George Blumenthal, presidente del Metropolitan, lo había comprado para la sala central de su nueva casa en Park Avenue. Trowbridge y Livingston, arquitectos de la mansión Blumenthal, construyeron un edificio sobrio, de influencia italiana, que se adaptara bien a las formas del Castillo del Marqués de Vélez. En 1941, Blumenthal decidió cederlo al museo, el patio fue desmantelado y los dos mil bloques de piedra del patio catalogados y almacenados, a la espera de su traslado a la sede museística. En 1964 aprovechando la remodelación y ampliación del edificio fueron colocados finalmente como lo visitamos hoy. A Soledad Sevilla la visión del patio renacentista de Vélez-Blanco en aquella sala le produjo una sensación de extra-



15 Christo y Jeanne-Claude. Running Fence, Condados de Sonoma y Marin, California, 1972-1976. 216.000 metros cuadrados de nylon de 5,5 metros de alto a lo largo de 39,4 kilómetros.

ñamiento y desgarro, así concibió para el castillo la instalación a la que nos referimos con motivo de la Exposición Universal de 1992. Sobre las paredes desnudas del patio devastado fueron proyectados los elementos arquitectónicos y decorativos originales. La artista pretendía convocar, como en un conjuro, la presencia perdida del patio, devolver lo sustraído proyectando sobre los muros en ruinas el esplendor que había sido expoliado. Comenzó a trabajar en 1991, foto-

grafiando los tres lados expuestos en el museo que habría de restituir mediante la proyección, eliminó de las fotografías cualquier rastro museístico ajeno a la situación primigenia, rigurosa labor de recuperación de la verdad histórica. En el emplazamiento original redispuso telas para ocupar la volumetría mermada por el expolio, cubrió algunos huecos de puertas o ventanas, instaló un andamio y una pantalla que cubriese el vano de la galería del segundo piso del ala

este, eligió para la tela un color que se integrara con la piedra para la mínima alteración de la ruina. Durante tres días, en el ocaso, se iniciaba la proyección para que la luz solar en su progresión hacia la oscuridad fuera dejando aparecer con lentitud el aspecto original del castillo. A la caída de la tarde, se encendían los proyectores y la imagen empezaba a percibirse lentamente. Esa suave verdura que el crepúsculo permitía iba intensificándose a medida que avanzaba la noche. Con la completa oscuridad, la fusión entre paredes desconchadas y la imagen proyectada hacía pensar que ese hueco descarnado acogía lo que le perteneció en una emocionante síntesis entre realidad y ensoñación.

Aludíamos con anterioridad al potencial representativo de andamios o cerramientos de obra, que Juan Domingo supo utilizar de un modo poético. Según exponía Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Robert Moses fue el primero que comprendió el valor de realizar las obras públicas como si fuesen espectáculos públicos: “Cuando llevaba a cabo el reordenamiento de Central Park, la construcción del parque zoológico y su estanque trabajando veinticuatro horas diarias, durante los siete días de la semana, brillaban los focos y refulgían los martillos mecánicos durante toda la noche, con lo que no sólo se aceleraban las obras, sino que también se creaba un nuevo espacio de representación que mantenía cautivado al público”. La justicia poética de la estrategia granadina del Zaida es distinta a la razón práctica de Moses, el gran responsable del crecimiento metropolitano de Nueva York durante décadas, pero ambos casos señalan el valor escenográfico de la materialidad efímera de las obras. También lejos de la lírica del dibujo de Siza al diferir la contempla-

ción del edificio que encarnaría a la conclusión de las obras ese mismo dibujo, podríamos pensar en el carácter falsario de algunas fachadas como telones teatrales. Es sabido que en Dubai y otros emiratos donde el consumo energético no es, de momento, un problema, los edificios acabados pero vacíos, se mantienen encendidos aleatoriamente para asemejar una ocupación que no es real. También conocemos la sensación de decepción que los conquistadores cristianos de Sevilla pudieron experimentar al traspasar la gran muralla almohade que cercaba la ciudad que ellos pensaban colmatada y que resultó tener mucho de engaño o de arrogancia al figurar una grandeza mayor, ocultado en cambio un territorio lleno de huertas solo en parte edificado.

Esta misma teatralidad podría registrarse en aquellos frentes de fachada unificados que envolvían algunas plazas barrocas, dando imagen de unidad a lo que al otro lado era una mixtura heterogénea. Pensemos en la Place Vendôme que proyectara Jules Hardouin-Mansart. El gran arquitecto de la corte absolutista ideó un primer proyecto en 1685 con una serie de edificios públicos, como academias, biblioteca, casa de la moneda o embajadas, luego, en 1698 se derribaron las fachadas y se planteó un nuevo recinto más reducido en el que se erigieron de nuevo las fachadas. Al otro lado de las mismas solo había al inicio solares vacíos que se irían vendiendo a particulares. Mansart empleó entonces un basamento almohadillado sobre el que se levantan hoy columnas apilastradas de orden gigante, que proporcionan el ritmo a la plaza. La fachada igualitaria enmascaraba una amalgama, con apariencia de uniformidad, de viviendas particulares y edificios públicos, y era pues otro decorado urbano dirigido a la glorificación del Luis XIV, cuya estatua solía presidir

los centros de aquellas plazas reales francesas. En este caso se colocó como centro focal una columna al modo de la de Trajano en Roma, en cuya parte superior figuraba la estatua en bronce del rey como Emperador.

