

GG REPRINTS

CIUDAD COLLAGE

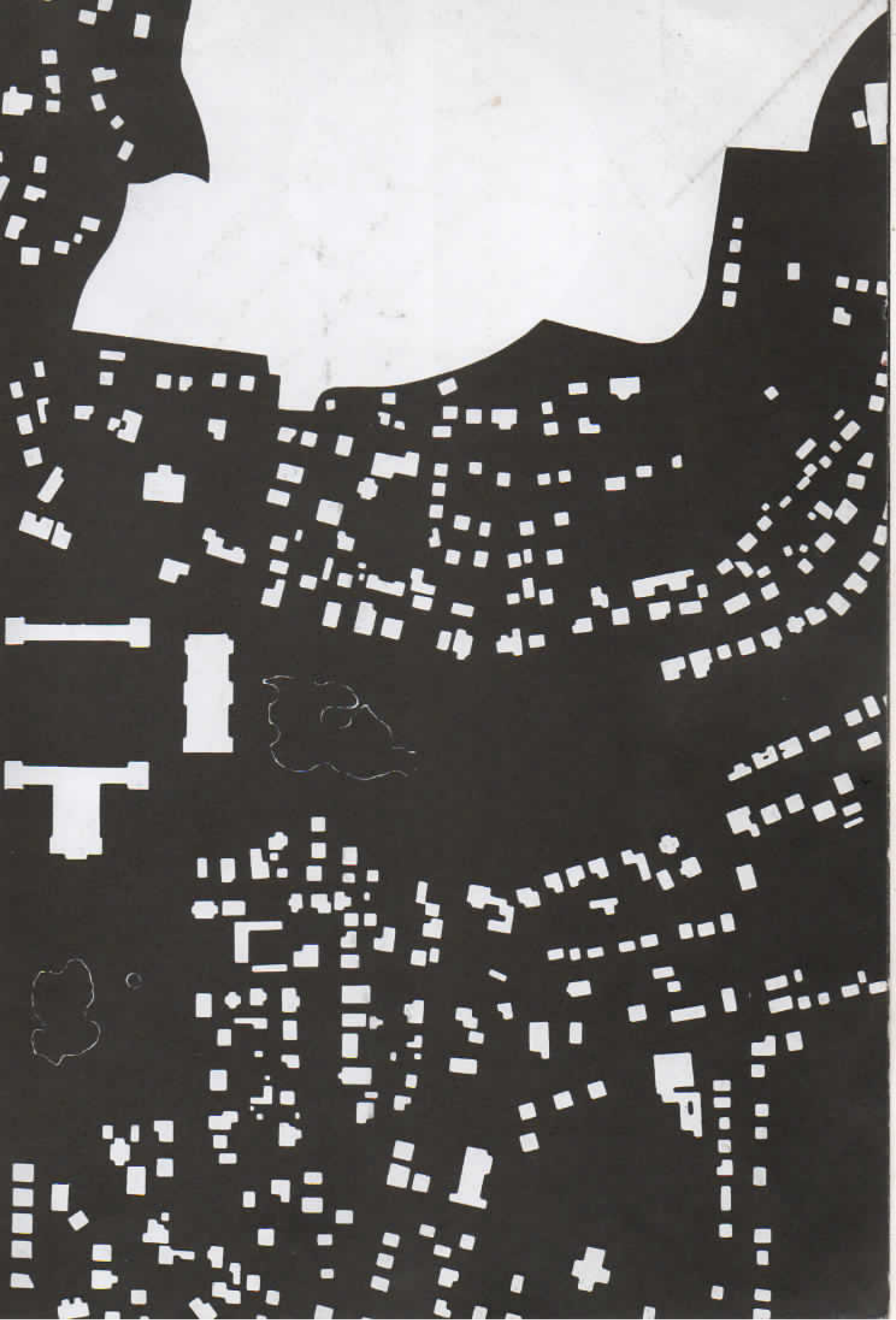
Ciudad collage

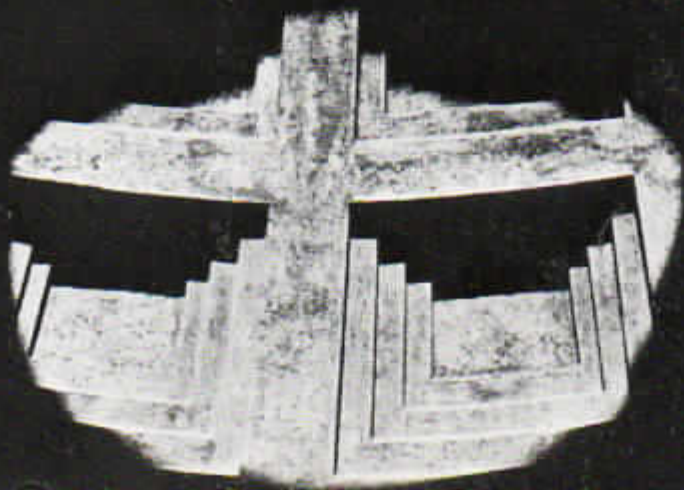
COLIN ROWE
FRED KOETTER

Colin Rowe
Fred Koetter

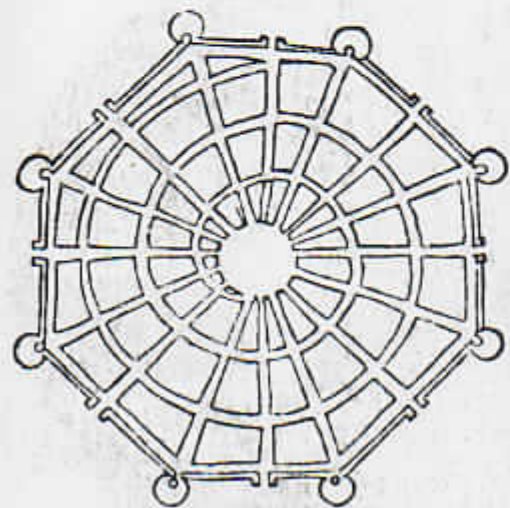
GG®







00
ent
fig
3



COLIN ROWE & FRED KOETTER

CIUDAD COL

Headset
PD-10948

#34.00
Pegant
Luis Rodriguez

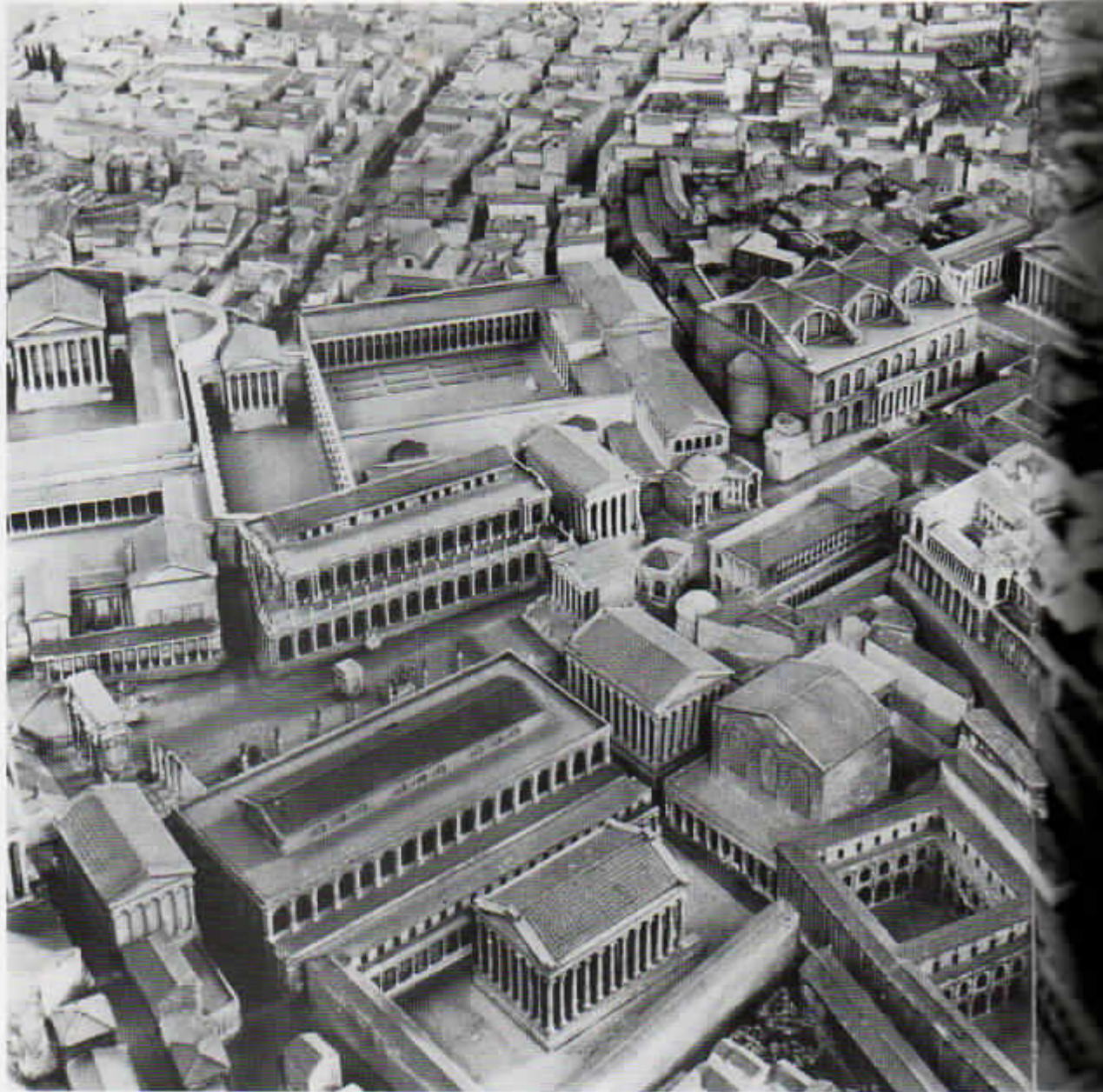


Art

LLAGE



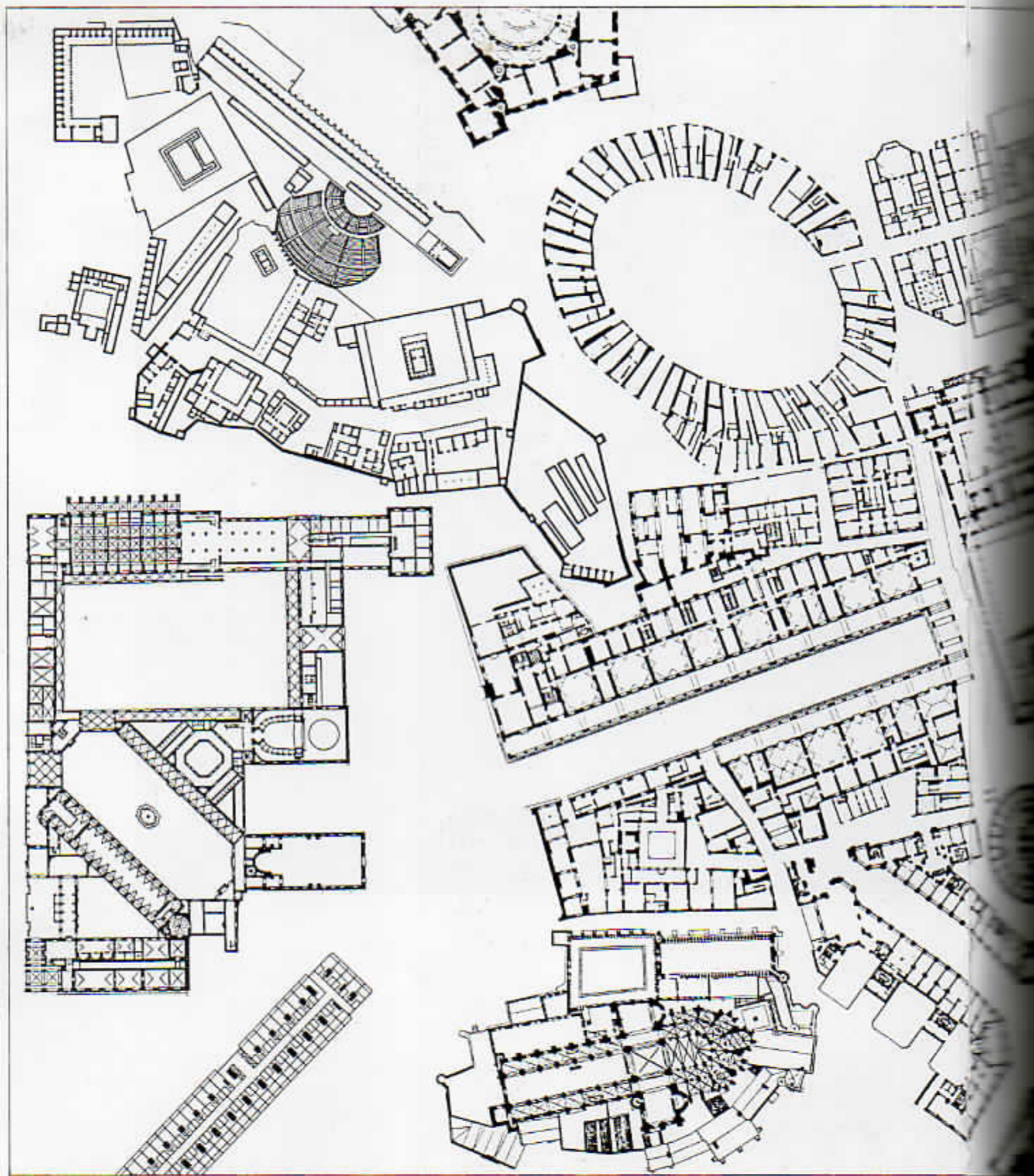
GG®





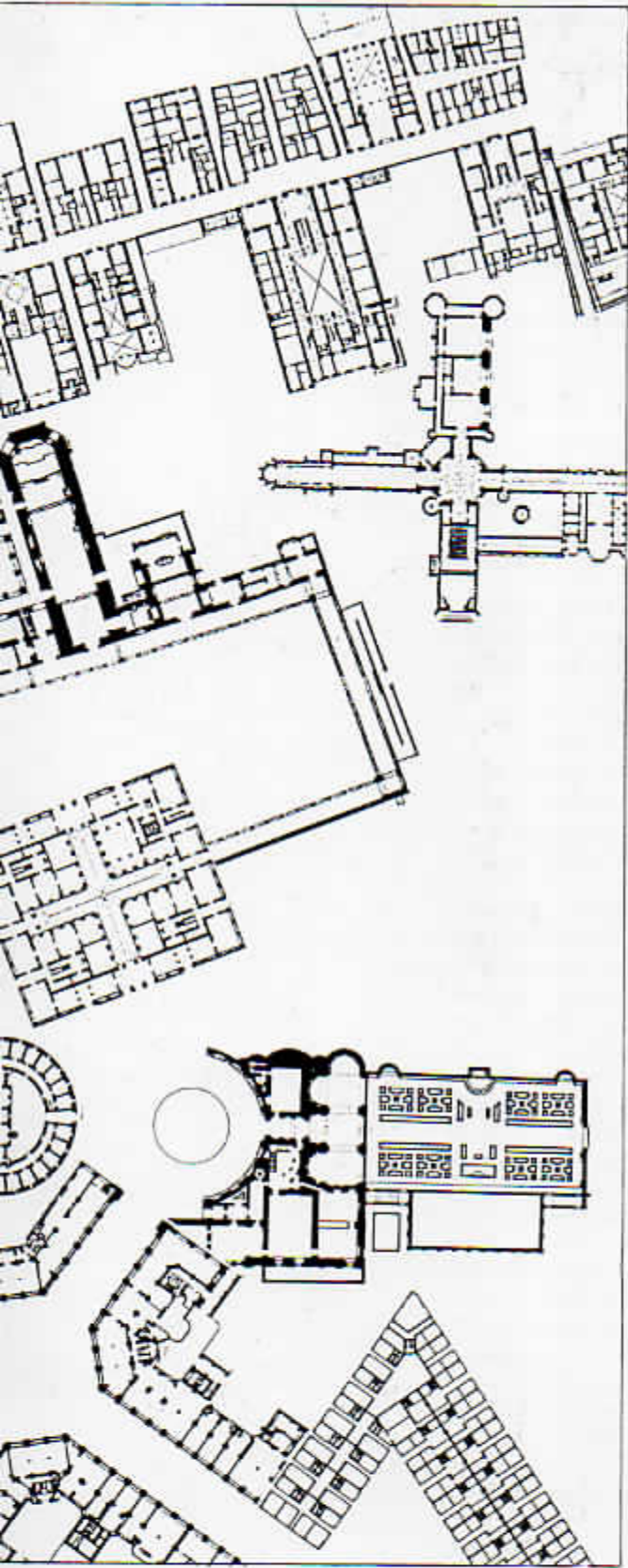
Indice

Introducción	9
Utopía, ¿decadencia y caída?	15
Después del milenio	36
La crisis del objeto: dificultades de textura	54
Ciudad de colisión y la política del "bricolage"	87
La ciudad del collage y la reconquista del tiempo	117
Excursus	147
Índice de nombres	180
Índice de ilustraciones	181
Fuente de las ilustraciones	182



David Griffin y Hans Kolhoff:
Composición de la ciudad

Ciudad collage



Introducción

El hombre tiene un prejuicio contra sí mismo: todo lo que sea producto de su mente le parece irreal o relativamente insignificante. Sólo nos consideramos satisfechos cuando nos imaginamos rodeados por objetos y leyes independientes de nuestra naturaleza. GEORGE SANTAYANA

Pero, ¿qué es la naturaleza? ¿Por qué la costumbre no es natural? Mucho me temo que esta naturaleza sea tan sólo una primera costumbre, tal como la costumbre es una segunda naturaleza. BLAISE PASCAL

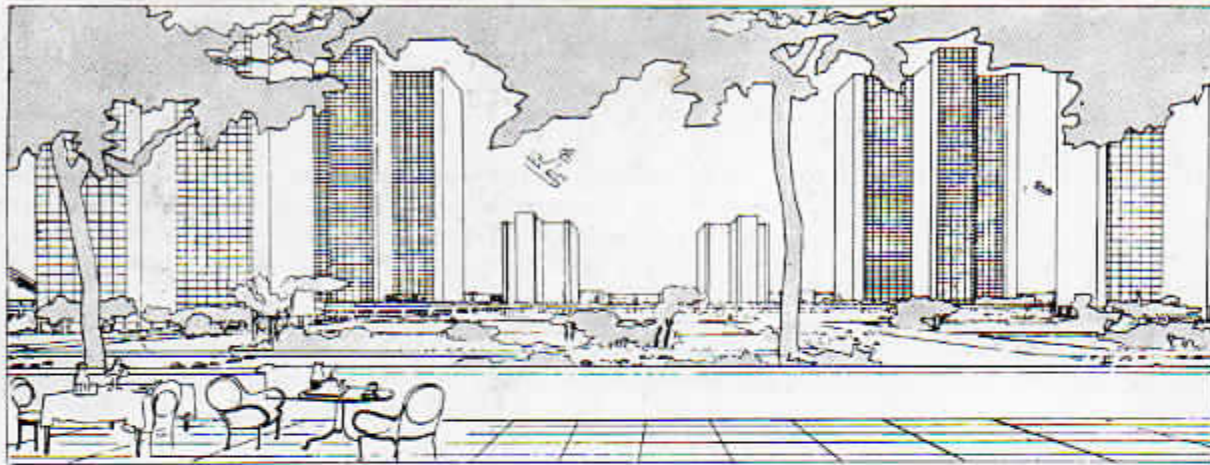
Con estas dos manifestaciones —una un comentario sobre la inhibición y la otra un interrogante sobre la fuente eterna de toda autoridad— tal vez sería posible construir una teoría de la sociedad e incluso una teoría de la arquitectura, pero si la modestia restringe este intento, hay también razones pragmáticas que aconsejan lo mismo.