La actualidad viene siempre a surtirnos de encuentros en el tiempo, como los que aquí han podido referirse. Recordemos también la máxima de Marx de la historia repetida como farsa. Tres tristes historias recientes, cada una a su modo, como hubiera dicho Tolstoi, vienen a entrelazar todos estos temas. Mientras repasaba este texto para su entrega definitiva hemos asistido al despliegue de la Policía Nacional en Barcelona. Cierta hostilidad local obligó a alojar a los agentes en grandes barcos atracados en el puerto, uno de ellos, dado que la improvisación del dispositivo no permitió encontrar una nave mejor, estaba cubierto con dibujos infantiles, pues había sido empleado como recinto de ocio infantil sobre las aguas, que ahora teñía todo de una contradicción elocuente. La sorna, en los medios y en las redes, por esta imagen surreal, no cabe pensar en una estampa más Dadá, provocó que al día siguiente se cubrieran con grandes telas blancas los dibujos pintadas en el casco, entre otros al pajarito Piolín. La escena me hizo acordarme de cuando mi madre cubría la jaula del canario con una sábana vieja para que este durmiera. También en estos días, hemos leído en prensa las propuesta de la Liga de Fútbol española de multar a los clubes que no eviten que en la retransmisiones televisivas de los partidos que se jueguen en sus estadios sea visible el hormigón vacío de sus gradas, y que el actual sistema de horarios y teletaquillas contribuye a vaciar. La Liga exige resituarse a los espectadores en los fondos de escena de los enfoques de las cámaras, y también a cubrir

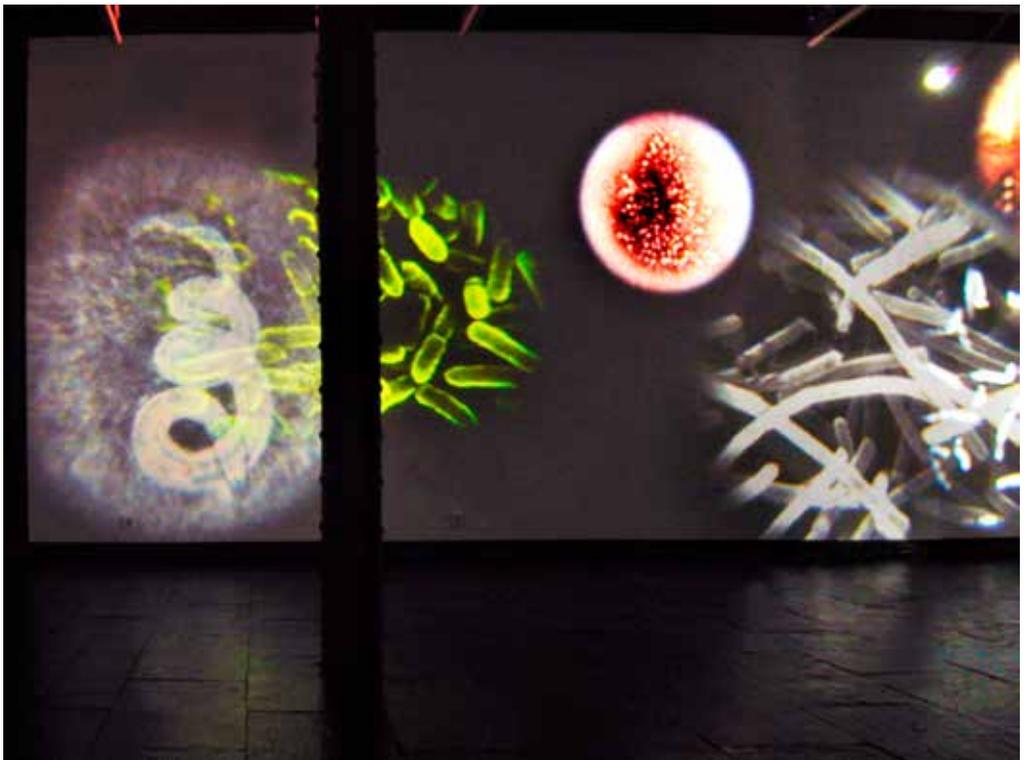
con telas con espectadores ficticios dibujados sobre ellas. En su artículo satírico publicado en *El País* el pasado 24 de septiembre de 2017, Rosario G. Gómez escribía: “Para evitar que las gradas aparezcan desangeladas se contempla incluso la posibilidad de desplegar lonas. Aunque los clubes también podrían hacer como los italianos, que utilizaron olivos de cartón piedra para engañar a los inspectores que realizaban fotografías aéreas de los campos de cultivo y así aumentar fraudulentamente las subvenciones de Bruselas. En caso de urgencia, podrían colocar un cromograma con enfervorecidos hooligans”. En estos mismos meses recientes algunos grupos críticos con el presidente Donald Trump han reclamado que se volviera a levantar la gran tela californiana de Christo y Jeanne-Claude, antes referida, en otro de esos contrastes entre lo blando y lo duro, como un modo de ejemplificar el sinsentido del proyecto de muro con Méjico.

El poeta y traductor Ángel Crespo escribió este aforismo: “Debussy escribía en un espejo; Stravinsky, detrás del espejo; Schönberg, en el marco del espejo”. Es plausible su extrapolación a cualquier otra disciplina creativa, pero en la traslación literal a una fachada urbana concebida como un telón efímero, permite una lectura arquitectónica: ciertos creadores reflejan la realidad visible, amparados en la revisión de algunas fórmulas tradicionales; algunos buscan el origen de los procesos de cambios, al otro lado de la convención; otros, reflexionando sobre las estructuras, habitan en el marco mismo que sostendría esa frontera. Varios relatos aquí recogidos tienen algo de esto tercero, y tal vez, algunos, ciertas dosis de lo primero o de lo segundo. Estas últimas noticias en los medios han venido a su vez a recordarme que en el otoño de 1994, justo al inicio de mi primer

curso en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, en ese metafórico despertar a la posibilidad de mirar las ciudades a uno y otro lado del velo, incluso en el mismo velo, guardé en mi colección de recortes, que entonces era todavía en formato físico, una crónica publicada en *El País* firmada por Alejandro V. García y que me produjo curiosidad y sorpresa. El título era “Siza, obligado a montar una maqueta gigante para poder construir en la Alhambra” y el subtítulo “El arquitecto simulará las fachadas para que se vea el volumen”. Entonces, que empezaba a construir modestas maquetas, a apreciar la importancia de la herramienta intelectual de la escala, a comprender que proyectar es escribir el futuro de la vida que vendrá, pensé que si estudiar arquitectura tenía algún sentido era el de desarrollar la capacidad de saber jugar con el tiempo, hacia atrás o hacia delante, recorriendo mentalmente en sentidos inversos el trayecto que va del papel al lugar donde algún día se levantará nuestro diseño. Por ello aquella noticia que ahora recupero para dar acaso un cierre circular a este conjunto de historias urbanas, me

resultó desconcertante. Una década después, ya de profesor, pude conocer a Juan Domingo, que ha sido desde entonces un admirado docente y arquitecto, amigo cómplice en muchos de estos relatos, y quien me ha contado, mejor que lo que esa crónica lo hacía, la historia de aquella ciudad efímera sobre la tela.

Justo al final de *Las ciudades invisibles* Marco Polo confesaba a Kublai Khan que cada ciudad comprende otras ciudades. El viajero explicaba al emperador que al referir una ciudad concreta, podemos estar hablando de otras muchas, porque “cada ciudad es una sucesión en el tiempo de ciudades diferentes, todas las ciudades futuras pueden estar ya presentes en este instante, envueltas las unas dentro de las otras (...) y cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden, distancias”. Todas las historias alternativas de existencia efímera y velada que hemos ido consignando, de fortuna variable, serían tan ciudad como las que finalmente se construyeron.



CIUDAD Y MUNDO DE LA VIDA

ENRIQUE ESPAÑA NAVEIRA

TEORÍA DEL MUNDO DE LA VIDA, HANS BLUMENBERG,

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (2013).

TRAD. DE GRISELDA MÁRSICO Y UWE SCHOOR

Hoy nos preguntamos algo que demasiadas veces ha sido esquivado al pensar la ciudad, la escurridiza y sigilosa idea de entender la vida como preocupación central para concebir el espacio. La preservación y el cuidado de la sociabilidad como proyecto constituyente de la ciudad, compuesta por las múltiples formas de vida que se despliegan por cada rincón del territorio. Estas dudas no nacen de la coyuntura de crisis de la última década, pero sí que se están extendiendo gracias a ella. Con la crisis surgen las deslealtades, aparecen las dudas con las creencias hasta ahora inquebrantables, se tambalea el sentido de lo que entendemos como vida y la objetividad de lo que nos rodea. Tiembla la arquitectura del mundo, y bajo el tambaleo aparecen apoyos hasta ahora invisibles.

La ciudad y el *mundo de la vida* han tenido históricamente apasionantes desencuen-

tros, y el libro de Hans Blumenberg, es en este caso una buena excusa, un eslabón perdido, un aprendizaje de partida para trazar algunos reencuentros. *Teoría del mundo de la vida* es el resultado de la recopilación de cinco manuscritos editados póstumamente pertenecientes a lo que el editor Manfred Sommer (Blumenberg, 2013) nos advierte que el autor clasificó como pertenecientes a la temática de una “teoría del mundo de la vida”. Aunque nunca fue pensado realmente como un libro, al menos no como algo acabado. Es importante advertir esta condición fragmentaria e inacabada para poder entender y acercarse mejor a este compendio de textos sobre una teoría del mundo de la vida, en los que destaca un profundo esfuerzo por describir ciertas contradicciones desde un origen fenomenológico. De hecho, como describe el editor, “teoría del mundo de la vida” es una contradicción en sí misma, «*En el mundo de*

la vida no puede haber teoría *del* mundo de la vida. El mundo de la vida es la suma de las condiciones bajo las cuales es absolutamente imposible la teoría» (Blumenberg, 2013: 266). Sin embargo, la contradicción no es un freno para Blumenberg sino todo lo contrario, en esta serie de trabajos el autor entiende que es necesario abordar qué se entiende por “mundo de la vida”, una noción todavía muy lejos de tener un significado unívoco y que nos permite adentrarnos en la ambigüedad que supone. Resaltaremos unas partes más que otras para conectarnos de manera profana con otros autores y en otros tiempos para imaginar de qué manera el mundo de la vida se relaciona con la ciudad.