La ciudad de la arquitectura moderna (puede ser también llamada ciudad moderna) todavía no se ha construido. A pesar de toda la buena voluntad y las buenas intenciones de sus protagonistas, se ha mantenido o bien como un proyecto o bien como un aborto, y no parece que haya ninguna razón convincente para suponer que este estado de cosas vaya a sufrir modificación. Y es que la constelación de actitudes y emociones que se unen bajo la noción general de arquitectura moderna y que después fluyen, de una forma o de otra, en el inseparablemente conexo campo de la planificación, comienza por fin a mostrarse a la vez demasiado contradictoria, demasiado confusa y demasiado poco sofisticada para permitir algo más que unos leves resultados productivos.

Según cierta interpretación, la arquitectura moderna es una empresa ardua y costosa. Se plantea como un problema, un problema específico, y hay la obligación, —obligación respecto a la ciencia— de resolverlo en toda su particularidad. Para ello deberemos proceder al examen de los hechos friamente y sin embarazo y así, al aceptarlos, haremos posible que los propios hechos fehacientes y empíricos dicten la solución. Junto a esta tesis tan importante —y consagrada académicamente— hay que citar otra no menos relevante: la proposición según la cual la arquitectura moderna es el instrumento de la filantropía, del liberalismo, la "más grande esperanza" y el "mayor bien".

En otras palabras, desde un buen principio uno se encuentra frente a la profesión simultánea de dos valiosos estándares cuya compatibilidad no es evidente. Por una parte, una expresión de obediencia a lo que —aunque disfrazado de ciencia— no es, al fin y al cabo, sino mera gestión administrativa; por otra, una devoción a los ideales de lo que hace pocos años se consideraba a menudo como contracultura, es decir, vida, gentes, comunidad y todo lo demás; y el hecho de que este curioso dualismo cause tan poca sorpresa es algo que sólo cabe atribuir a la determinación de no observar lo que es obvio.

No obstante, si presumiblemente el conflicto definitivo que se presenta es el que existe entre una concepción retardada de la ciencia y un desganado reconocimiento de lo poético, una vez dicho esto, es evidente que la arquitectura moderna, en su gran fase, constituyó la gran idea que indudablemente fue, porque compuso y expuso hasta la extravagancia los dos mitos que todavía pregona. Pues si la combinación de fantasías sobre la ciencia —con su objetividad— y fantasías so-



Le Corbusier: Ville Contemporaine, 1922

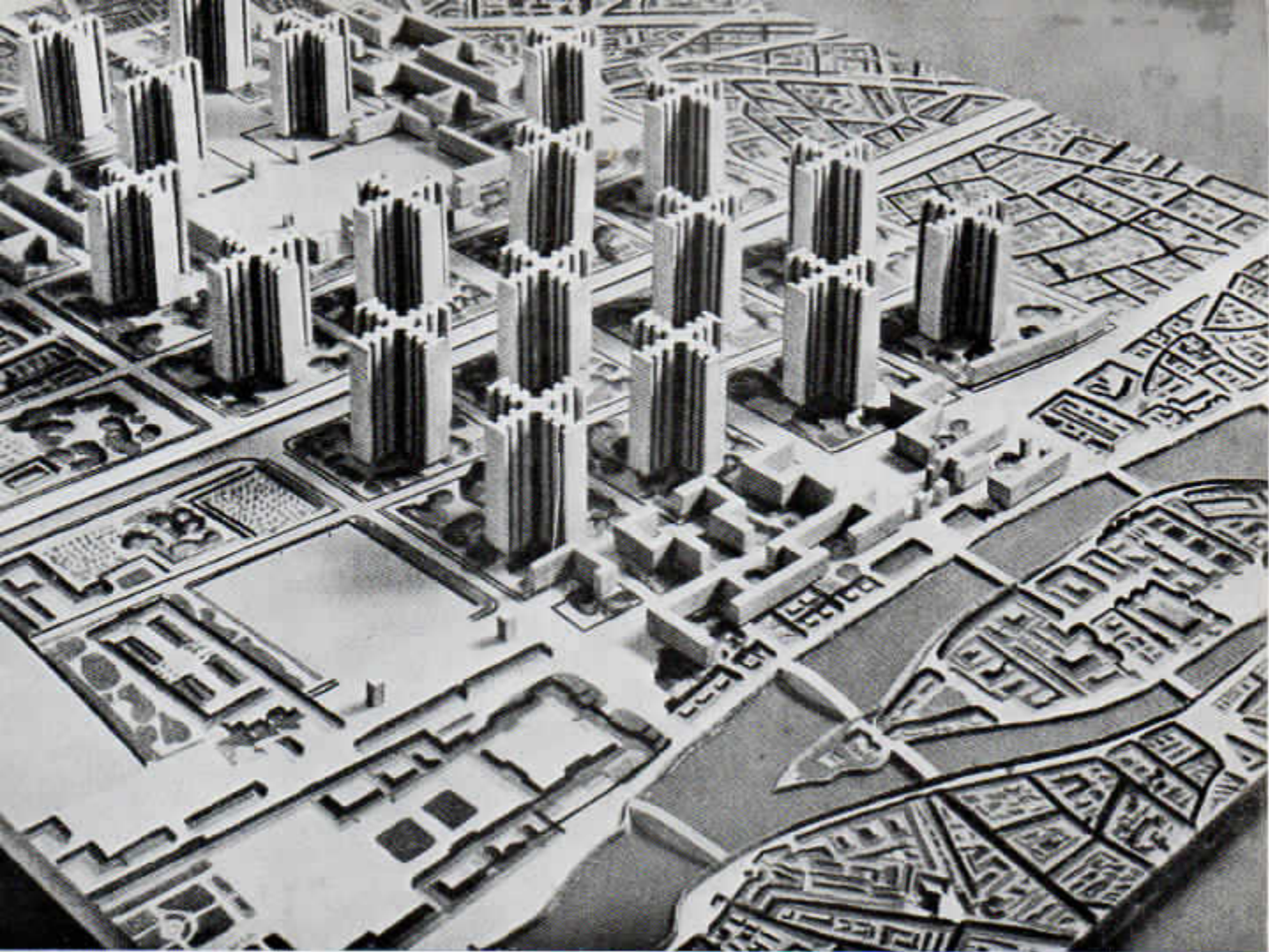
bre la libertad —con su humanidad— comprendía una de las doctrinas más atrayentes y patéticas de finales del siglo XIX, la encarnación decisiva, en el siglo XX, de estos temas en forma de edificio no podía dejar de estimular, y, cuanto más excitaba la imaginación, más limitada quedaba la concepción de una arquitectura científica, progresiva e históricamente relevante, a servir tan sólo como foco para una ulterior concentración de fantasía. La nueva arquitectura era racionalmente determinable, la nueva arquitectura estaba históricamente predestinada, la nueva arquitectura representaba la superación de la historia, la nueva arquitectura respondía al espíritu de la época, la nueva arquitectura, era socialmente terapéutica, la nueva arquitectura era joven y, puesto que podía renovarse a sí misma, nunca sufriría el desgaste del paso del tiempo, pero tal vez por encima de todo la nueva arquitectura significaba el fin del engaño, del disimulo, de la vanidad, del subterfugio y de la imposición.

Tales fueron algunas de las sugerencias subliminales que estimularon la arquitectura moderna y que fueron, a su vez, estimuladas por ella, y al contemplar ahora una doctrina tan extraordinaria y un mensaje tan extravagante, pues del periodo del que hablamos nos separan ya cincuenta años, bien podemos permitir que acudan a nuestra mente las esperanzas de Woodrow Wilson acerca de la democracia y la diplomacia. Podríamos examinar de manera breve los "contratos abiertos conseguidos con acuerdos transparentes" del presidente norteamericano, ya que de las esperanzas de Woodrow Wilson en la política internacional a la *ville radieuse* no hay más que un paso. La ciudad de cristal y el sueño de una negociación carente de todo disimulo (sin jugadas de póquer) representaban, ambos a la vez, la expulsión total del mal tras la catarsis de la guerra.

El sueño del ex presidente de Princeton, el patético subproducto de una fe liberal presbiteriana que era a la vez demasiado buena para este mundo y no lo bastante buena, sueño que sólo iba a ser cumplido cuando se rompiera, creó su propio y portentoso vacío y su devastación. Los representantes de la *Realpolitik* simplemente ignoraron a él y a cuanto representaba, o, como máximo, le hicieron objeto de una deferencia ritual que fue peor que nada, y, aunque la visión de la ciudad de cristal ha gozado de mayor longevidad, no parece hoy que su sino haya sido mucho más próspero. Y es que se trataba de una ciudad en la que toda autoridad había de ser disuelta y toda convención sustituida; en la que el cambio había de ser continuo y, simultáneamente, el orden completo; en la que el dominio público, convertido en superfluo, estaba destinado a desaparecer, y donde el dominio privado, ya sin razón para justificarse, había de surgir sin el disfraz protector de la fachada. Y ahora, aunque el peso de la idea persista, la ciudad se ha

Corbusier: Plan Voisin, 1925

York, viviendas en el Bajo Manhattan



encogido hasta convertirse en apenas nada; en las empobrecidas banalidades de unas viviendas subvencionadas que se muestran como los símbolos subnutridos de un nuevo mundo que se negó a nacer.

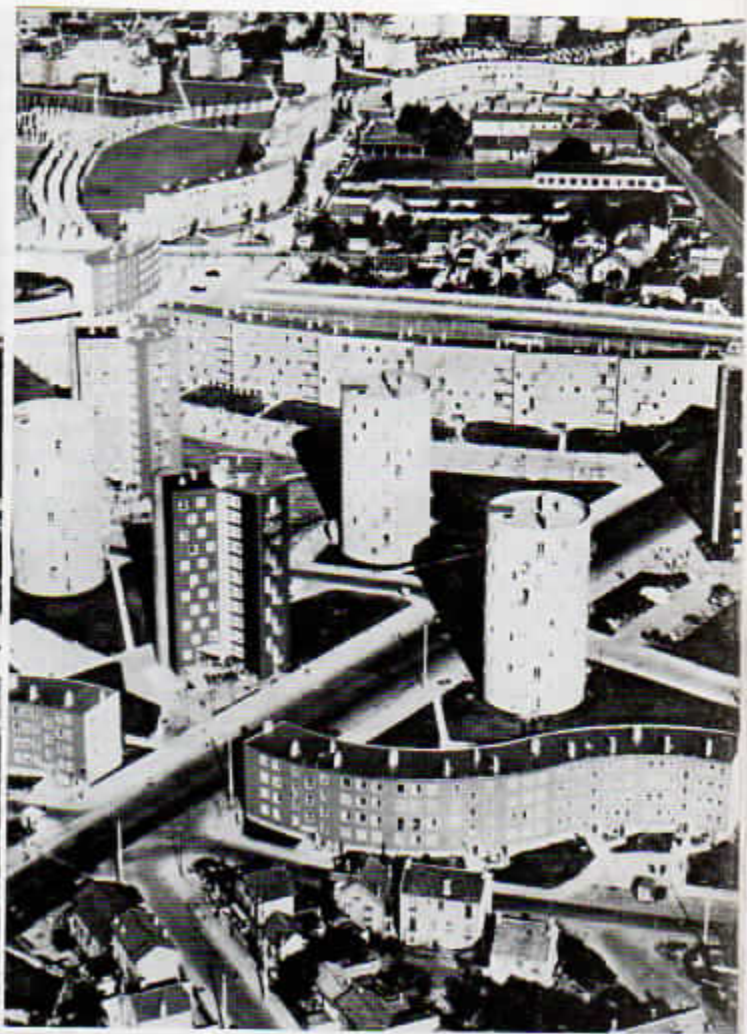
Tal ha sido la desintegración de un importante marco de referencia, y, al igual que la idea de la primera guerra mundial como guerra para acabar con la guerra, la ciudad de la arquitectura moderna, como construcción psicológica a la vez que como modelo físico, ha adquirido una trágica ridiculez. Pero si es esto lo que en general se siente y si el modelo urbano que consiguió su formulación decisiva hace años, hacia 1930, se encuentra hoy sometido a ataques por doquier, no está muy claro que tal sentimiento desorganizado o tal crítica consciente hayan conseguido, hasta el momento, una sustitución significativa o una alternativa global, puesto que, mientras se considera la ciudad de Ludwig Hilberseimer y Le Corbusier, la ciudad celebrada por el CIAM y pregonada por la *Carta de Atenas*, la prístina ciudad de liberación, cada día como más inadecuada, al parecer, su misma conveniencia garantiza su crecimiento adulterado y omnívoro. Hasta el punto de que cabría pensar que lo que aquí se presenta es un espectáculo de generación espontánea, una pesadilla inimaginable y una versión totalmente absurda de aquel "noble diagrama que una vez plasmado nunca perecerá" de Daniel Burnham.

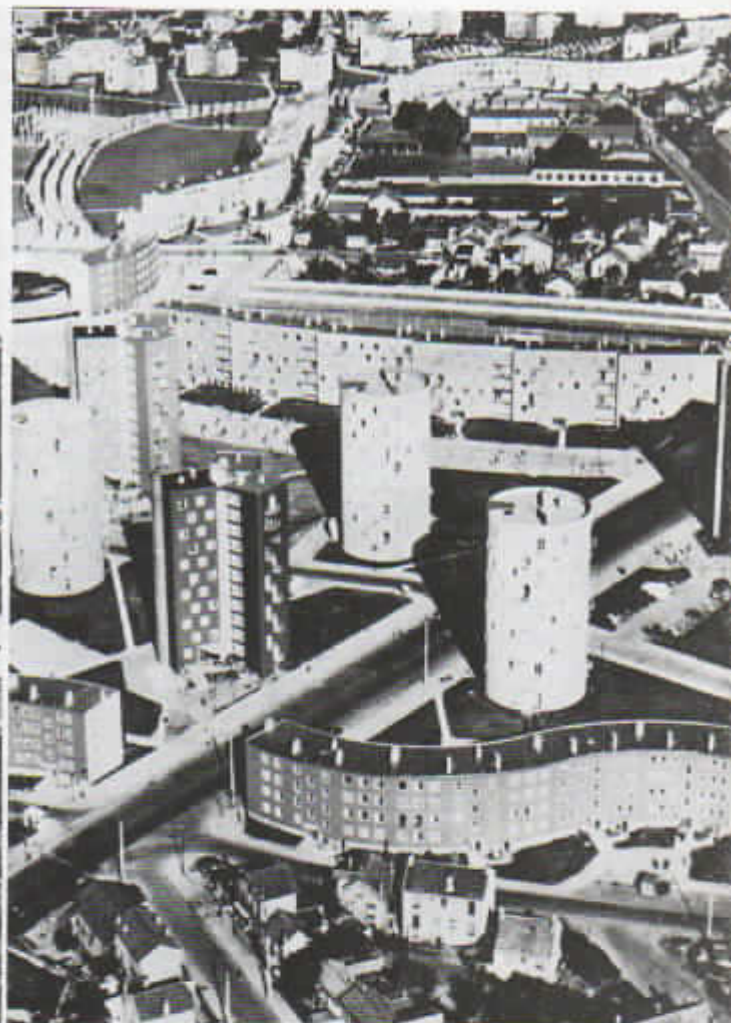
Por consiguiente, la situación se presenta enmarañada y es casi insoluble, ya que las dos "obligaciones", cada vez más apremiantes, del arquitecto —por un lado para la "ciencia" y por otro para la "gente"— siguen persistiendo, y, a medida que su antigua simbiosis de los veinte se hace cada vez más endeble, sus impulsos divergentes adquieren un carácter literal y una vehemencia que empiezan a anular la utilidad de ambos. Así, la arquitectura moderna, que se arrogaba una índole científica, reveló un idealismo perfectamente ingenuo. "Por tanto, para corregir esta situación, consultemos cada vez más la tecnología, la investigación conductista y el ordenador". O bien, alternativamente, la arquitectura moderna, que profesaba ser humana, manifestaba un rigor científico estéril y totalmente inaceptable. "Por consiguiente, a partir de ahora desistamos de la vanidad intelectualista y contentémonos con dar la réplica a las cosas tal como son, a observar un mundo no reconstruido por la arrogancia de presuntos filósofos, sino tal como lo prefiere la masa de la humanidad, es decir, útil, real y densamente familiar".