EL HORIZONTE FENOMENOLÓGICO

Blumenberg se ocupa de recuperar el concepto de “mundo de la vida” [*Lebenswelt*] que introdujo¹ Edmund Husserl en 1924 en la fenomenología a partir de un texto sobre Kant² y que siguió desarrollando en trabajos posteriores donde se convierte en un tema central de los escritos husserlianos hasta la elaboración definitiva de *Crisis* en 1936 (Husserl, 1991). En Husserl abordar el mundo de la vida fue un intento de ofrecer un mejor acceso a la fenomenología. «El mundo de la vida es para Husserl nuestro mundo natural, el mundo en el que vivimos y en el

que estamos imbuidos en nuestras actividades cotidianas» y desde ese mundo hacernos reflexionar sobre este mundo, «hacernos ver que nosotros lo constituimos» (Follesdal, 1990: 66). Husserl se refería con esto al mundo vivido que todavía no es tematizado por teoría alguna en cuanto es “lo que se da por sentado o supuesto” y que la crítica de la razón de Kant presupone como existente sin más (Durán, 2014: 311). Dentro de un momento de “crisis de las ciencias europeas” (Husserl, 1991), Husserl se preocupa por la experiencia del mundo premodal, de la vida que precede (y al mismo tiempo acompaña) de una forma lógica a la ciencia, es decir, el estado anterior de toda teoría (*lo sobreentendido*³). Así Husserl piensa que es posible una ciencia del mundo de la vida. Esto es precisamente lo que niega Blumenberg en *Teoría del mundo de la vida*, que pueda existir una ciencia del mundo de la vida, de ahí lo paradójico del título.

Blumenberg empezará desde este punto a cuestionar y tensar la complejidad y profundidad de la región conceptual del mundo de la vida. «El mundo de la vida es inestable porque vive de su apariencia de estabilidad y de los paliativos y las astucias que eso requiere» (Blumenberg, 2013: 114). Esta inestabilidad habla también de su ambivalencia, *lo sobreentendido* funciona como estabilizador en la inercia del mundo de la vida y, al mismo tiempo, supone el ocultamiento de una posible refundamentación del estado de las cosas. No se queda tampoco ahí, en la relación entre científicidad y precien-

¹ El concepto ya había sido usado por otros filósofos como Georg Simmel en 1906 (el libro es revisado y publicado de nuevo en 1912), en su libro *Die Religion* diciendo “construir un mundo de la vida autónomo” (*statt eine autonome Lebenswelt aufzubauen*) (Simmel, 1912: 4).

² Texto publicado bajo el nombre *Kant und die Idee der Transzendentalphilosophie* en el libro *Erste Philosophie (1923/24). Erster Teil, Gesammelte Werke*, Nijhoff, La Haya, 1950 ss, vol. VII, p. 232.

³ «Lo que he llamado la tendencia del mundo de la vida a la inercia de existencia y que en otro contexto llamo su premodalidad es lo que Husserl reiteradamente denomina lo sobreentendido [*die Selbstverständlichkeit*].» (Blumenberg, 2013: 115-116)

tificidad despeja de algún modo la idea de que ese estado de premodalidad contiene un fuerte potencial, no capturable por la ciencia, que a su vez necesita la ciencia para desarrollarse, en sus propias palabras: «el mundo de la vida detiene la vida, pero sólo deteniéndola prepara sus movimientos» (Blumenberg, 2013: 115).

El mundo de la vida es el “suelo del mundo dado ya sobreentendidamente por la experiencia”, es el “ser del mundo en sus sobreentendidos indudables”, que se han vuelto indudables no sin cooperación del tiempo, porque este sobreentendido del mundo de la vida está compuesto en cierto modo por los “sobreentendidos milenarios”, que en Descartes y en su crítica habían aparecido como prejuicios, como meros restos de la escolaridad de la filosofía. (Blumenberg, 2013: 118)

Para Husserl, que estaba muy influenciado por el cientificismo de fines de siglo XIX, resultaba muy difícil dar el salto hacia un distanciamiento de la forma científica del pensamiento, la ciencia era el progreso humano por antonomasia (Blumenberg, 2013: 123). Desde la fuerte influencia del neokantismo, pero ya desbordando los límites de la búsqueda del apriori, Ernst Cassirer (1979) busca este apriori «ya por debajo de toda formación de objeto teórica», en relación directa e inmediata con el mundo, donde «el mundo de la vida aparece como la base de todas las condiciones a priori, hasta la ciencia como su último peldaño» (Blumenberg, 2013: 125). Husserl lleva la ampliación de la temática del apriori (neokantiana) a los «juicios sintéticos a priori»⁴, donde el juicio

⁴ La forma lógica que Kant descubrió y convirtió en la base de su crítica de la razón. (Blumenberg, 2013: 125)

analítico se basa en el análisis de la *intuición* en vez de en el análisis del concepto. Para profundizar en la fundamentación fenomenológica de algunos de los conceptos que estaba desarrollando como el de «vida» o el de «experiencia original», según Blumenberg, Husserl piensa que es necesario problematizar esta cuestión de una forma autónoma (del apriori neokantiano) aplicando el conocido método de la *reducción fenomenológica* para intentar dilucidar la vieja diferenciación entre *essentia* y *existentia*, «para llegar a una ampliación de las determinaciones esenciales» (Blumenberg, 2013: 126). Para ello, el método consistía en dos pasos:

- 1. La reducción de lo que Husserl llama la tesis general, la abstracción de la existencia concreta dentro de un mundo de otros objetos existentes, la limitación del objeto a su mera representabilidad, la indistinción de percepción e imaginación.
- 2. La variación libre, el disponer libremente del objeto imaginado, probar la modificación de sus atributos con vistas a establecer qué resulta ser prescindible y qué necesario.

(Blumenberg, 2013: 126-127)

Esta operación no resultó ser tan simple como parecía y comenzaron las dificultades al preguntarse ¿qué pasa con el espacio?, y avanza Blumenberg: «¿en la reducción fenomenológica el espacio también debe ser sólo un espacio representado o el espacio real, homogéneo, existente queda excluido de la reducción fenomenológica?» Resulta que entraña un problema metodológico de no poder reducir a un valor

unitario de la existencia, de la tesis general, sino que se trataba de algo «temáticamente de una productividad, multiplicidad, heterogeneidad extraordinarias. El objeto reductible a su esencia no existía; todo objeto estaba inserto en un horizonte de relaciones, remisiones, referencias, expectativas, anticipaciones típicas que no era posible eliminar sin intervenir en la propia estructura interna del objeto empobreciéndola» (Blumenberg, 2013: 127). Husserl describió esta situación con el concepto de *horizonte*, explicando que todo objeto está en un horizonte.

Los horizontes de distintos objetos se superponen, se imbrican, conforman complejos de horizontes de orden superior. El valor límite de los complejos de horizontes y de los órdenes de horizontes está en el concepto de mundo. El mundo es la totalidad de los complejos de horizontes. El mundo tiene su propio tipo y estructura. Es la totalidad que regula todo proceso consistente en atravesar las remisiones de horizontes. Todo objeto está indispensablemente unido a su pertenencia a un mundo, a este mundo. El concepto de mundo es un concepto límite. El mundo es el horizonte de los horizontes. (Blumenberg, 2013: 127-128)

EL REPLIEGUE DE LA CIUDAD

¿De qué forma se relaciona el *mundo de la vida* con la ciudad?, ¿qué tiene que ver con este *horizonte*? Vamos a movernos para descubrir posibles relaciones. Resulta muy interesante analizar un texto y un curso de Gilles Deleuze en los que se abordan y bordean las preguntas de Blumenberg y Husserl de un modo enormemente imaginativo y en ciertos momentos

conectado con algunas de sus intuiciones. Empezamos diciendo Deleuze, en *Los repliegues de la materia*, que «el Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues» (Deleuze, 1989: 11). Una vez que apartamos la búsqueda de la reducción a la *essentia*, nos podemos centrar en una actitud más abierta, más compleja, que entiende que el *valor límite de los complejos de horizontes* está en el infinito; en el despliegue infinito de pliegues y repliegues. Leibniz sí supera definitivamente el cartesianismo, en palabras de Deleuze, «si el mundo es infinitamente cavernoso, si hay mundos en los mínimos cuerpos, es porque hay “en todas partes un resorte de la materia”, que no sólo habla de la división infinita de las partes, sino de la progresividad de la adquisición y la pérdida de movimientos, sin dejar de realizar la conservación de la fuerza» (Deleuze, 1989: 15). La multiplicidad que aparecía en Husserl nos lleva a desarrollar esta idea sobre los *mundos de la vida*, no ya solo con la ambigüedad de la que hablaba Blumenberg, sino como multiplicidad; «lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras» (Deleuze, 1989: 11).

En el extenso análisis que hace Deleuze sobre Leibniz, destaca el realizado sobre el punto de vista en relación a la ciudad en su curso llamado *El punto de vista. El pliegue, Leibniz y el Barroco*, realizado en la Universidad París 8 en noviembre de 1986⁵. Deleuze lleva la idea de Husserl de *horizonte*, “el mundo como horizonte

⁵ Esta clase titulada *El punto de vista. El pliegue, Leibniz y el Barroco*, tuvo lugar en la Universidad París 8 en noviembre de 1986 y se puede ver en el siguiente enlace (consultado el 21 de noviembre de 2017): <https://www.youtube.com/watch?v=pva0ciKe0fo&t=6916s> (todo lo referente a la ciudad está a partir del momento 1:48:30 del video)

de los horizontes”, mucho más allá. Enunciará que “cada uno de nosotros somos un punto de vista sobre la serie infinita del mundo”, a lo que llama también ciudad. Es decir, que cada uno de nosotros es un punto de vista sobre la ciudad. Un enunciado aparentemente simple que encierra una enorme complejidad. Deleuze hace tres aclaraciones: primero, que es falso que un perfil/cara de la ciudad correspondan cada punto de vista; segundo, que cada punto de vista corresponde la totalidad de la serie; y tercero, que hay una necesidad por la multiplicidad de puntos de vista porque la totalidad de la serie está necesariamente afectada por una suma infinita de variaciones.