Es difícil hoy decir cuál de estas dos perspectivas programáticas —el despotismo de la "ciencia" o la tiranía de la "mayoría"— es la más repulsiva, pero no afirmar que, tomadas por separado o las dos a la vez, sólo pueden extinguir toda iniciativa. También parece superfluo decir que estas alternativas —*Dejemos que la ciencia construya la ciudad o Dejemos que la gente construya la ciudad*— son profundamente neuróticas, puesto que, hasta cierto punto, debería construir la ciudad y, hasta cierto punto, la ciencia debería pesar la opinión colectiva. Sin embargo, la interminable insistencia en la incompetencia del arquitecto, cada vez más cierta y continua, debería reconocerse al menos como lo que es, como una maniobra psicológica, como una tentativa culpable para desplazar el *locus* de la responsabilidad.

La culpabilidad social del arquitecto y los medios que éste ha empleado para efectuar su sublimación es toda una historia que ha desembocado en el total desarraigo de la profesión, pero es más importante aquí que nos planteemos una vez más el significado de la frase de Santayana "la mente humana tiene un prejuicio contra sí misma" y, que, junto a este arraigado prejuicio, afrontemos la correspondiente determinación de pretender que los artefactos humanos pueden ser algo distinto de lo que son. Y desde luego, dada la ansiedad para inducir tal ilusión, nunca faltará el mecanismo apropiado, ya que hay, después de todo, "naturaleza", y algún que otro concepto de naturaleza se inventará siempre —descubierto es el término operativo— a fin de mitigar los remordimientos de la conciencia.

Dicho todo esto, queda casi completo uno de los argumentos iniciadores, pues, en conjunto, el arquitecto del siglo XX se ha negado





por entero a considerar las ironías de la pregunta de Pascal, y la idea de que la naturaleza y la costumbre pueden estar interrelacionadas es, desde luego, totalmente subversiva de su posición. La naturaleza es pura y la costumbre es corrupta, y la obligación de trascender la costumbre no puede soslayarse.

Ahora bien, en su día éste fue un concepto importante y, como convicción de que sólo lo nuevo es totalmente auténtico, todavía se deja sentir su fuerza. Sin embargo, cualquiera que sea la autenticidad de lo nuevo, junto con la novedad de los artefactos cabe la posibilidad de reconocer la novedad de las ideas, y durante largo tiempo las ideas operativas del arquitecto del siglo XX se han mantenido conspicuamente carentes de todo examen. Persiste una creencia a lo siglo XVIII en la veracidad de la ciencia (¿Bacon, Newton?) y una creencia, de la misma época, en la veracidad de la voluntad colectiva (¿Rousseau, Burke?), y si las adornamos a ambas con persuasivos matices hegelianos, darwinianos y marxistas, vemos entonces que la situación es casi idéntica a la de hace cien años. Lo que constituye, en sentido muy amplio, una noción del arquitecto como una especie de caja de resonancia humana, o como una antena sensible que recibe y transmuta los mensajes lógicos del destino.

"La marca de un hombre educado es buscar la precisión en todo hasta el límite que la naturaleza del sujeto admita." Es difícil mostrarse en desacuerdo con esta frase, pero en el esfuerzo por otorgar a la arquitectura y al urbanismo una precisión que, por su propia naturaleza, apenas pueden poseer, la directriz de la "naturaleza" del siglo XVIII se ha consultado exhaustivamente; entre tanto (con el arquitecto absorto en visiones de super-"ciencia" o autorregulación "inconsciente", con un artificio sin precedentes por su ausencia de efectividad), en una especie de resurgir del darwinismo social —la selección natural y la supervivencia de los más aptos— se procede a la violación de las grandes ciudades del mundo.

Queda el antiguo y tentador consejo de que, si la violación es inevitable, aceptémosla y disfrutemos de ella, pero este dogma central del futurismo —celebrems la *force majeure*— es inaceptable para la conciencia moral, y entonces nos vemos obligados a replantearnos la cuestión. Y de esto trata el presente ensayo. Además de una propuesta de des-ilusión constructiva, es al mismo tiempo una apelación al orden y al desorden, a lo simple y a lo complejo, a la existencia conjunta de referencia permanente y acontecimientos al azar, a lo privado y a lo público, a la innovación y a la tradición, al gesto retrospectivo a la vez que al gesto profético. A nosotros las virtudes ocasionales de la ciudad moderna nos parecen patentes, y subsiste el problema de cómo lograr, aceptando la necesidad de una declamación "moderna", que tales virtudes respondan a las circunstancias.

Utopía: ¿decadencia y caída?

Pues ante vosotros se abre el paraíso, el árbol de la vida está plantado, el tiempo por llegar está preparado, hay abundancia a punto, se ha construido una ciudad y el descanso está permitido, junto con la bondad y la sabiduría perfectas.

La raíz del mal ha quedado cerrada para vosotros, la debilidad y la polilla os están ocultas, y la corrupción ha sido lanzada al infierno para ser olvidada.

Los pesares han pasado, y al final se revela el tesoro de la inmortalidad, 2 Esdras 8: 52-54.

Allí donde no reflejamos el mito sino que verdaderamente vivimos en él no hay separación entre la auténtica realidad de percepción y el mundo de la fantasía mítica. ERNST CASSIRER.



Bruno Taut: diseño en Alpine Architektur, 1919

Sin duda, la arquitectura moderna debe ser vigorosamente interpretada como un evangelio, literalmente, como un mensaje de buena nueva; de ahí su impacto. Pues, cuando el humo se disipa, se constata que su impacto tiene muy poco que ver con sus innovaciones tecnológicas o con su vocabulario formal. De hecho, el valor de éstos ha radicado más en aquello que significaban, que en lo que pretendían ser. Su apariencia era una coartada tenuemente disfrazada y, en lo esencial, eran ilustraciones didácticas para ser aprehendidas no tanto por sí mismas, como a guisa de índices de un mundo mejor, de un mundo en el que prevaleciera la motivación racional y en el que las instituciones más visibles del orden político hubieran sido barridas hasta el limbo irrelevante de lo superado y lo olvidado. A ello se deben los primeros tonos heroicos y exaltados de la arquitectura moderna. Su objetivo no fue nunca el de facilitar un comfortable acomodo a la euforia burguesa, ya fuese privada o pública, sino algo mucho más importante, la exhibición de las virtudes de una pobreza apostólica, de una *Existenz minimum* cuasi franciscana. "Pues le es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja, que al rico entrar en el reino de Dios"; y con esta sentencia beligerante y un tanto *samurai* en la mente, ha de explicarse la austeridad del arquitecto del siglo XX. El arquitecto ayudaba a establecer y a celebrar una sociedad justa e ilustrada, y la arquitectura moderna podría definirse como una actitud respecto a la edificación que divulgó en el presente aquel orden más perfecto que el futuro estaba a punto de revelar.

El (el arquitecto) construirá su muralla a partir de la Voluntad. Conquistará los espíritus centripetos del aire, estirará y flexibilizará el manto de éter que le envuelve como una piel, mudará capa tras capa y se remontará más alto y más puro por encima de esos vestigios trascendidos... Miles de almas desnudas, miles de almas menores y de almas disminuidas esperan la meta que debe abrirse ante ellas, el reino de los cielos en la tierra.¹

Estas palabras de Hermann Finsterlin, portavoz del *ethos* del expresionismo alemán, nos transmiten las motivaciones extáticas y el impulso milenarista de éste, pero, aunque deseemos darles una interpretación restringida, dudamos de que ello sea posible, ya que, aún siendo extrema en su desnuda extravagancia, esta afirmación aporta una condensación histórica de mucho de lo expresado en otras partes con mayor circunspección. Altérese tan sólo un poco la forma de las palabras y nos veremos admitidos en el genio de Hannes Meyer y de Walter Gropius. Alterémoslas un poco más y empezarán a surgir los estilos de Le Corbusier y Lewis Mumford. Arañemos la superficie del formulismo de la arquitectura moderna, dudemos sólo por un momento de sus ideales de objetividad, y casi invariablemente, oculta bajo las apariencias del racionalismo, se descubrirá aquella especie altamente volcánica de lava psicológica que, en último término, es el sustrato de la ciudad moderna.

Ahora bien, el componente extático de la arquitectura moderna ha recibido una atención totalmente insuficiente, y no resulta muy necesario explicar el porqué. Se ha aceptado una justificación supuestamente racional, en su mayor parte, por su valor aparente, pero si bien el arquitecto y su apologista se han preocupado predominantemente por los "hechos", debería ser evidente que nunca será posible una explicación científica del movimiento moderno mientras se siga considerando necesario establecer la racionalidad total y absoluta del arquitecto. La declaración de Frank Lloyd Wright:

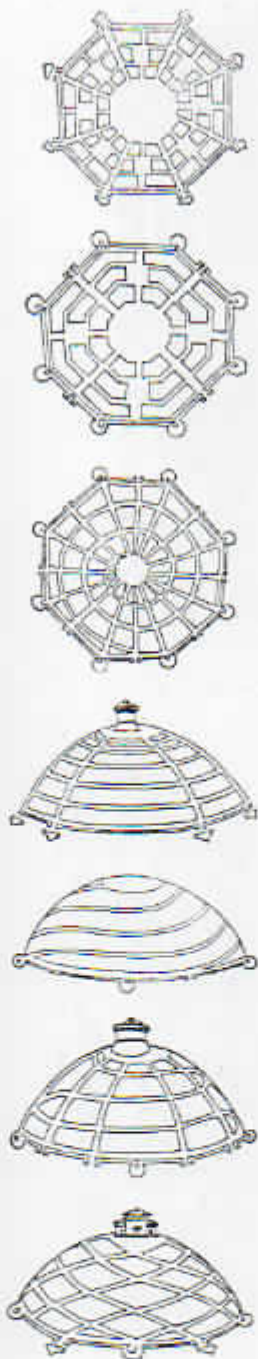
Así vi al arquitecto, como al salvador de la cultura de la sociedad moderna americana, ahora como en todas las civilizaciones hasta el presente.²

Y la de Le Corbusier:

El día en que la sociedad contemporánea, hoy tan enferma, se entere debidamente de que sólo la arquitectura y la planificación urbanística pueden aportar la receta exacta para sus dolencias, ése será el día en que la gran máquina se ponga en movimiento.³



Sir Tomás Moro, portada de *Utopia*, 1516



Francesco di Giorgio Martini: estudios para ciudades ideales

A pesar de que hoy día nos puedan parecer grotescas, no dejan de ser manifestaciones de un poder explicativo mucho mayor que todo el aparato exegético todavía prevaleciente. Más explicativas porque revelan parte del estado anímico del arquitecto y evidencian una cualidad de pasión mesiánica, una ansiedad por acabar con el mundo y al mismo tiempo empezarlo de nuevo, lo cual, seguramente, actuó como una especie de lente intelectual deformante que amplaba o reducía cualquier materia —ya fuera formal o tecnológica— que hiciera visible y, por tanto, útil.

Estamos hablando de una condición psicológica del mayor significado, de una de aquellas ocasiones elementales y eruptivas en que lo imposible redirige lo real, o en que la expectativa del reino del milenio subvierte toda probabilidad razonable. Al escribir acerca del milenarismo medieval, Karl Mannheim ha insistido precisamente en estas cualidades, en una fusión radical de "fermentación espiritual y excitación física";⁴ nosotros sólo deseamos llamar la atención sobre la antigua elevación de la fantasía del arquitecto, señalar algunas de sus causas y, más tarde, comentar la devolución subsiguiente.

A este propósito, y en particular puesto que estamos hablando de ciudades, hay dos historias: la primera es la de "la utopía clásica, la utopía crítica inspirada por una moralidad racional y unas ideas de justicia universales, la utopía espartana y ascética que ya había muerto antes de la Revolución Francesa";⁵ y la segunda es la de la utopía activista de la post-Ilustración.

La historia de la utopía clásica del siglo XVI apenas requiere explicación: una ciudad mental, compuesta en definitiva de cosmología hebraica apocalíptica y platónica, cuyos ingredientes nunca son difíciles de identificar, pues, aunque encontremos otras causas, siempre estaremos, fundamentalmente, ante un Platón calentado al fuego del mensaje cristiano o ante el mensaje cristiano enfriado a través de Platón. Cualesquiera matizaciones que podamos añadir, todavía se tratará de la *Revelación* más *La República* o el *Timeo* más una visión de la Nueva Jerusalén.

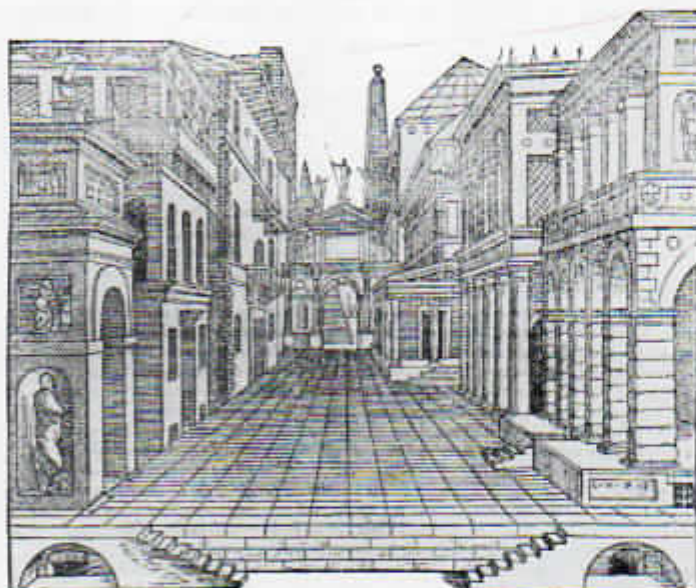
Incluso quinientos años atrás esto difícilmente se habría considerado una combinación muy original, y no es sorprendente que la utopía clásica nunca expusiera tal componente explosiva, tal sentido de un orden nuevo, pendiente y capaz de transformarlo todo, que pertenece al mito utópico según éste fue recibido a los comienzos del siglo XX. Cuando se inspecciona, con detenimiento, la utopía clásica se ofrece sobre todo como un objeto de contemplación. Su modalidad de existencia es apacible y tal vez un tanto irónica. Se comporta como una referencia suelta, como un poder informativo, más bien como un dispositivo heurístico que como cualquier forma de instrumento político directamente aplicable.

Icono de la buena sociedad, sombra terrenal de una idea, la utopía clásica iba dirigida necesariamente a un público conspicuamente reducido, y su corolario arquitectónico, la ciudad ideal —nada menos que un emblema de bien universal y final—, debe imaginarse como un instrumento de educación dirigido a una clientela igualmente limitada. Según el consejo de Maquiavelo, la ciudad ideal del Renacimiento era primordialmente un vehículo para facilitar información al príncipe, y como extensión de ello era también un agente para el mantenimiento y la decorosa representación del Estado. Había, sin duda, crítica social, pero todavía ofrecía no tanto un ideal futuro, como un ideal hipotético. Se debía adorar el icono y, hasta cierto punto, utilizarlo, pero como imagen más que como prescripción. Y, al igual que la imagen que Castiglione da del cortesano, la ciudad ideal siempre se dejaba observar por sí misma y permitía que se disfrutara de ella.

Como referencia y nada más, la utopía y la ciudad ideal, la combinación —por más que retrasada— de Filarete y Castiglione, de Moro y Maquiavelo, produjeron resultados en cuanto a actitudes y a moral se refiere. Era una combinación que patrocinaba una convención, y una convención que, aunque no alivió intensamente el orden social, fue la responsable de la forma de unas ciudades que todavía hoy son admi-



Sebastiano Serlio:
Escena Cómica



Escena Trágica

radas. En pocas palabras, tratóse de una combinación que contribuyó a la sustitución de la fórmula de la Escena Cómica de Serlio por la de su Escena Trágica, una convención que se insinuó en situaciones existentes a fin de convertir un mundo del acontecer casual y medieval en una situación mucho más integrada de serio y digno comportamiento.

Ahora bien, no se trata de dilucidar si esta preferencia por las reglas clásicas y los productos colaterales del drama trágico era buena o mala, pero es indudable que representaba tan sólo una situación temporal, y que al final no se sustentaría la reserva metafísica de la utopía clásica. Unos destellos particulares de bondad final únicamente podían estimular un apetito público, y a medida que empezó a desmoronarse el activo del príncipe y de lo que éste representaba, sus extraños modelos de ciudades redondas, junto con las ideas que éstas implicaban, también quedaron programados para una revisión masiva. Y es que ahora, al intervenir cada vez más en escena el populacho, no sólo la idea sino también la condición empírica de la sociedad adquirirían

significado. El interés era re-dirigido y, al ablandarse las nociones abstractas de moralidad ante la exigencia de que ésta adquiriese carácter real, también el modelo platónico contemplativo cedía ante una directriz utópica mucho más enérgica. Y cedía ante un mensaje que, en vez de ser interpretado meramente como referencia crítica para unos pocos, pudiera ser contemplado como vehículo para la liberación literal y la transformación de la sociedad en su conjunto.

Semejante visión, base de la utopía activista de la post-ilustración, es de suponer que al principio fuese vigorosamente alimentada por el estímulo del racionalismo newtoniano. Pues, si las propiedades y la conducta del mundo material habían resultado al menos explicables sin recurrir a dudosas especulaciones, si ahora eran demostrables mediante observación y experimentos, al conseguir cada vez más que lo mensurable se equiparase a lo real, resultó posible concebir la ciudad ideal de la mente como despojada por fin de toda nubosidad metafísica y supersticiosa. Tal fue la escala de esa especulación. Una empresa más que considerable. Sin embargo, si un Newton podía demostrar contundentemente la construcción racional del mundo físico, ¿por qué las elaboraciones internas del pensamiento y, todavía más, las de la sociedad no resultaban igualmente demostrables? A través de un llamamiento bien orquestado a la razón y a la filosofía experimental, a través del repudio de una autoridad recibida y aparentemente arbitraria, existía seguramente la posibilidad de que la sociedad y la condición humana pudieran rehacerse y quedar supeditadas a unas leyes tan infalibles como las de la física. Entonces, y a no tardar, ya no sería necesario que la ciudad ideal fuese simplemente una ciudad de la mente.