Cada sujeto, cada uno de nosotros, comprende el mundo entero como una serie infinita. Lo que no significa que lo comprenda con claridad, esto sucedería a través de una profundidad (en el pliegue). Es en la profundidad que se comprende el mundo entero, la totalidad de la serie. Somos puntos de vista, pero tenemos nuestro propio campo de claridad y oscuridad, vemos unas cosas con claridad y otras oscuras. Aquí Deleuze pone el ejemplo siguiente: “¿Tienen alma las bestias? Sin duda, las bestias son puntos de vista. El punto de vista de la mariposa, del elefante...”. Con esto hace hincapié en las diferentes profundidades, un animal también tiene punto de vista, aunque vea con poca claridad. Es decir, la variedad y multiplicidad de los puntos de vista sería tanta como criaturas existen y, al mismo tiempo, estos puntos de vista tendrían profundidad, claroscuros, diferentes formas de claridad y oscuridad. La composición de la ciudad, del mundo, estaría formada por el pliegue, despliegue y repliegue de los puntos de vista sobre la ciudad. La ciudad en sí no existe,

o al menos no existe fuera de los puntos de vista sobre la ciudad. La ciudad no es un objeto. ¿Qué entendemos entonces por ciudad? La respuesta, según Deleuze, solo puede ser el acuerdo entre puntos de vista sobre la ciudad. Es decir, que la ciudad está siempre plegada, y estar plegada significa estar en/dentro, incluida en el punto de vista. Significa que la ciudad es el acuerdo entre sujetos, entre subjetividades.

¿Qué operaciones se descubren desde este punto de vista? Surge un cuestionamiento sobre el par precientificidad-cientificidad, se pliegan, son puntos de vista con diferente profundidad. Los mundos de la vida emergen y se sumergen, en la multiplicidad de pliegues que la constituyen, a distintos ritmos y con diferentes temporalidades, teoría y praxis, racionalidad y mitos, ritos, gritos, signos, señales, en un sinfín de intensidades. Podemos entender esta composición transversal de acuerdos entre subjetividades como la socialidad imprescindible para hacer ciudad. ¿Hasta qué punto es esto posible hoy? Es decir, ¿qué cambios supondría estar forma de ver y hacer ciudad?

EL ESPACIO VIVIDO

¿Cómo se podría profundizar en esta forma de hacer ciudad? Una que parta del cuidado de la socialidad, de los cuerpos, de la vida. A partir de aquí vamos a profundizar sobre un autor, Henri Lefebvre, que centró sus reflexiones en otra forma de ver y hacer ciudad partiendo de un profundo análisis sobre el mundo de la vida. En 1946, Henri Lefebvre, comienza un trabajo de largo recorrido que hará en tres volúmenes sobre una *Crítica a la vida cotidiana* (Lefebvre,

2014). En el primer volumen se propondrá «llevar la banalidad de lo cotidiano al lenguaje y lo conceptual» (Lefebvre, 1976: 207). Al margen de las diferencias entre los conceptos de *mundo de la vida* y *mundo cotidiano*, ya advertidos por Blumenberg (2013: 61), en Lefebvre la cuestión adquiere un carácter revolucionario, es decir, su análisis está centrado en poner en valor la riqueza de lo cotidiano y en la transformación de la vida. Esto quiere decir que no resuelve el atolladero teórico y metodológico que desvela Blumenberg sobre la imposibilidad de que exista una teoría del mundo de la vida, en tanto que mundo calificado por la premodalidad de lo sobreentendido. Es decir, sobre el problema central de la objetividad frente a lo sobreentendido. En Lefebvre se produce un giro marxista que pone en el centro la preocupación por la transformación de la vida, comprender siempre ligado a transformar. Para Lefebvre «sólo llegaríamos a transformar la vida cotidiana mediante una previa penetración en ella a través del análisis, en lugar de evadirnos de ella mediante la poesía (surrealistas) o por la filosofía (filósofos). Así abordé de frente el problema de la vida cotidiana.» (Lefebvre, 1976: 209). Se podría decir que hay un segundo giro, heideggeriano, en el que lo sobreentendido es reformulado como cotidianidad y que es crítico con el método fenomenológico, descrito por Heidegger como «simple ver y retener lo visto, sin la pregunta curiosa de qué hacer con eso»⁶.