Sin embargo, si bien tuvo breve vida la creencia imperiosa en la posibilidad de una sociedad racional, y si bien las dudas aisladas no tardaron en surgir, subsistía por su cuenta un poderoso interés en la creación de un orden armonioso y totalmente justo, y a medida que avanzaba, aunque fuese de un modo un tanto mecánico, hacia el siglo XIX, esta fantasía, para entonces mucho más literal, consiguió adquirir una sustancia espiritual y dinámica. Las actividades de la sociedad habían de situarse sobre una base firmemente establecida, pero sin duda era necesario que, tal como los representantes de lo que equivalía a una revolución científica habían escrutado simplemente la naturaleza, también los exponentes de la renovación social escrutasen la sociedad "natural". Y la sociedad "natural", como paradigma de la sociedad "racional", sólo podía conducir al examen del hombre "natural".

Para que la sociedad quedara sometida a un certero análisis, era esencial, desde luego, aislar e identificar un modelo primario del hombre. El hombre debía quedar despojado de sus contaminaciones culturales y de sus corrupciones sociales. Se le debía imaginar en su condición original, colocado en el punto cero antes de la Tentación, antes de la Caída. Y fue con ese telón de fondo, un impulso inextinguible en pos de la razón y de la inocencia, como el siglo XVIII ofreció su más impresionante invento: el mito del noble salvaje.

Con una u otra forma, el mito del noble salvaje tenía ya, desde luego, un extenso historial, puesto que el hombre poseedor de una inocencia natural es, ante todo, el habitante decorativo de la idealizada arcadía pastoril, y, si como tal había sido ya bien conocido en la Antigüedad, tras su reaparición renacentista en el escenario de la cultura no podía menos que convertirse en un accesorio moral cada vez más útil. Pero, a pesar de ser una intrusión en el sistema mecánico de las cosas, el hombre natural (abstracción de lo que se consideraba como real) resultaba —casi demasiado— hecho por encargo para la Ilustración. Hecho por encargo no sólo para poder ser presentado como aquel espécimen universalmente válido de la humanidad que tanto necesitaba la ciencia, sino sobre todo, y eso era todavía más importante porque una versión ligeramente afinada y modificada del noble salvaje podía servir como pieza esencial en la construcción de una concepción razonablemente elevada del hombre corriente. Existía un hombre común, valioso objeto digno de una consideración responsable, pero al

mismo tiempo individuo negligido, gris, anónimo y claramente muy poco heroico. Existía su situación deplorable pero genuina, existía la cuestión de su promoción, que requería de modo apremiante a la vez linaje y color, y había, por tanto, un papel a jugar para el noble salvaje que fue capaz de aportar una dosis más que suficiente de ambas cosas.

Una vez admitido en la sociedad civilizada como algo más que una convención literaria, era inevitable que el noble salvaje estuviera destinado a una carrera brillante. Podía ser una abstracción, pero era ante todo proteico y dinámico, y sin duda llegaría a ser el protagonista de algún papel superlativo: un pastor de la era clásica, un piel roja, alguien descubierto por el capitán Cook, un *sans culotte* de 1792, un participante en la Revolución de Julio, un ciudadano de la Merrie England (o cualquier otra sociedad gótica), un proletario marxista, un griego micénico, un norteamericano moderno, cualquier campesino de la Antigüedad, un hippy liberado, un científico, un ingeniero y, finalmente, un ordenador. Como crítico de la cultura y de la sociedad, útil presupuesto a la vez para conservadores y radicales, en los últimos doscientos años el noble salvaje se ha prestado a la más amplia variedad de interpretaciones, y en cada una de ellas, mientras ha durado, su actividad nunca ha dejado de ser convincente.

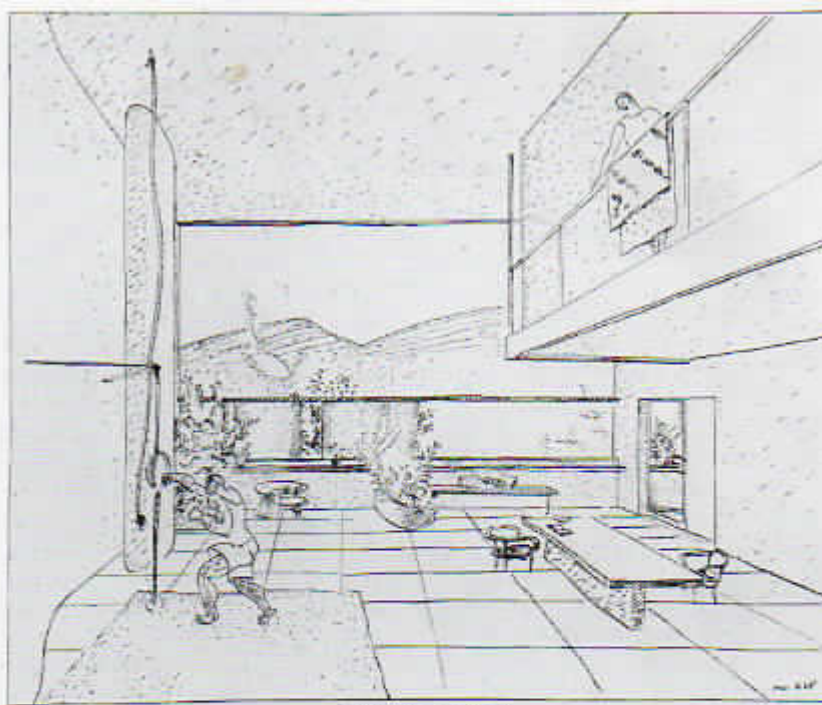
Sin embargo, considerando al noble salvaje como proveedor de inocencia, es evidente que, al reunir los mitos utópico y arcádico, la Ilustración fue responsable de un acto decisivo y fértil de cruce de razas, ya que los dos mitos se corroboran y contradicen simultáneamente el uno al otro. Uno se relaciona con un final de la historia y el otro con un comienzo; la utopía celebra los triunfos del constreñimiento —incluso de la represión— en tanto que la arcadía implica los beneficios precivilizados de la libertad. En lenguaje freudiano, una es toda ella *super-ego* y la otra es toda ella *id*; sin embargo, ambos mitos experimentaron cada uno la fatal atracción del otro, y, si después de su vinculación nada volvió a ser ya lo mismo, a esa vinculación tan típica del siglo XVIII debemos recurrir para obtener al menos alguna explicación de lo que en adelante iba a ser el cambio en la moral de la utopía.



*A wealthy, wealthy, man, whose father's name is said
to be from a noble, elegant, man, his
to be a noble, wealthy, man, whose father's name is said*

El Hombre Natural, según F. O. C. Darley,
Scenes from Indian Life, 1844

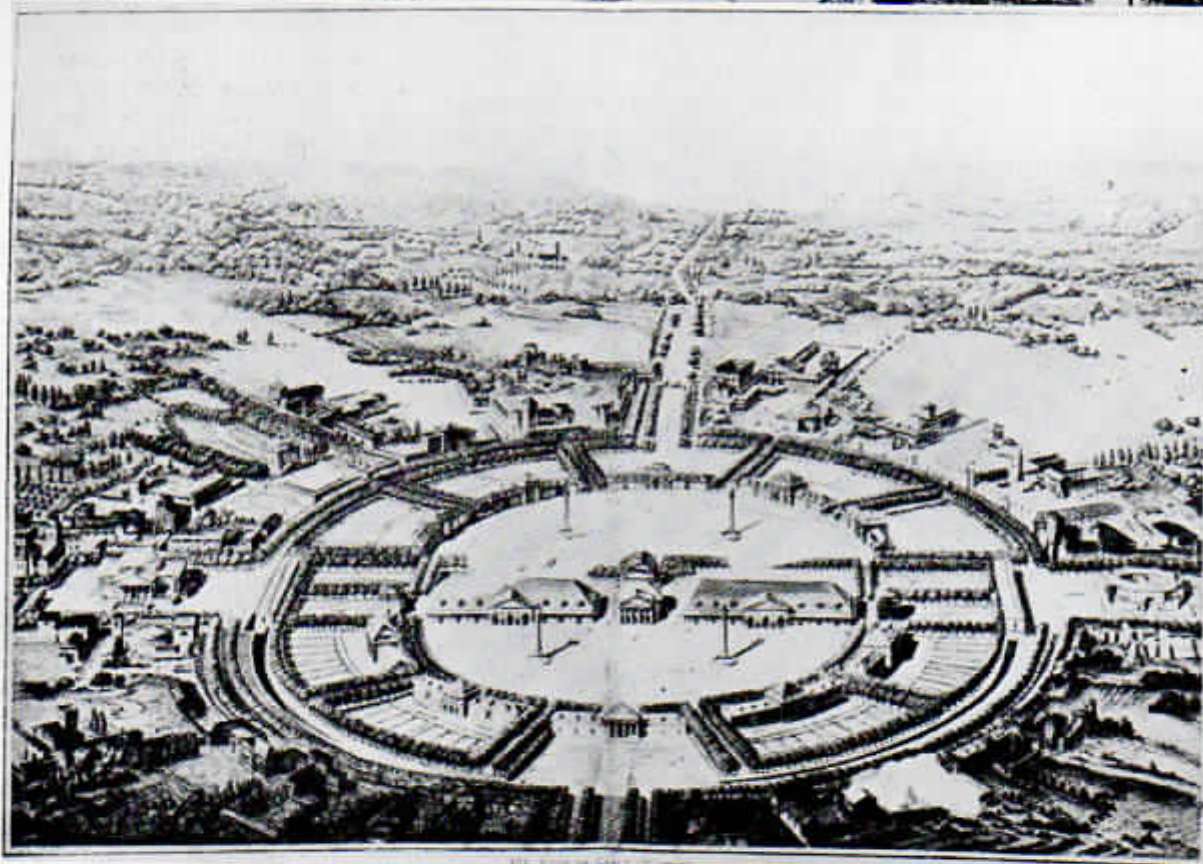
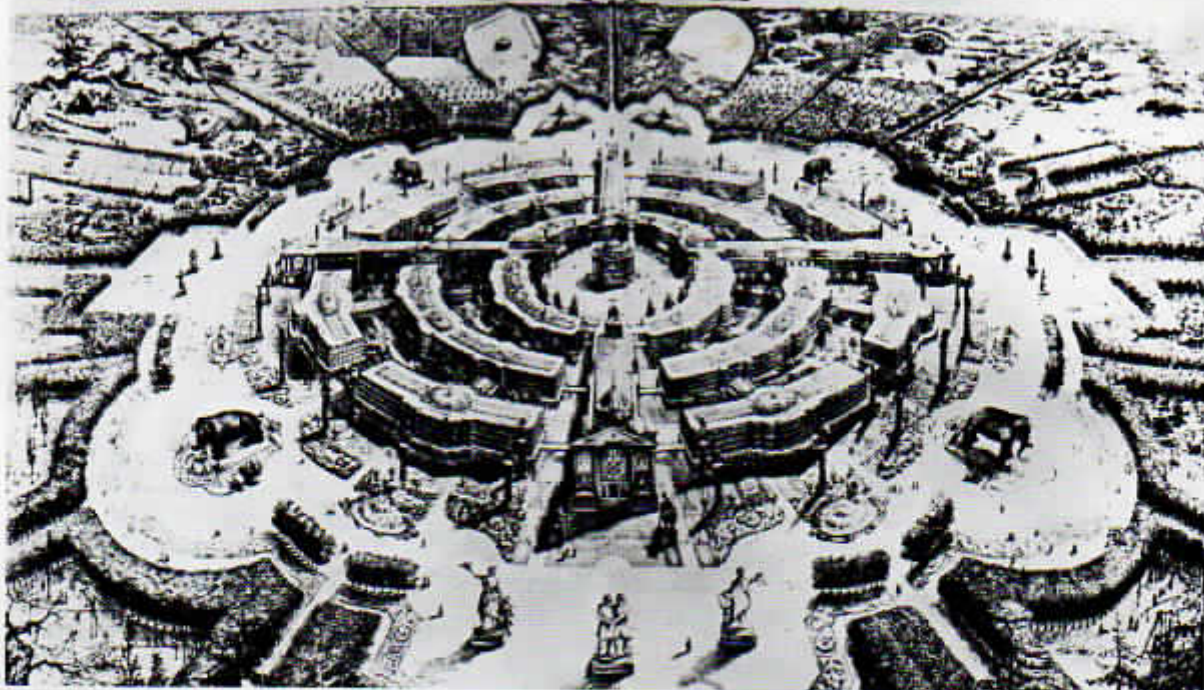
El Hombre Natural, según Le Corbusier,
Oeuvre Complète, 1910-1929



Como protagonista de un mito relacionado con el comienzo de los tiempos, cuanto más pudo interpretarse al noble salvaje como figura real e histórica, más posible fue imaginarlo como reproducible, y por ello más razonable resultó contemplar la sociedad ideal como una condición alcanzable en lugar de hipotética y más se alentó a la utopía a abandonar la reserva platónica en pos de la pasión política.

Pero, aunque la crítica de la ilustración modificó claramente el contenido de la utopía, ejerció una influencia escasamente conspicua sobre la forma, y, cualesquiera que pudieran ser las actividades del noble salvaje, la continua preocupación de la utopía por la figura clásica y el decoro es una de las características más notables de su temprana fase activista. La aceptada y reconocida convención utópica persistió, y así, por ejemplo, la ciudad ideal de André hacia 1870 (¿una influencia de la especulación de Fourier?)⁹ está tan poco alejada del prototipo del *Quattrocento* como el proyecto de Ledoux de 1776 para su instalación industrial en Chaux. No obstante, incluso en Chaux se registra una ruptura, ya que, cualquiera que sea su improbable formato, La Saline de Chaux es una propuesta dedicada al servicio de producción, y si bien su configuración circular puede considerarse un tributo a la mítica potencia de la utopía clásica, no deja de ser un tributo claramente subversivo. Se trata, simplemente, de que el administrador se ha instalado en el lugar del príncipe, y si ahora no es el promulgador de leyes sino el *directeur*, el poder informante de la ciudad, es muy posible que se nos ofrezca aquí, incipientemente, una nueva idea para la constitución del Estado.

Es evidente, no obstante, que no es ésta la única manera en que Chaux debe ser leído como crítica de la imagen tradicional. Así, aunque adivinamos que el noble salvaje (aportado por Rousseau) debe encontrarse en alguna parte de su campiña periférica, también podemos estar bien seguros de que el diseño circular no pretende tanto el evocar la antigua autoridad de Platón como la presente eminencia de Newton. Y es que hubo un tiempo en el que los monumentos a Newton estuvieron a punto de hacerse innumerables, y si pasamos de la Chaux de Ledoux a la propuesta de Saint Simon, en 1803, para un Gran Consejo de Newton, no haremos más que confirmar una tendencia.



arriba

André: proyecto de mediados del siglo XIX
para una comunidad ideal

abajo

Claude-Nicolas Ledoux: proyecto para La
Saline de Chaux, 1776

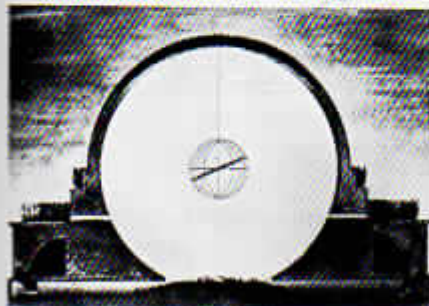
A Henry de Saint Simon (1760-1825) se le puede considerar como emulador de Newton en el reino político, y su propuesta fue la de un organismo universal de gobierno. Se condenó la autoridad existente por su propia idiosincrasia y, en su lugar, se propuso establecer un gobierno mundial de científicos, matemáticos, eruditos y artistas que habían de propagar la causa de Newton —y la Razón— y erigir por doquier templos para su culto. La propuesta, publicada en *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains*,⁷ era desesperadamente académica, por no decir un tanto demente, pero cualquiera que fuese su extravagancia, en su irracional exaltación de la razón preparó el camino para acontecimientos trascendentales. Y es que, con el lema de Saint Simon, según el cual "la edad de oro no está detrás sino ante nosotros y se llevará a la realidad mediante el perfeccionamiento del orden social",⁸ resulta evidente que el carácter moral de la utopía clásica ha quedado superado. En otras palabras, estamos aquí en un punto de inflexión, y la utopía activista, la utopía como "proyecto para el futuro", ha hecho por fin su aparición definitiva. En un mundo avasallado por un crecimiento científico sin precedentes, la organización lógica de la sociedad se considera como inminente y, por tanto, urge elaborar un ideario social *positivo* que, inspirado por los triunfos de la ciencia, sea encauzado hasta colocar la "ciencia del hombre" sobre una base más allá de toda conjetura. Ante necesidad tan evidente, debe realizarse el intento de establecer la ciencia como fundamento de la moral, de convertir la política en una rama de la física y, finalmente, de conseguir la sustitución del gobierno arbitrario por la norma de una administración racional.

Tales fueron algunas de las ideas saintsimonianas que se desarrollaron en los siguientes veinte años, más o menos, en un intento bien intencionado de "sustituir el gobierno del hombre por la administración de las cosas". A pesar del autoritarismo de Saint Simon, sus ideas están dotadas de unos matices obviamente gratificantes en lo social, y no menos en lo que se refiere a las artes. La producción prosperará en esta sociedad racional y, con la difusión de esta prosperidad, las artes contribuirán a la vez a patrocinar y a corroborar el nuevo *establishment*. Tal era, al menos, la perspectiva. La alianza entre arte progresivo y sociedad progresiva (con ambas fuentes de conocimiento actuando al unísono) parece haber sido una de las intuiciones centrales del credo de Saint Simon, y así lo reflejaron sus discípulos.

El arte, expresión de la sociedad, manifiesta, en su vuelo más alto, las tendencias sociales más avanzadas; es el precursor y el revelador. Por tanto, para saber si el arte cumple su misión apropiada como iniciador, si el artista pertenece verdaderamente a *l'avant garde*, hay que saber a dónde va la Humanidad, saber cuál es el destino de la raza humana.⁹

Es cierto que nos es imposible imaginar una afirmación de este género sin la influencia de Saint Simon, sin embargo, podemos introducir otra proposición igualmente "moderna", unos veinte años anterior. Impulsado por unas convicciones paralelas, el poeta León Halévy confiesa su creencia en que se acerca el tiempo en el cual "el artista poseerá el poder de agradar y mover (a las masas) con la misma certeza con la que el matemático soluciona un problema geométrico o el químico analiza una sustancia", y sólo entonces —prosigue— "la faceta moral de la sociedad quedará firmemente establecida".¹⁰

Pero, aunque tales declaraciones parecen acercarnos vertiginosamente a la inflamación utópica que caracterizó los comienzos del siglo XX, todavía nos vemos obligados a contemplar la relativa esterilidad del positivismo francés como una influencia aislada por sí misma; por más que pueda decirse acerca de Saint Simon, acerca de las subsiguientes exposiciones de Auguste Comte y sobre las contribuciones paralelas de Charles Fourier y los demás, forzoso es reconocer que, por sí mismas, estas personas representaron una especie de *cul-de-sac* histórico. En pleno siglo XIX, realizaban una versión de la tradición de la Ilustración, y necesariamente, para bien o para mal, esta tradición había comenzado a desgastarse.



Etienne-Louis Boullée: proyecto para un Cenotafio a Newton, h. 1784

Por una parte, en un mundo en el que los mercados en expansión no podían dejar de suscitar el entusiasmo del banquero y del industrial, el optimismo puramente intelectual del siglo XVIII empezó a parecer gratuito: por otra parte, al menos en Inglaterra y en Alemania, era evidente desde hacia tiempo que la sociedad difícilmente podía ser la construcción mecánica que el racionalismo francés, aparte de Rousseau, había supuesto. Muy al contrario, tanto Inglaterra como Alemania contemplaron al noble salvaje de Rousseau, durante largo tiempo, no como una abstracción capaz de facilitar un argumento racionalista, sino más bien como una especie de recuerdo atávico de raza, cuya propia existencia reflejaba la inadecuación de la pauta construida por los franceses. Pues en ambos países, bajo las influencias románticas y del *Sturm und Drang*, no era tanto la idea de la humanidad en el sentido abstracto, como la de la sociedad o del Estado en toda su especificidad histórica la que había empezado a prevalecer, y en ambos casos la tendencia de este argumento consistía en presumir la noción de sociedad como crecimiento orgánico sustituyendo al mecanicismo francés. Las contribuciones definitivas al argumento fueron, desde luego, alemanas y culminarían en la concepción hegeliana de la dialéctica histórica, pero las polémicas espectaculares de su importante fase inglesa difícilmente pueden pasarse por alto. Nos referimos a Edmund Burke y a sus *Reflections on the Revolution in France*.¹¹

Ahora bien, la reputación de Burke siempre ha sido ambigua. Teórico estético, filósofo político... ¿cuál de las dos cosas es? Aunque se le considera el fundador del conservadurismo moderno, tampoco es difícil ver cómo ciertos elementos de su pensamiento lograron incrustarse en la tradición socialista inglesa. Una utopía como *News from Nowhere*,¹² de William Morris, totalmente carente de elementos de formato clásico, podría, por ejemplo, contemplarse como una derivación, en definitiva, de la influencia burkeana, y, en cualquier caso, como ocurre con Morris en fecha posterior, la falta de interés de Burke en el potencial de la ciencia o en el crecimiento industrial es una de las distinciones negativas de su posición. Retrocede ante cualquier idea de simple utilidad —cabe imaginar a un Burke más viejo y a un Bentham más joven como antítesis— y, al igual que muchos de sus contemporáneos alemanes, en reacción contra la tradición de la Ilustración, hace su apelación a lo imponderable y a lo no analizable, "a lo que está tan pasado de moda en París, y con ello me refiero a la experiencia".¹³

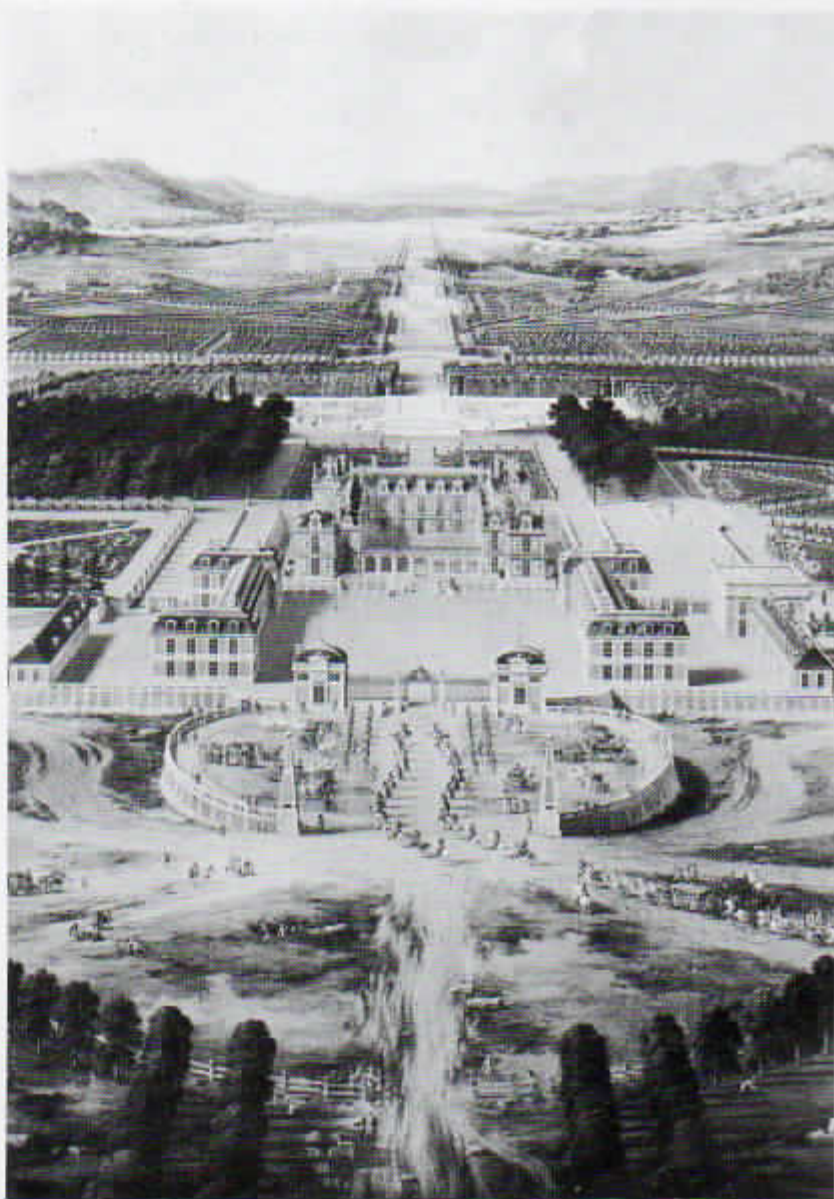
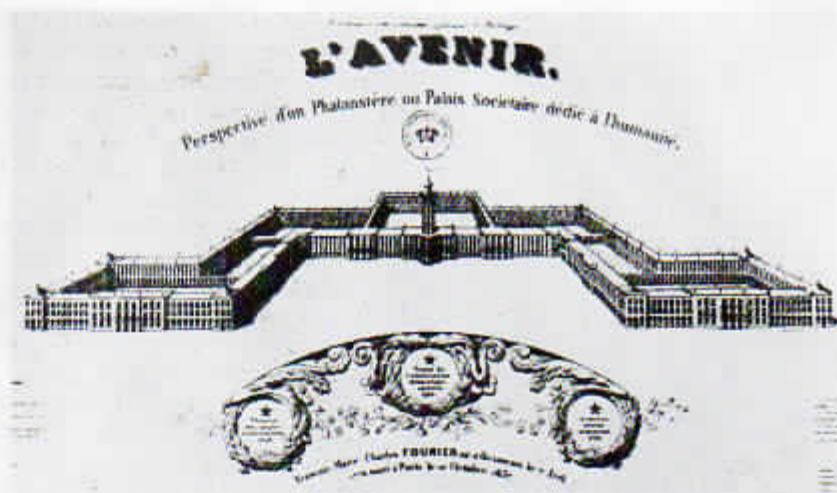
Lógicamente, cabría pensar que Burke debió de sentirse muy inspirado por la Revolución Francesa, porque si en 1757 se encontraba en plena búsqueda de lo sublime,¹⁴ en 1792 se encontró indudablemente con una exhibición de lo Sublime en acción. Pero, en cambio, Burke reaccionó contra sus anteriores intuiciones. "Una cosa extraña, innominable, salvaje y entusiasta", eso fue la Revolución. Un caso de razón abstracta y tiránica que invadía las prerrogativas de la prescripción establecida, y si esto era un ejemplo de la "voluntad general" de Rousseau, entonces a Burke —que tenía sus opiniones en común con Rousseau— de poco le servía, ya que para él el contrato social no era un documento legal imaginario que se hubiese extraviado. Más bien se trataba de las tradiciones acumuladas de una sociedad dada en un momento dado, tradiciones que debían garantizar el ejercicio específico de la voluntad, pero que debían ser comprendidas para trascender todo ejercicio privado e individual de la razón.

De esta manera, la apelación a la experiencia se convirtió en apelación al Estado como instrumento de la Providencia y a la historia como espectáculo concreto de evolución social.

Sin... sociedad civil el hombre no tendría ninguna posibilidad de llegar a la perfección de la que la naturaleza es capaz.¹⁵

pero, si con estas observaciones el noble salvaje se siente invitado a abandonar el salón, su memoria persiste como la de un antepasado al que sólo cabe respetar, porque la sociedad civil es

Charles Fourier: Falansterio, 1829



Vista aérea de Versalles



Delacroix: La Libertad guiando al pueblo,
1830

una asociación en toda ciencia... en todo arte:... en cada virtud y en cada perfección... una sociedad no sólo entre aquellos que viven, sino entre aquellos que viven, aquellos que han muerto, y aquellos que han de nacer.¹⁶

En otras palabras, la sociedad civil es un *continuum* al que apenas cabe interrumpir.

Estos fueron algunos de los sentimientos muy antiutópicos, en parte coercitivos y en parte libertarios, de los que Burke se despojó, y su efecto fue sin duda el de una hoja de doble filo, puesto que, al arrojar su propia versión de la historia a la cara del racionalismo francés, Burke estaba contribuyendo, por así decirlo, al desarrollo de la utopía activista tanto como aquellas doctrinas que él se esforzaba en condenar. Y si ahora consideramos la concepción organicista de la sociedad como difundida a través de la crítica romántica; si imaginamos a los discípulos de Saint Simon rechazando gradualmente los aspectos menos pragmáticos de la causa de su líder y notamos su propensión a convertirse en industriales del Segundo Imperio, entonces advertiremos cómo, a mediados del siglo XIX, la utopía positivista debió de parecer embarazosamente represiva. Los positivistas se habían preocupado por erigir un orden político sobre "demostraciones científicas to-

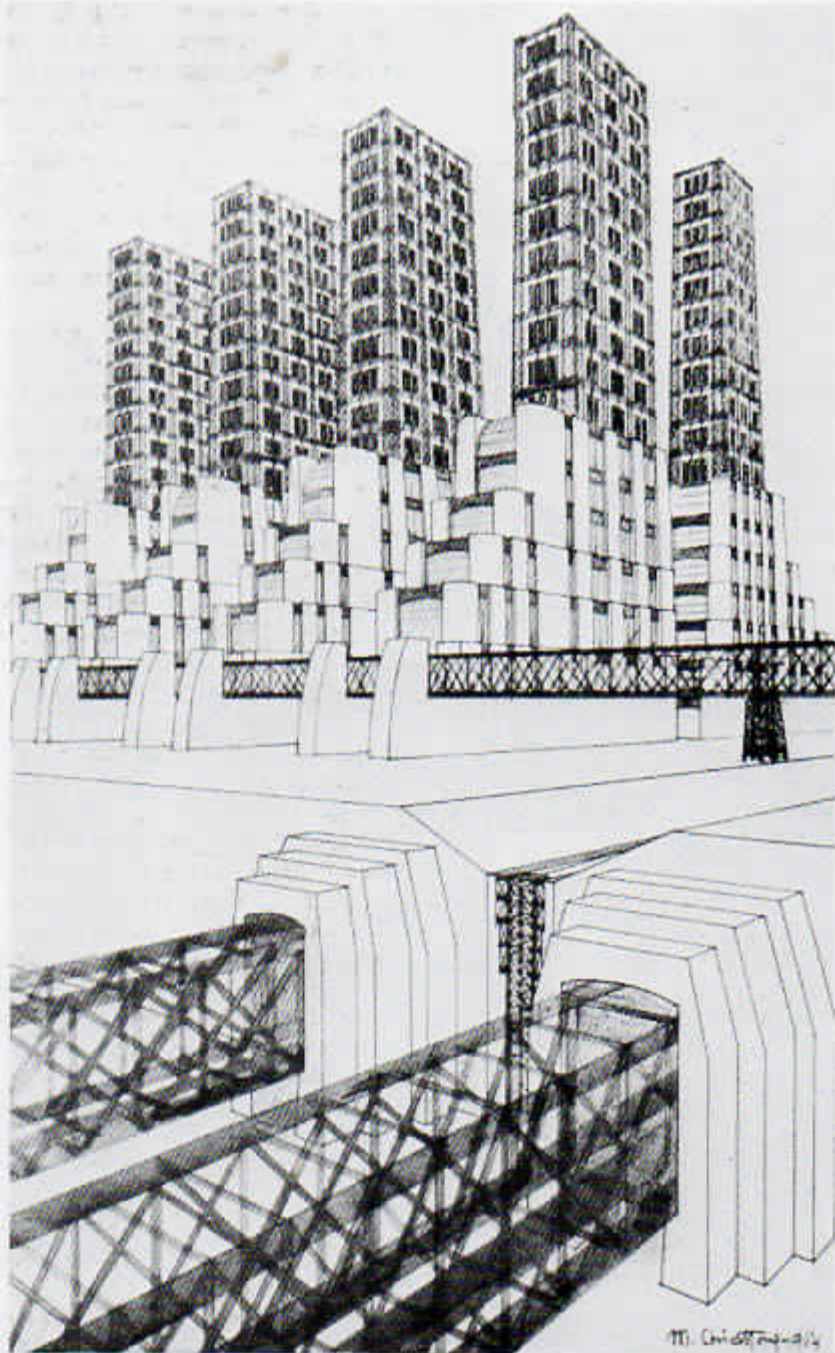
talmente independientes de la voluntad humana";¹⁷ pero, a pesar de su programa, al impregnarse cada vez más el siglo XIX de nociones de desarrollo histórico, ideas tan simples como lo "voluntario" y lo "científico" se volverían cada vez más comprometidas.

De hecho, a mediados de siglo lo que Marx optó por denominar socialismo utópico se manifiesta en sus proposiciones arquitectónicas características. El Falansterio de Fourier en 1829, donde un simulacro de Versalles sería el prototipo para el futuro proletario, es harto sintomático respecto a esta condición, y para insistir en ella, bastaría aportar ejemplos angloamericanos y owenianos de propuestas más o menos comparables. Denominadas por Marx "ediciones de bolsillo de la Nueva Jerusalén", éstas son, pese a todas sus virtudes, manifestaciones prosaicas y no evocativas, y en una era de aspiraciones evolutivas y florecimiento democrático carecían de la universalidad necesaria para convencer.

Llegados a esta fase, permítasenos una ilustración para introducir un comentario. La soberbia alegoría de Delacroix en julio de 1830, su *Libertad guiando al Pueblo*, puede considerarse, no sólo por su retórica sino también por su tamaño, como indicativa de aquella oleada de emociones e ideas recién liberadas que Burke contemplaba con alarma, pero que los positivistas tampoco habían hecho suyas, pues se trataba de la política salida de los cauces de la política. Era la muchedumbre inflamada por la dinámica del movimiento y del destino, el noble salvaje despojado de su herencia y consumido por aquella visión de emancipación que el siglo XVIII había vuelto sustancial. Pero, por más cosas que pudiera ser, este heroico tumulto de barricadas se hallaba totalmente alejado del *ethos* del positivismo, el cual, puesto que estamos tratando de ilustraciones, debe ser representado, de forma más obvia, por un cuadro cuarenta años anterior al de Delacroix.

David; El Juramento del juego de pelota 1791





La ciudad de Sant' Elia-Mario Chiattoni:
un aspecto de la nueva ciudad, 1914

El estudio de David para su nunca pintado *Juramento del juego de pelota* sostiene un concepto totalmente diferente de lo heroico. La ocasión es el acto inaugural de la revolución, el 20 de junio de 1789, cuando el Tercer Estado decidió no disolverse hasta haber obtenido su propósito. El escenario, el *jeu de paume* en Versalles, es apropiadamente espartano, y los personajes son significativamente privilegiados. No puede haber duda respecto a su decoro habitual y cotidiano, y, si el viento del cambio hace que las cortinas ondeen como en solidaria respuesta a la excitación del grupo, cualquiera que pueda ser el drama inminente, uno se siente inclinado a creer que sólo implicará a personas educadas. Cabe imaginar la presencia aquí de un Thomas Jefferson, y, de hecho, no cuesta suponer toda la escena trasladada a Filadelfia en tiempos del Congreso Continental. Enzarzada en la declaración de las verdades eternas, de la doctrina evidente por sí misma, y de los principios válidos en todo tiempo y en todo lugar, esta asamblea de abogados excitados se dispone a entregarse a todo lo que Burke quiso criticar, pero a pesar de ese movimiento ominoso de los cortinajes subsiste la duda de si estos individuos llegarían a abrazar la causa de cualquier tempestad histórica inminente.

Aunque hable por sí misma, la comparación es tal vez un tanto banal, pero ayuda a localizar a los positivistas en un cauteloso *milleu* Restauración-Biedermeier, y entonces la pintura de Delacroix de la Libertad y el Pueblo puede todavía confrontarse con otra imagen. Y en este caso no habrá gente de por medio.