En el segundo volumen (1961) de su crítica a la vida cotidiana, después de 15 años de reconstrucción del capitalismo, lo cotidiana-

⁶ Descrito así por Martin Heidegger en el curso de Maburgo del semestre de verano de 1925, citado a su vez por Blumenberg (2013: 116).

no aparece empobrecido por la *alienación* (concepto introducido a raíz del estudio que hace Lefebvre de los primeros textos de Marx, muy cercano al concepto de *reificación* en Lukács). Lo cotidiano ahora se muestra como el resultado del mundo de la mercancía, arrastrado por la uniformidad del programa del capitalismo y el Estado organizando la vida cotidiana. Aquí es donde se forja la “sociedad de consumo”, que Lefebvre anuncia como “sociedad burocrática de consumo dirigido”. Esta ambivalencia y multiplicidad de lo cotidiano adquiere en este punto mayor complejidad.

En el tercer volumen (1981) Lefebvre realiza un acercamiento metafilosófico en el que va a hablar sobre lo repetitivo y la diferencia, con la idea de reivindicar el *derecho a la diferencia* (Lefebvre, 1971) contra el modelo lógico y estructuralista según el cual la razón triunfaría en lo idéntico, que se sustenta en el reino de la mercancía y el dinero y donde el Estado lo que hace es reducir las diferencias para facilitar este trabajo (por ejemplo la organización del espacio). Frente a los procesos de homogenización Lefebvre propone la diferencia y esta cuestión la enmarca en un debate metafilosófico que él mismo pone en conflicto con Deleuze⁷. Por razones muy distintas su entendimiento de la *diferencia* es su mayor crítica a Marx, en contra de una realidad homogénea que piensa en la sociedad como totalidad. Para Lefebvre, *cotidianidad* y *diferencia* se insertan en el marxismo, pero más allá de Marx. También aportará reflexiones

⁷ «Deleuze, tiende a separar el reino de lo repetitivo, lo idéntico, y el de la diferencia, el flujo, la corriente, yo intuyo un movimiento dialéctico entre ambos términos, un movimiento conflictivo que tendría lugar en el cuerpo y sus ritmos.» (Lefebvre, 1976: 212).

sobre el capitalismo y su mundialización (globalización), dentro de esta idea se enmarcará su hipótesis sobre la *urbanización planetaria* (Lefebvre, 1972) fenómeno que tiende a reducir las diferencias, a homogeneizar a todas las sociedades y reducirlas a un modelo único.

En 1974, Lefebvre escribe *La producción del espacio* (Lefebvre, 2013), como culminación de un recorrido conceptual para pensar la espacialidad⁸. Lefebvre centra su reflexión en la *problemática del espacio* a partir de los años 60, convirtiéndose en el autor más importante en enunciar un análisis de la complejidad de la sociedad moderna capitalista desde un enfoque eminentemente urbano. En *La producción del espacio*, el filósofo francés propone como operación la dialéctica del espacio en la que se divide entre: el espacio de *lo percibido* (físico), de *lo concebido* (mental) y de *lo vivido* (social), fundamental para redefinir conceptualmente la forma de hacer ciudad. En esta división, el espacio percibido sería el de las *prácticas espaciales* (el espacio de la experiencia material); el espacio concebido sería el de las *representaciones del espacio* (el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores, también de los signos, códigos y la fragmentación); y el espacio vivido serían los *espacios de representación* (el espacio de la imaginación, de lo simbólico, de la pasión y la acción; de lo *sobreentendido*) (Lefebvre, 2013).

⁸ Este recorrido se podría resumir en seis libros principales: *El derecho a la ciudad* (1969 [1968]), *De lo rural a lo urbano* (1971 [1970]), *El pensamiento marxista y la ciudad* (1973 [1972]), *Espacio y política* (1976b [1972]) y *La producción del espacio* (2013 [1974]). Pero también dos más: *La proclamación de la comuna* (1965) y *L'irruption de Nanterre au sommet* (1968).

En la tensión permanente (pugnas y resistencias) entre los distintos espacios, en el contexto de la sociedad capitalista domina el *espacio concebido*. Pero difícilmente el *espacio vivido*, donde se encuentran la pasión y la acción de la vida cotidiana, se somete a las reglas de la coherencia que las *representaciones del espacio* pretenden imponer. Lefebvre propone captar la experiencia cambiante de lo espacial a través de esta tensión dialéctica, reivindicando la potencialidad de los espacios de representación para actuar sobre las representaciones y las prácticas espaciales. En este sentido Lefebvre denuncia de forma muy clara la supuesta racionalidad (cientificidad en Blumenberg) del urbanismo como la expresión geográfica (instrumento) de las lógicas del mercado mundial y sus despiadadas consecuencias. «El espacio ordena, prescribe y proscribe» (Martínez Lorea, 2013: 17). Esto nos permite superar y evidenciar la heteronomización del espacio, es decir, la superación de un espacio que está fuera del alcance de los habitantes, de la *abstracción fetichizada* que lleva a los ciudadanos a abstraerse de sí mismos: reducido a quien asume los códigos, señales, prohibiciones e imposiciones del *espacio percibido*. Con esto aflora un aprendizaje impresionante, que el espacio no es un abstracto-instrumental, que nos aleja de las implicaciones que tienen las relaciones sociales en la producción (capital-trabajo-vida), ocultando las profundas desigualdades y contradicciones que genera. La realidad no se puede confundir con lo visible. El espacio, la ciudad, es una *producción social*, el escenario de nuestras vidas, el ambiente en el que se producen y reproducen nuestros sueños y la posibilidad de transformar la sociedad.