Insurrección, movimiento, la celebración de lo irresistible, simple dinámica, un reconocimiento de lo predestinado, todas estas cualidades se encuentran representadas en la ciudad de Sant'Elia. El *dramatis personae* de Delacroix, proletarios y estudiantes apasionados, se ha convertido en una asamblea de edificios igualmente exaltados, y si contemplamos este genuinamente primero entre los iconos utópicos activistas y observamos hasta qué punto se ha transformado la retórica de Delacroix, hasta qué punto el liberal "poder para el pueblo" se ha convertido en energía para la dinamo y energía para el pistón, entonces, aunque podamos reconocer que Sant'Elia desciende en general de Saint Simon, no por ello dejará de intrigarnos cómo se efectuó esta transformación.

Delacroix, David y Sant'Elia, colocados en tan íntima proximidad y obligados a comportarse como contendientes en una historia de ideas, son sin duda indicativos del método cinemático que aquí se persigue, pero también señalan su tendencia y su dirección, puesto que, tal como está construida, si la ruta de Delacroix a Sant'Elia no transcurre vía Marx, si transcurre, casi con toda certeza, a través de una fusión de ideas comparables a las que ofreció Marx. En otras palabras —tanto si Sant'Elia lo advertía como en el caso contrario—, es probable que la ruta se sitúe a través de una cierta interacción de la estática relativa de Saint Simon y Comte con la dinámica explícita de la visión hegeliana del mundo.

Pero la aproximación a Hegel, cuyas ideas son seguramente un componente indispensable de la utopía de principios del siglo XX, se realiza con la más pesada de las dificultades: con dolor.¹⁸ La inevitabilidad histórica, la dialéctica histórica, la progresiva revelación de lo Absoluto en la historia, el espíritu de la época, de la raza o del pueblo... nos damos confusa cuenta de hasta qué punto todo ello es el brote de una teoría de la sociedad como crecimiento, y también de que su influencia es mucho menos visible que la de teorías de procedencia puramente clásica o francesa. Y es que, al igual que a Burke, a Hegel le preocupaba el análisis de un material que apenas se amolda a la técnica racionalista existente o se concreta en alguna imagen tangible.

Sin embargo, es central en la posición hegeliana el concepto de que la propia razón no posee una estabilidad accesible; lo cual, aunque aporta la idea de una razón agresivamente móvil y enérgica, también implica que tal razón no es tanto un producto humano como la actividad de una esencia espiritual. "La Razón es la Soberana del Mundo", y al parecer un soberano absoluto que insiste inflexiblemente en la rela-

ción de todos los fenómenos, pero "el término 'mundo' incluye a la vez la naturaleza física y la psíquica". Existe el "universo material natural" y el "universo espiritual histórico", y, puesto que "el mundo no queda abandonado al azar y a causas contingentes externas... (sino que) una Providencia lo controla", de ello se sigue que esta Providencia no sólo se manifiesta en la naturaleza externa sino también, y de modo todavía más significativo, en la Historia Universal. En otras palabras, una creación divina y por tanto racional sigue todavía su proceso, y si "lo espiritual es el mundo sustancial y lo físico permanece subordinado a ello"—y si, simultáneamente, la historia *debe ser* racional—, entonces las pasiones, voliciones y construcciones humanas deben valorarse como "instrumentos y medios del Espíritu-Mundo para conseguir su objetivo".

Esta parece ser la doctrina fundamental, y es así como a la naturaleza, contemplada como historia, se le hace ofrecer el espectáculo de un drama de inspiración divina y necesario. Es un drama fundamentalmente autopropulsado que se encamina hacia un final feliz, pero es también una función que procede a través de la incansable interacción de afirmación y contradicción, y, ya que nos encontramos inmersos en esta acción, lo mejor que nos cabe hacer es comprenderla. De hecho, la libertad, que es un aspecto del espíritu, impone la empresa, y, si sólo a través de la actividad de la conciencia histórica podemos nosotros, como cautivos de esta libertad, conocer la sustancia de las cosas, debe ser también en función de esta conciencia cómo esta libertad se defina a sí misma, aunque, cualquiera que pueda ser esta libertad, todavía se vea obligada a ceder—incluso después de lograda— ante la interminable perspectiva de constelaciones nacientes y autoevolutivas de seres particulares, todos ellos equipados con "razón" y "espíritu", y todos ellos insistiendo en hacerse un lugar.

Realmente, es posible que la mera contemplación de Hegel nos haga estar de acuerdo con uno de sus primeros admiradores ingleses, en el sentido de que el suyo era "un escrutinio de pensamiento tan profundo que en su mayor parte resultaba ininteligible", mas no es tanto su opacidad como su influencia lo que nos preocupa. "La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio: viviente, cambiante, nueva"; "la nueva arquitectura es el inevitable producto lógico... de nuestra época"; "la tarea del arquitecto consiste en ponerse de acuerdo con la orientación de su época...".¹⁹ Estas afirmaciones, pertenecientes respectivamente a Mies van der Rohe, Gropius y Le Corbusier, son perfectamente ilustrativas de la forma en que las categorías y modalidades hegelianas llegaron gradualmente a saturar todo pensamiento, y aunque parece que nunca se han interpretado en este contexto, se citan aquí simplemente para indicar la relevancia de Hegel, su continuada presencia en la utopía de principios del siglo XX. Pues en los tres casos una "historia" irresistible, coercitiva y lógica parece haberse convertido en algo tan real como todo lo provisto de dimensión, peso, color y textura.

Sin embargo, esto debe decirse entre paréntesis. Nos encontramos de inmediato ante dos cuerpos de ideas: unas relacionadas con medición y mecanismo, y otras con cambio y organismo. Por una parte, hallamos nociones de sociedad como potencialmente lógicas —en términos físicos— y, por la otra, como inherentemente lógicas —en términos de historia—. Se postula la posibilidad de una política científica, independiente de la voluntad humana, pero también la certidumbre de una historia racional, asimismo independiente de la intervención humana. Hay una moda intelectualista más antigua y hay una moda historicista más nueva, y es francamente difícil decir cuál de estas actitudes es la más conservadora o la más radical. En realidad, el progresismo de Hegel es sombrío y un tanto untuoso, muy lejano, de hecho, del complejo de ciencia y secularismo de Saint Simon, pero si tuviéramos que suscribir la concepción hegeliana de la dialéctica histórica, cabría reconocer, presumiblemente, que lo que hay aquí es una presentación de tesis y antítesis a punto de dialogar.

Y así, para expresarnos con brevedad, fue seguramente como

Marx enfocó ambos sistemas, y la discriminación marxista de "estructura" y "superestructura" no podía menos que prestar una contribución crucial a su síntesis probable, ya que, si después de 1848 la desilusionada mitad del siglo XIX pasó rápidamente de "ideas" y optimismo a "hechos" y fuerza, de lo superfluo a lo básico (cabe pensar en el Bazarov de *Padres e hijos* de Turgueniev), si entonces se abandonaban las trivialidades del racionalismo francés y las seudoprofundidades de la preocupación alemana por el *Geist* (espíritu, alma), si se examinaba lo real con preferencia a lo ilusorio, uno llegaba a un auténtico conocimiento de la base material definitiva de la sociedad. Cabía percibir la "estructura" esencial desnuda, no deformada por los manipuladores de la "superestructura", es decir, por los representantes de la religión y la ley, la política y el arte.

O al menos, parece como si algo similar a esta combinación del cientifismo francés y del historicismo alemán hubiera sido —conscientemente o no— lo que ampliamente se intentaba, y es en este sector donde se puede comprender de algún modo la posterior centralidad de Marx. Inviértase la jerarquía hegeliana de lo espiritual y lo físico, o bórrese el "espíritu" de Hegel y sustitúyase por el mecanismo; consérvase el componente profético de Hegel, pero désele una orquestación más amplia apelando al precedente francés de la revolución mundial, y entonces, mientras el sistema francés subvierte la metafísica de Hegel, el alemán aportará al francés un sentido de destino y profundidad, una seguridad de la superioridad del devenir frente a ser, y un conocimiento de las fuerzas dinámicas del movimiento irrefrenable.

Esta tesis no es en modo alguno original, pero, con o sin la influencia de Marx, lograr la proximidad de proposiciones hegelianas y saintsimonianas no podría menos que conducir a dotar a unas y otras de una urgencia que, entendidas por separado, no tendrían. Se podría lograr una composición casi equivalente a través de la influencia de Darwin: sustitúyase la física francesa por la biología inglesa, agréguese igual cantidad de *Geist* alemán, añádanse migas recién ralladas de teosofía al gusto, y métase todo en el horno con calor moderado; pero, aunque esta combinación fuese muy corriente en Alemania, Holanda, Wisconsin y otros lugares, aunque sus contribuciones a la cocina arquitectónica no admiten duda, e incluso a pesar de que Marx gustaba de verse a sí mismo como el Darwin de la sociología, ésta era al parecer una estrategia demasiado particularizada para brindarse al *establishment* público.

No obstante, el darwinismo social aportó algunas contribuciones fundamentales y, así al disipar en parte la austeridad de un mundo basado en la física, corroboró el historicismo de Hegel, apenas infringió su idealismo, sostuvo su optimismo, introdujo las interesantes ideas de la selección natural y la supervivencia de los más aptos, y pareció, simplemente, justificar el poder; debemos reconocer que sus contribuciones de ningún modo pueden menospreciarse.

Y llegados a este punto es una tentación decir: He aquí, por tanto, la ciudad de Sant'Elia, esa ciudad donde las concepciones estáticas se han desvanecido, donde la libertad se ha convertido en reconocimiento de la necesidad, donde la máquina ha llegado a ser espíritu o el espíritu, máquina, y donde el pulso de la historia se ha convertido en guía del destino. Sin embargo, si bien cabe argumentar que aquí se ha presentado, de forma muy condensada, una genealogía para la ciudad futurista, no podemos pararnos en este estadio, pues, como todo el mundo sabe, la ciudad futurista no era un monumento a la fraternidad humana y, por tanto, aunque la hemos citado como el primero de los íconos utópicos genuinamente activistas, también es necesario analizarla. Hay una ciudad futurista proto-"moderna" y hay una ciudad futurista proto-fascista, y hay también la convicción rutinaria de que, debido a que puede ser lo uno no es posible que sea lo otro, y puesto que esto tiene que ver con el dogma ampliamente difundido de la immaculada concepción de la arquitectura moderna, ha llegado la ocasión de examinar la *immaculata* en el momento de su trascendental parto.

Le Corbusier: Paris, Plan Voisin, 1925



El futurismo puede contemplarse como una especie de avanzadilla romántica de Hegel, y como la celebración de la fuerza se cuenta entre sus más importantes sentimientos sustentadores, ello nos permite su inserción en un marco histórico. Las frases de Nietzsche:

El ser humano que se ha vuelto *libre* —y todavía más el *espíritu* que se ha liberado— escupe sobre el tipo despreciable de bienestar soñado por tenderos, cristianos, vacas, mujeres, ingleses y otros demócratas; el hombre libre es un *guerrero*²⁰

muestran una misteriosa semejanza con las de Marinetti:

Glorificaremos la guerra, la única higiene del militarismo mundial, el patriotismo, el gesto destructivo de la anarquía, las bellas ideas que matan, y el desdén de la mujer.²¹

Obviamente, después de 1914-1918 era imposible que tales sentimientos pudieran presentarse como una postura de *l'avant garde*, como otra cosa que no fuese retrospectiva. "Después de esa violenta erupción —dice Walter Gropius— todo hombre pensante sintió la necesidad de un cambio intelectual de frente",²² pero, si finalizada la Primera Guerra Mundial el programa futurista demostró rápidamente su atavismo intrínseco, al llegar a la formulación de la *ville radieuse* —excepto la ausencia del nacionalismo y las fantasías fálicas con él relacionadas— parece ser que los componentes básicos fueron los mismos.

El *esprit nouveau* y el *dynamisme des temps modernes* son de nuevo la avanzadilla romántica de un Hegel desespiritualizado, y, a través de un llamamiento a la "ciencia" saintsimoniana ("demostraciones independientes de la voluntad humana"), cuando el "momento" más lúcido de la utopía del siglo XX cobraba intensidad, le resultó posible al arquitecto considerarse a sí mismo como una criatura impoluta. Porque no sólo iba a mudar su guardarropía cultural, sino que, para repetir las palabras de Finsterlin, estaba a punto incluso de mudar aquel constreñidor "manto etéreo" que, hasta entonces, le había envuelto "como una piel".

No es nuestro propósito establecer una diferenciación entre la *ville radieuse* y la *Zeilenbau city*, entre el Plan Voisin y el Karlsruhe-Dammastock, pero, al lanzar una mirada retrospectiva al *pedigree* intelectual que hemos construido para ellas, aunque convencidos de su exactitud general, no podemos dejar de sentirnos perturbados por su inadecuación. Hay una abundancia de ideas que son en sí mismas volátiles, mas cabría reconocer a pesar de todo que, sin la amenaza de la crisis que todo lo consume (el equivalente de la amenaza de revolución), su potencia mítica dista mucho de ser completa.

La utopía de los años veinte nació bajo una extraña combinación astrológica: por una parte Oswald Spengler, y por otra, H. G. Wells; por un lado predicción escatológica, la irreversible decadencia de Occidente, y por el otro, el futuro milenarista; y por ello puede tratarse no tanto de ideas, como de un hábito profundamente arraigado, escasamente consciente.

Si hemos sugerido un tema hebraico —la promesa del reino mesiánico— y después su versión cristiana, si hemos tratado de identificar esta cosa virulenta, platonizada en el Renacimiento y secularizada en el siglo XVIII, bien podríamos estar dispuestos también a reconocer la carrera ochocentista de este residuo secular que, habiendo perdido poco de su virulencia, surgió entonces de la esfera política para entrar en la estética. Es un caso de metáfora de la buena sociedad pensada, literalmente, como convertida en la propia cosa, del mito transformado en prescripción y de la prescripción respaldada por la amenaza del "esto, o de lo contrario...". Al plantear la opción maximalista entre la utopía o el desastre, la visión urbanista de los años veinte es propuesta en términos del problema moral o biológico de la salvación, y la edificación posee la llave.

La maquinaria de la sociedad, con sus engranajes desconectados, oscila entre una mejoría de importancia histórica, y la catástrofe.²³

Tal fue el telón de fondo esencial, y ante esa luz cegadora cabría situar finalmente toda la extraordinaria orquestación de "historia" alemana y "ciencia" francesa, de explosividad espiritual y frialdad mecánica, de inevitabilidad y observación, de pueblo y progreso. Era una luz que generaba energía y que, al coaligarse con las fuerzas más suaves de una tradición liberal y las románticas directrices de un vanguardismo en agraz, prestó a la arquitectura moderna la velocidad de un proyectil, permitiéndole entrar en el siglo XX como una descarga apocalíptica de una escopeta recién inventada, y aunque mitigada, sigue siendo la luz que todavía condiciona cualquier gestión "seria" relacionada con la "estructura" o el bienestar de la sociedad. Sin embargo, aunque otrora vivida, debemos reconocer finalmente que es también una luz que sólo permite una visión restrictiva y monocular, y por tanto, desde el prisma de la óptica normal, debemos reconocer y podemos hablar de la decadencia y caída de la utopía.

Después del milenio

Cada vez que la utopía desaparece, la historia deja de ser un proceso que conduce a un fin último. El marco de referencia con el cual evaluamos los hechos se desvanece, y nos queda una serie de acontecimientos todos ellos iguales en lo que se refiere a su significado interno. KARL MANNHEIM

*Ven a nuestro eficiente desierto
Donde la angustia llega por cable
Y los pecados mortales pueden comprarse en latas
Con instrucciones en la etiqueta*
W. H. AUDEN

La parusia de la arquitectura moderna. Un manojito de fantasías escatológicas sobre una catástrofe inminente y apocalíptica, combinadas con otras acerca del inmediato milenio. Crisis: la amenaza de la condenación, la esperanza de la salvación. Un cambio irresistible que todavía requiere cooperación humana. La nueva arquitectura y el urbanismo como emblemas de la Nueva Jerusalén. Las corrupciones de la alta cultura. La hoguera de las vanidades. La autotranscendencia en busca de una forma de libertad colectivizada. El arquitecto, reavituallado de virtud y fortificado por el equivalente de la experiencia religiosa, puede volver ahora a su prístina inocencia.

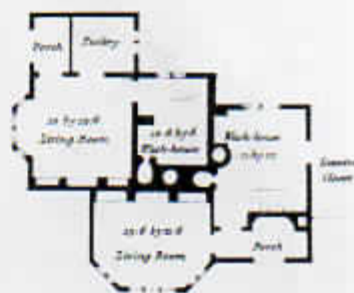
Esto constituye la caricatura, aunque no lo deforma gravemente, de un complejo de sentimientos que a menudo se encuentran precisamente debajo del umbral consciente y que han sido cruciales en la formación de la conciencia del movimiento moderno.

Házme una casita en el valle, dijo ella,
Donde pueda llorar y rezar.
Pero no derribes las torres de mi palacio,
Tan grácil y bellamente construidas;
Acaso pueda volver con otros allí,
Cuando haya expiado mi culpa.

Los sentimientos que en *The Palace of Art* (1832-1842) Tennyson atribuyó a su alma eran todavía más o menos representativos del arquitecto moderno en los años veinte, y con frecuencia resulta difícil discutir su templanza y su dignidad moral. Pero, si "una casita en el valle" (un *cottage in the vale*, sin duda un *cottage ornée*) puede perder totalmente su valor como símbolo de inocencia, lo mismo cabe hacer con otras cosas, y cuando, a finales de la década de 1940, la arquitectura moderna quedó establecida e institucionalizada, la imagen de la ciudad moderna sufrió por necesidad. Había llegado, sí, la arquitectura moderna, pero la Nueva Jerusalén no era exactamente un tema del momento, y poco a poco empezó a notarse que algo había funcionado mal. La arquitectura moderna no había dado como resultado, *ipso facto*, un mundo mejor, y, al restringirse correlativamente las fantasías utópicas, al empañarse todo objetivo crítico, se produjo cierta carencia de meta, que bien puede decirse que desde entonces ha afligido al arquitecto. ¿Podía éste seguir concibiéndose a sí mismo como protagonista de una nueva integración de la cultura? ¿Debe éste concebirse así? Y en caso afirmativo, ¿cómo?