Es soporte, pero también campo de acción. Esta aparente evidencia se camufla desde su propia concepción (desde el *espacio concebido*). La voluntad insaciable de control por parte de arquitectos, urbanistas y planificadores encaja muy bien con la pretensión expansiva y colonizadora de la circulación de capital a través del sector inmobiliario y el de la construcción, lo cual permite que de esta coincidencia de intereses se reduzca la ciudad a una cuestión técnica

(no perteneciente al mundo de la vida) donde lo urbano no se piensa desde el conflicto de lo social, ni desde la potencia que las relaciones entre subjetividades que se pueden desplegar (replegar y plegar) mediante sus acuerdos, desacuerdos y formas espontáneas de vida, sino desde la utopía concebida de la ciudad moderna como mecanismo de homogeneización, como elusión de la ciudad. Sin espacio vivido no hay ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- Blumenberg, H. (2013) *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1979) *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Durán, L. (2014) ¿Es posible una fenomenología del mundo de la vida?, *Investigaciones Fenomenológicas*, 11: 309-323.
- Follesdal, D. (1990) El concepto de Lebenswelt en Husserl (trad. Sergio Sánchez Benítez). En Hyder, D. y Rheinberger, H. (eds.) (2009) *Science and the Life-World*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Husserl, E. (1985) *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza [original: *Husserliana XVIII*]
- Husserl, E. (1991) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica. [original: *Husserliana VI*]
- Lefebvre, H. (1965) *La proclamation de la Comune*. París: Gallimard.
- Lefebvre, H. (1968) *L'Irruption de Nanterre au sommet*. París: Anthropos.
- Lefebvre, H. (1969) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (1971) *Le Manifeste différentialiste*. Paris: Gallimard.
- Lefebvre, H. (1971) *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (1972) *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.
- Lefebvre, H. (1973) *El pensamiento marxista y la ciudad*. México: Extemporáneos.
- Lefebvre, H. (1976) *Tiempos equívocos*. Barcelona: Kairós.
- Lefebvre, H. (1976b) *Espacio y política*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Lefebvre, H. (2014) *Critique of everyday life*.
(Volume I, II, III). Londres: Verso

Martínez Lorea, I. (2013) *Henri Lefebvre y
los espacios de lo posible* [prólogo]. En
Lefebvre, H. (2013) *La producción del
espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Simmel, G. (1912) *Die Religion*. Frankfurt:
Literarische Anstalt Rütten & Loening
[consultado en: [http://www.digbib.org/
Georg_Simmel_1858/Die_Religion_.pdf](http://www.digbib.org/Georg_Simmel_1858/Die_Religion_.pdf)]



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 ARQUITECTÓNICA

Hablantes, jergas, combinatorias, identificación, estilos

4 AUTONOMÍA 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.

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.

6 GENTRY&MEMORABILIA

De la ciudad social a la ciudad exclusiva, fronteras, bordes, clusters, ghettos, conservar formas versus gentrificar usos.

7 CRÍTICA

Entender, valorar lo valioso en el magma de la producción, crítica e historiografía, crítica cultural versus crítica popular, crítica disciplinar versus crítica contextual.

8 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.

Deseablemente los artículos tendrían que oscilar entre 25000 y 32000 caracteres, en formato word, y si es inevitable, no más de 4 ilustraciones de calidad. Las ilustraciones se envían *por separado* en formato jpg, a 300 dpi. Referenciar

fuente u origen de las mismas. Se puede indicar a qué parte del texto corresponden. Los artículos e imágenes que se envían a la dirección de Roberto Fernández: rfernandster@gmail.com Gracias.

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 23 DE ASTRAGALO

Carla Carmona Profesora de filosofía de la
Universidad de Sevilla

Juan Luis Moraza Escultor y Profesor Fac. de
Bellas Artes de la Universidad de Vigo,
España

Polyxeni Mantzou Democritus University
of Thrace, Department of architecture
engineering, Faculty Member

Ion Martínez Lorea Doctor en Sociología.
Profesor de Sociología Urbana-UPNA,
Navarra

Beatriz V. Toscano Investigadora Instituto de
Arquitectura - Universidad Politécnica de
Düsseldorf

Roberto Fernández Doctor Arquitecto
Catedrático UBA y UNMdP. Director
CAEAU UAI

Daniel N. Jiménez Ferrera Doctor Arquitecto y
Professor de Proyectos Arquitectónicos, Escola
de Artes. Universidad de Évora, Portugal

Plácido González Martínez Professor. College
of Architecture and Urban Planning.
Tongji University, China

Ángel Martínez García-Posada Profesor de
Proyectos Arquitectónicos, Universidad
de Sevilla. Investigador residente en la
Universidad de Cornell, NY

Enrique España Naveira Arquitecto.
Investigador en OUT_Arquias,
Universidad de Sevilla

Daniel Canogar, artista visual, tiene sede en
Madrid y en Nueva York

Carlos Tapia, Doctor Arquitecto Profesor de
Teoría e Historia ETSAS Sevilla

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.