Es probable que la amplitud con que tales preguntas se formularon conscientemente nunca fuese muy considerable, pero de todos

Robert Lugar: doble cottage, 1805, alzado y plano



modos su presencia implícita no podía dejar de crear una divergencia de intereses que girara alrededor de la evaluación de los modelos urbanos de los años veinte. Así, por una parte, la *ville radieuse* podía contemplarse como una amenazante falsa promesa; pero, por otra parte, todavía era posible rescatarla por parte de los optimistas incurables interpretando la ciudad de Le Corbusier tan sólo como una plataforma de lanzamiento para la elaboración y perfeccionamiento de la tecnocrática y científicamente inspirada ciudad del futuro. De este modo, tenemos por un lado una visión abiertamente retrospectiva y por el otro una visión ostensiblemente adelantada, y de ellas surgen, respectivamente, el culto del paisaje urbano y el culto de la ciencia ficción.

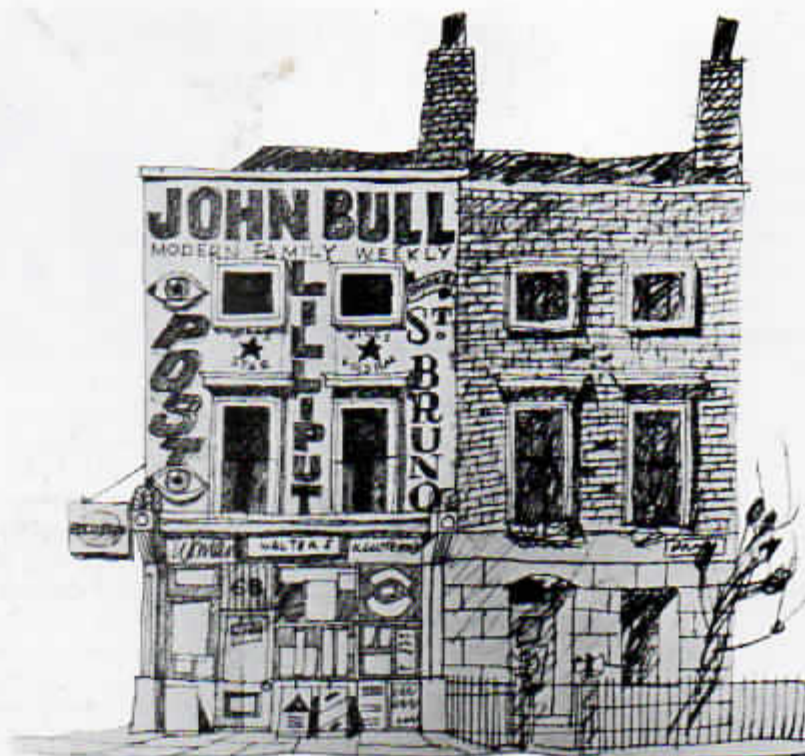
EL TOWNSCAPE,* un culto de los pueblos ingleses, las aldeas de las colinas italianas y las *casbahs* del norte de África, fue, por encima de todo, cuestión de una plástica de lo casual y de una arquitectura anónima, y desde luego hizo su primera aparición mucho antes de que los temas que acabamos de sugerir salieran a la superficie. De hecho, en las páginas de *The Architectural Review*, incluso al principio de los años treinta, se podría ya detectar la presencia inconexa de todos sus ingredientes posteriores. Un gusto, tal vez muy inglés, por la topografía; una afición, seguramente inspirada por la Bauhaus, al objeto producido en serie (la hasta entonces inadvertida tapadera victoriana, etc.); un atractivo ejercido por los colores, la pátina de lo viejo, los atrevimientos del siglo XVIII y el grafismo del XIX; los títulos representativos de estos primeros tiempos incluyen *The Seeing Eye or How to Like Everything*, *Eyes and Ears in East Anglia—a schoolboy's holiday tour by Archibald Angus aged 14 1/2*, *The Native Style*, *Warmth in the West*, *A Cubist Folk Art* y, lo que es aún más significativo, dos artículos aparentemente cruciales de Amédée Ozenfant, quien, en *Colour in the Town* (1937), manifiesta con obvia referencia:

Déjese al H. G. Wells de la arquitectura la tarea de trazar el perfil de las ciudades ideales, de esbozar el hipotético París o Londres del año 3000. ¡Aceptemos el presente, la actual condición de la capital inglesa! Su pasado, su presente y su futuro inmediato. Yo hablaría de lo que es inmediatamente realizable.

Aunque al principio sorprende, la presencia de Ozenfant en esta colección puede explicarse, porque éste fue el período de su breve re-

* El término "Townscape" puede traducirse por "paisaje urbano", pero se ha preferido mantener la palabra inglesa en atención a su origen y al haberse particularizado como género arquitectónico. Su uso se originó con el artículo de Thomas de Wolfe (seudónimo de un conocido crítico británico del momento) "Townscape: Plea for an english architecture founded on the Rock of sir Uvedale Price" aparecido en *Architectural Review* en diciembre de 1949, al que siguieron varios artículos de Gordon Cullen, recopilados finalmente en su manual *Townscape* publicado en 1961. (N. del T.)

Gordon Cullen: estudios de Townscape
1961
publicidad



Salisbury, Poultry Cross

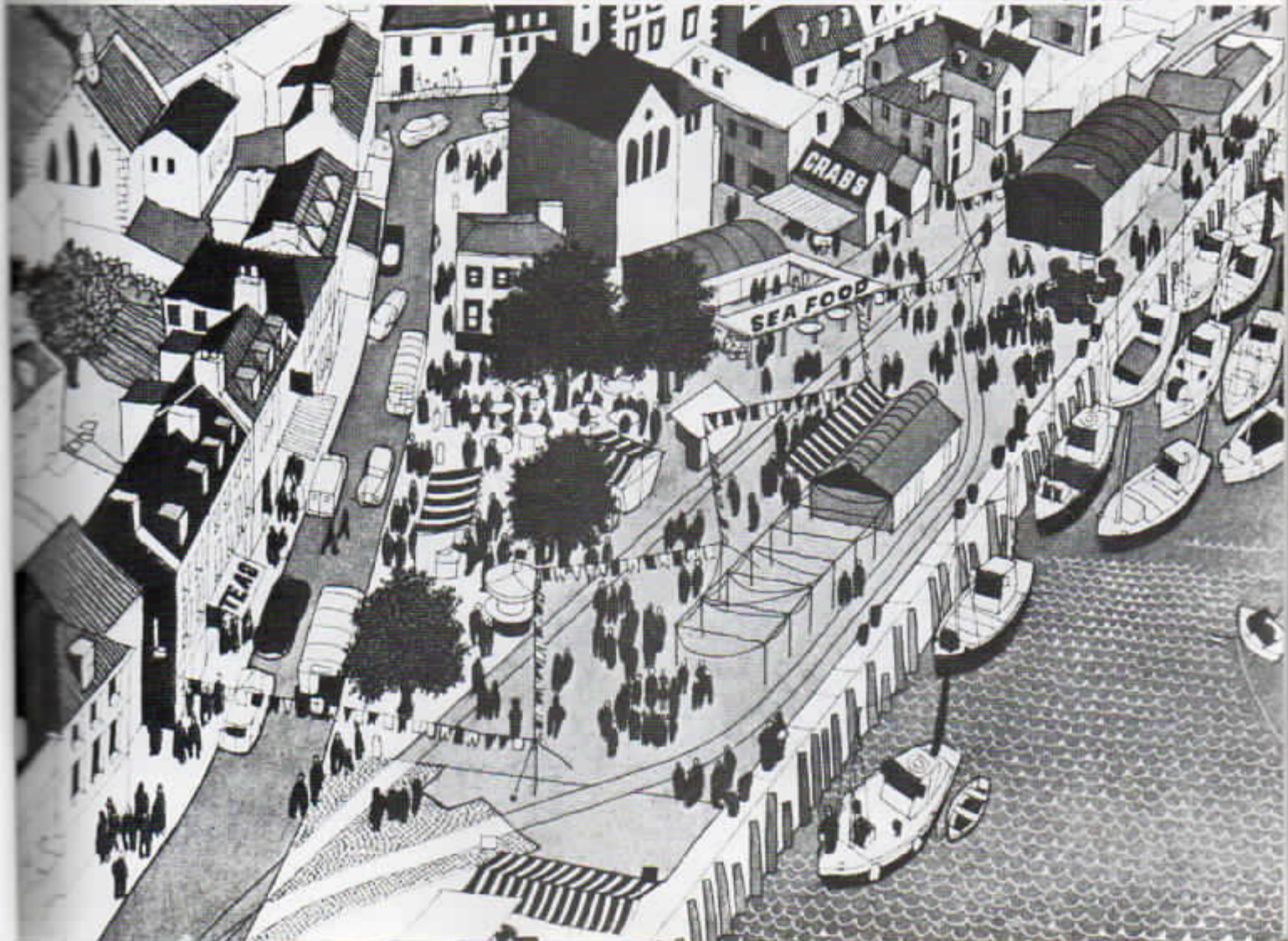
pág. contigua, arriba
recinto peatonal

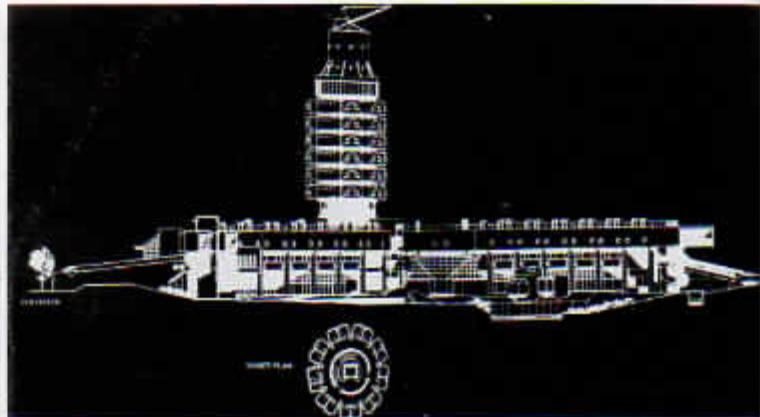
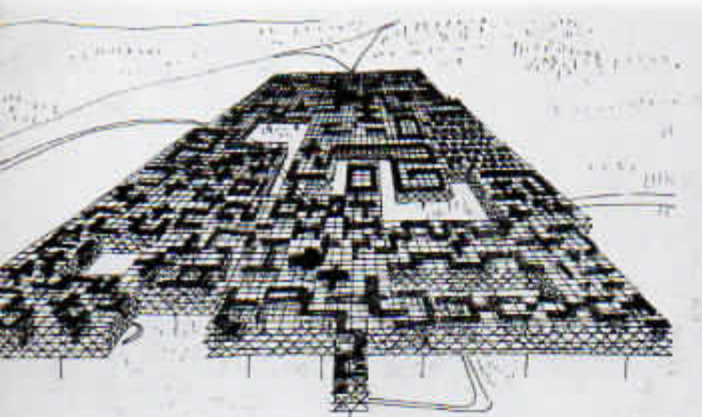
pág. contigua, abajo
Looe, una propuesta

sidencia en Londres, y, al parecer, durante este tiempo se vio impulsado a recuperar —aunque de manera menos apasionada— aquel proceso encaminado a destacar aspectos hasta entonces inadvertidos de la cultura vernácula o popular o la producción en serie que él y Le Corbusier habían practicado unos quince años antes. Implicando actitudes derivadas del repertorio del cubismo sintético y una noción surrealista del *object trouvé*, cabe pensar que lo que Ozenfant aportó es una crítica de Londres desde el punto de vista de lo específico, una crítica en cierto modo análoga a la implicación de Le Corbusier con un París específico más bien que ideal, con un París de ventanas de estudio, vestíbulos de estaciones de metro, paredes medianeras de mampostería distribuidas al azar y accidentes generalmente emotivos, un París empírico citado a menudo por Le Corbusier en sus edificios pero nunca en sus propuestas urbanísticas.

Los dos artículos de Ozenfant pertenecen a los incunables del Townscape y su interés es muy superior al que simplemente correspondería a tal período. No obstante, aunque parece que por algún tiempo estuvo abierta la posibilidad de contemplar la idea del Townscape como afiliada a la tradición cubista y post-cubista, ésta fue una apertura que la segunda guerra mundial, que significó una devaluación de lo francés, tendió a minimizar. Y es que siempre quedaba disponible la atractiva y más comprensible alternativa de reivindicar la significación subsistente en un estilo indígena de visión. En otras palabras, "el paisaje urbano" podía ser fácilmente interpretado como derivado del pintoresco de finales del XVIII, y puesto que implicaba todo aquel amor al desorden, cultivo de lo individual, desagrado frente a lo racional, pasión por lo variado, placer en lo idiosincrásico y suspicacia ante lo generalizado, que a veces, según se supone, distingue la tradición arquitectónica del Reino Unido, se le permitió prosperar (casi como la polémica política de Edmund Burke en la década de 1790).

Sin embargo, el Townscape era sin duda menos defendible en su aplicación que como idea. Implicaba una teoría interesantísima (su modelo era seguramente la Escena Cómica y Popular de Serlio, más bien que la Escena Trágica y aristocrática que había empleado continuamente la utopía), pero en la práctica parece ser que el Townscape





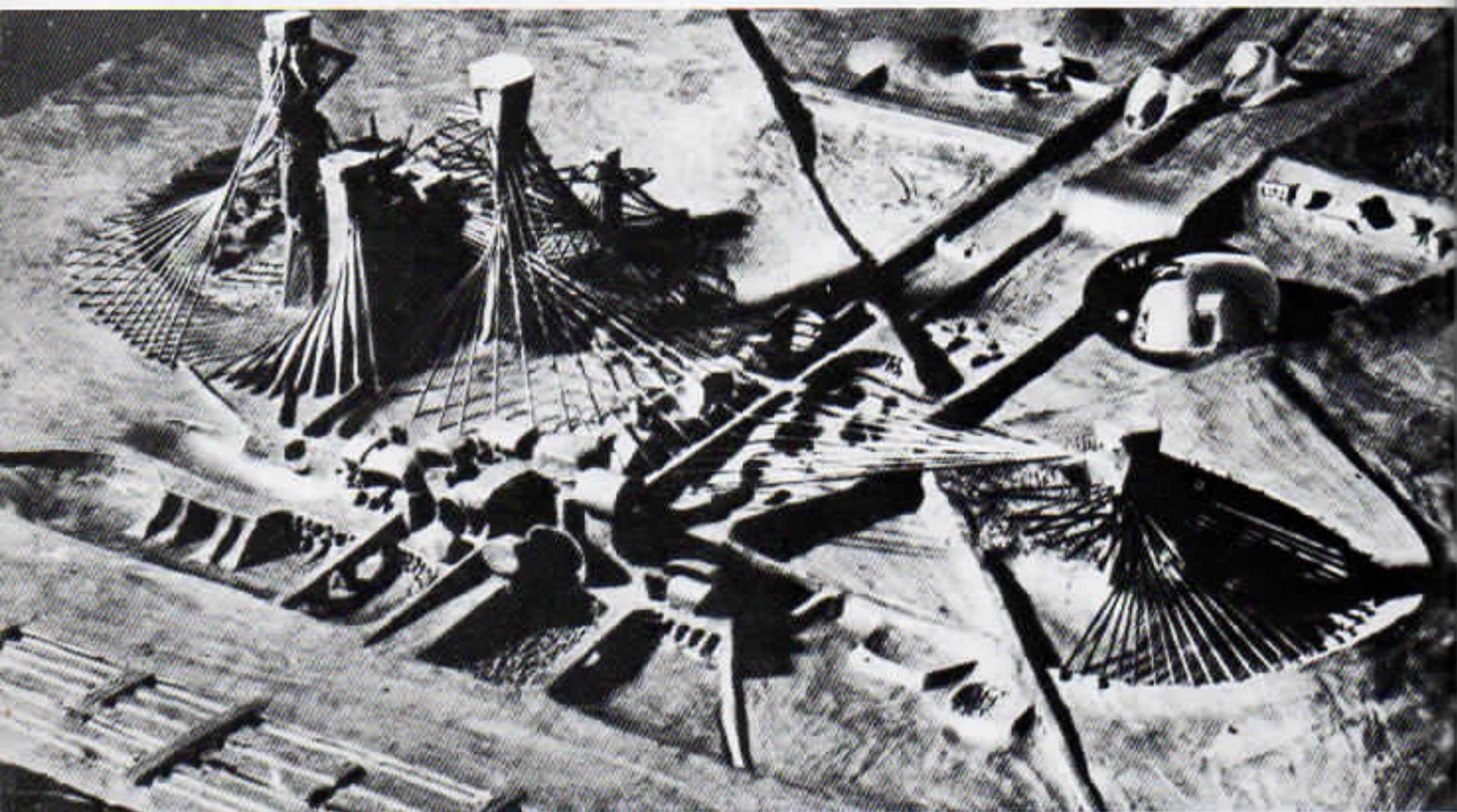
arriba
Yona Friedman: la ciudad espacial, 1961

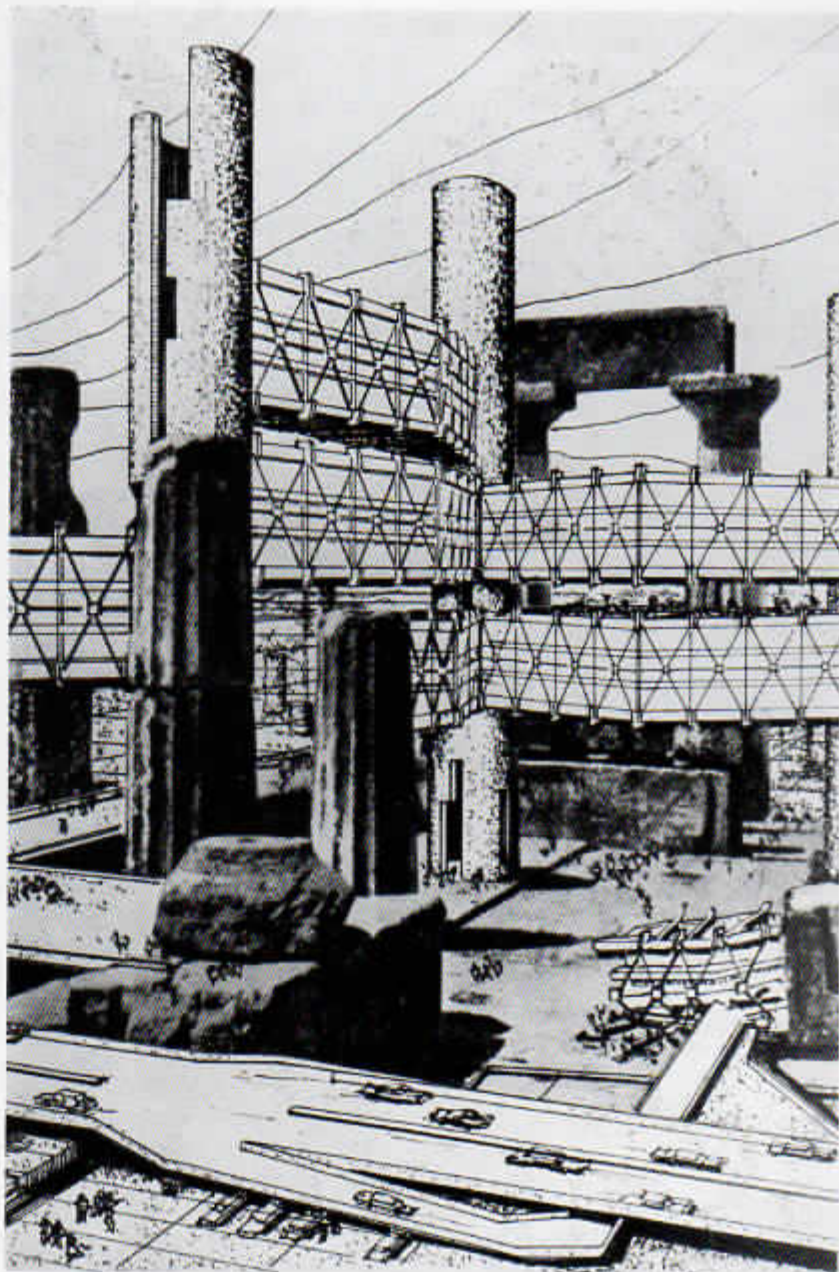
arriba, derecha
Tatsuhiko Nakajima y GAUS: Kibogaoka,
Castillo de la Juventud, *h.* 1971

abajo
Grupo NER, URSS: proyecto de ciudad,
Moscú, 1967

careció de toda referencia ideal para los siempre insinuantes "accidentes" que él trataba de promover, y como resultado ha tendido a facilitar la sensación sin un plan, a apelar al ojo y no a la mente, y, mientras patrocina pragmáticamente un mundo perceptivo, a devaluar un mundo de conceptos.

Cabe argüir que estas limitaciones no son intrínsecas al enfoque, y que el paisaje urbano puede desgajarse de lo que prematuramente se convirtió en indebida preocupación por la cerveza y la navegación a vela, pero entre tanto debería bastar con hacer constar su importancia como doctrina. Su dependencia respecto a Camillo Sitte no era mucha, como a veces se supone erróneamente, y gran parte de la actividad presente es incomprensible a no ser que estemos dispuestos a reconocer las ramificaciones de la influencia del Townscape. Más allá de su visual básica, éste se ha convertido en punto de referencia para los numerosos argumentos que con él se vinculan. Así, le ha sido otorgada una credibilidad sociológica y económica por Jane Jacobs, ha recibido un lustre racional a partir de los sistemas de notación, supues-





Arata Isozaki: proyecto de ciudad espacial, collage, 1960

tamente científicos, de Kevin Lynch, y si la planificación participatoria y el *do-it-yourself* son inconcebibles sin la influencia del Townscape, lo mismo ocurre con las alabanzas de inspiración "pop" al Strip de Las Vegas y con el entusiasmo por el fenómeno de Disney World.

Al igual que el Townscape, lo que hemos optado por denominar ciencia ficción también precede al colapso de la idea milenarista de la arquitectura moderna. Pero, si bien esto debe relacionarse con el precedente futurista y expresionista, también ha de verse, en cierto sentido, como un renacimiento. La ciencia ficción se identifica con megadificios, envases desechables, variabilidad de módulos enganchables, parrillas sobre las ciudades —tabla de planchar sobre Estocolmo, molde de barquillos sobre Düsseldorf—, ciudades lineales, integración de edificios con el transporte, sistemas de movimiento y ferrocarriles subterráneos. Muestra una preferencia por el proceso y la hiper-racionalización, por la crudeza de los hechos tal como se presentan, y una obsesión por el "espíritu de los tiempos". Su vocabulario exhibe una familiaridad con la tecnología del ordenador, y, si la *ville radieuse*

llevaba consigo la implicación de un futuro, la ciencia ficción lleva todavía más lejos esta convicción.

Hasta cierto punto, desde luego, la ciencia ficción es arquitectura moderna con todos sus supuestos a la antigua respecto a la determinación racional del edificio sobreviviendo intactos, aunque un tanto históricamente exacerbados. Es decir, mientras la metodología, el análisis de sistemas y el diseño paramétrico se elevan a la categoría de importantes logros, la ciencia ficción puede presentarse como una versión académica de lo que antiguamente se suponía que era la moderna arquitectura. Pero la ciencia ficción, al igual que la vieja arquitectura moderna, tiene también una faceta menos rigurosa, más poética. Esta consiste en su dependencia respecto a las imágenes para ilustrar la ciencia y su propagación publicitaria como pruebas de la objetividad absoluta del diseñador.

No obstante, la ciencia ficción, que puede ser, por tanto, pura o Pop, a pesar de todos sus gestos proféticos, puede ser considerada también como el reverso de lo revolucionario. Al fin y al cabo, la búsqueda de sistema es algo muy parecido a la antigua actitud académica que es la certeza platónica con un airoso nuevo disfraz; mientras que incluso la elaborada preocupación por el futuro puede ser vista también como regresiva y aferrada al *statu quo*. En realidad, la ciencia ficción adolece, en algunas de sus formas más libres, de algunos de los defectos del futurismo, del cual es, inconscientemente, una resurrección irónica. Ello equivale a decir que, pese a toda su postura encauzada hacia la acción, es en sí casi increíblemente pasiva, que, más que una protesta implica en gran escala un aval de lo que se supone es endémico; que, más que consciente de una moral, es apta para orientarse hacia el éxito; y que, al igual que los futuristas originarios, algunos de sus devotos están perfectamente dispuestos, si ello les es útil (porque tal es el relativismo cultural), a describir como blanco lo que es negro.

Se ha divulgado ya aquí una actitud ante el futurismo, la celebración de *force majeure*, una manifestación nacionalista y esencialmente pre-1914, y a esto podríamos añadir la observación de Kenneth Burke según la cual la propensión futurista consistía en hacer del abuso una virtud. A la protesta de que las calles son ruidosas, se replicaba de modo característico que así las preferían, y si las alcantarillas hedían, la respuesta previsible era: "Está bien, a nosotros nos gusta el mal olor".¹ Pero, aparte de ello, en el futurismo todavía persiste la *degringolade* Marinetti-Mussolini,² y sin querer insistir obsesivamente al respecto, sólo cabe conceder que ello ratifica los presentes juicios.

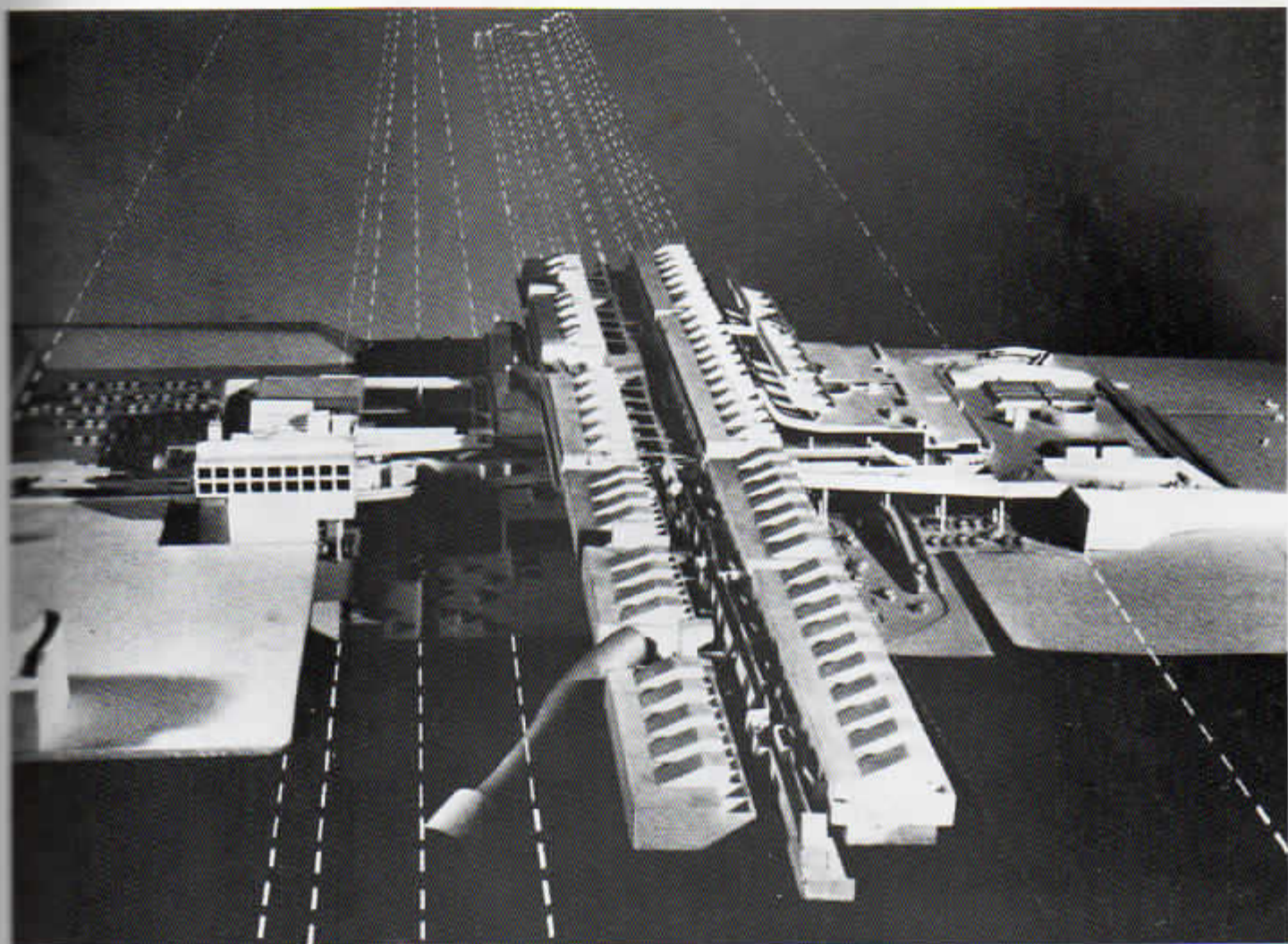
De todos modos, los resultados de la ciencia ficción, ya sean sistémicos o neofuturistas, suelen padecer las mismas condiciones que afectan a la *ville radieuse* —menosprecio por el contexto, desconfianza respecto al *continuum* social, uso de modelos utópicos simbólicos con fines literales, y el supuesto de que la ciudad existente deberá desaparecer— y si la *ville radieuse* es considerada hoy nociva, productora de trauma y desorientación, no es fácil ver cómo la ciencia ficción, que parece como si tuviera que arreglar los entuertos, se encuentra en condiciones para alliviar el problema.

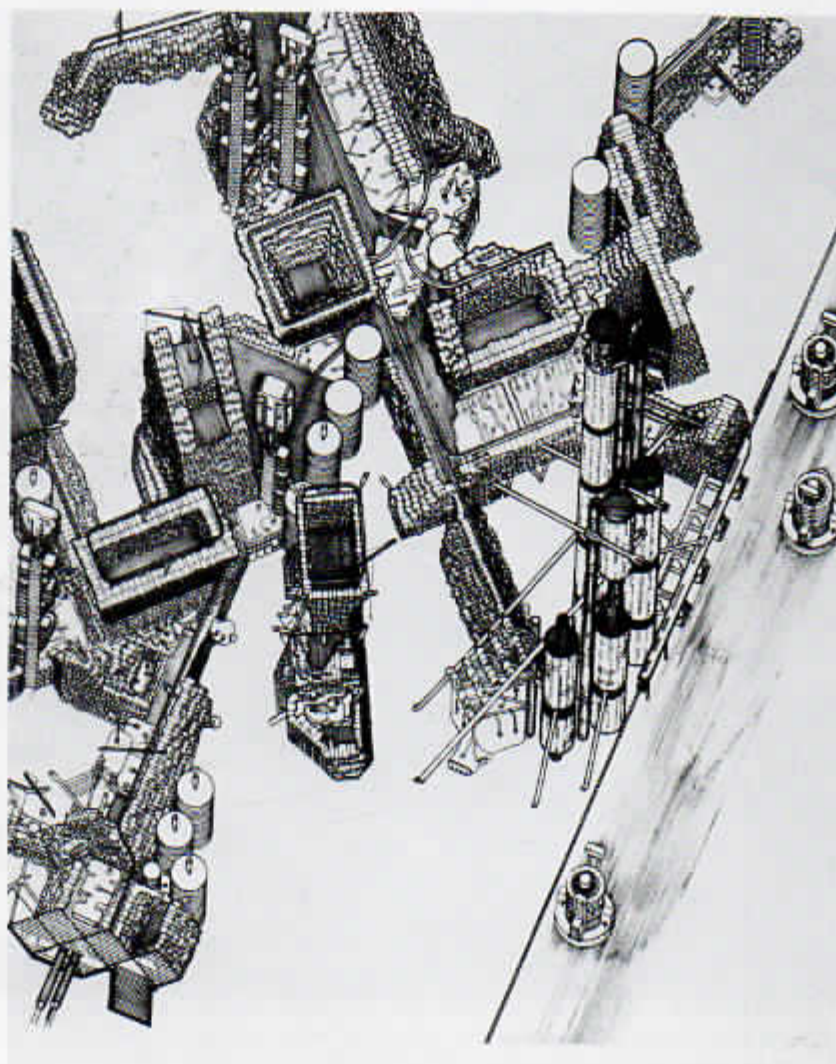
No obstante, todavía podemos proclamar una deuda con la ciencia ficción, y si hoy disponemos de dos modelos que Françoise Choay podría designar respectivamente como *culturalista* y *progresivista*,³ cabría razonablemente prever su cruzamiento, proceso que ambas partes difícilmente podrían negar. Así, aparte posibles desmentidos, la descendencia es evidente, y en un caso como el de Cumbernauld, por ejemplo, la idea prevaleciente es, acaso inadvertidamente, un gran choque entre Townscape y neofuturismo. Vivimos en el Townscape y, tras un desplazamiento, compramos en el futurismo, y mientras efectuamos nuestra migración entre lo "relativo" y lo "racional", entre fantasías de lo que era y de lo que va a ser, recibiendo al hacerlo una lección elemental de filosofía y de sus variantes, no cabe duda de que es inevitable que nos sintamos edificados.

A este respecto, ofrece también interés el trabajo de Archigram

Cumbernauld, centro de la población;
maqueta del primitivo diseño

Cumbernauld, zona residencial

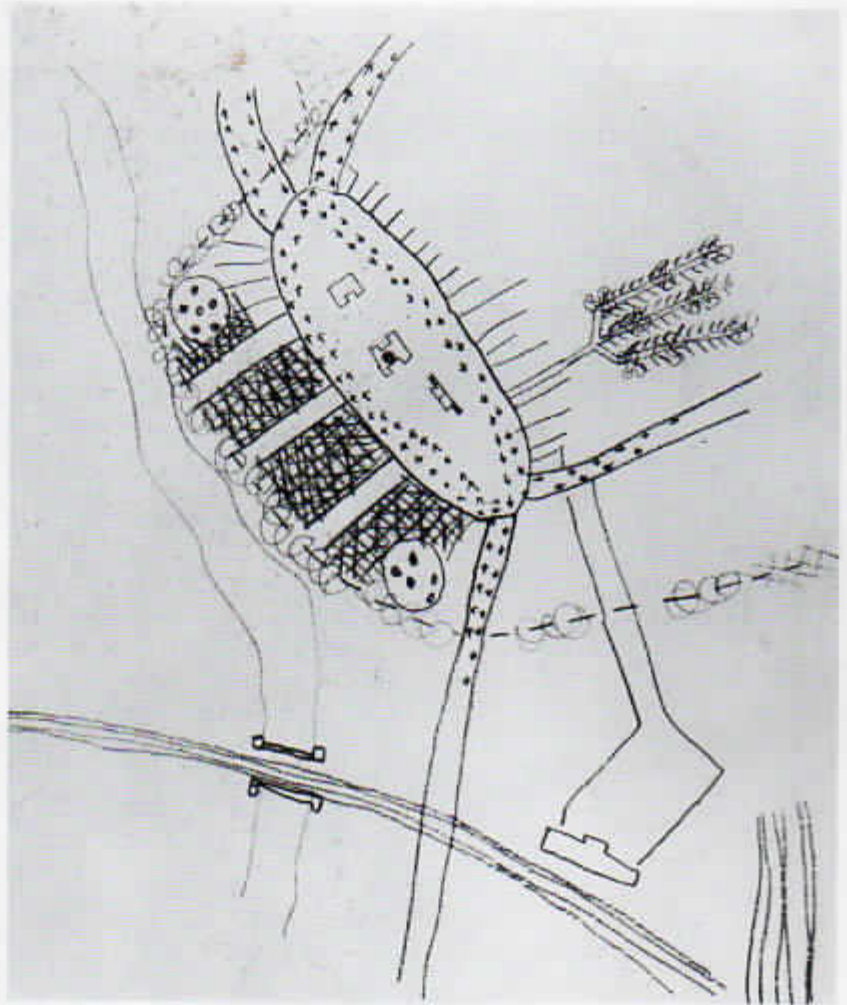




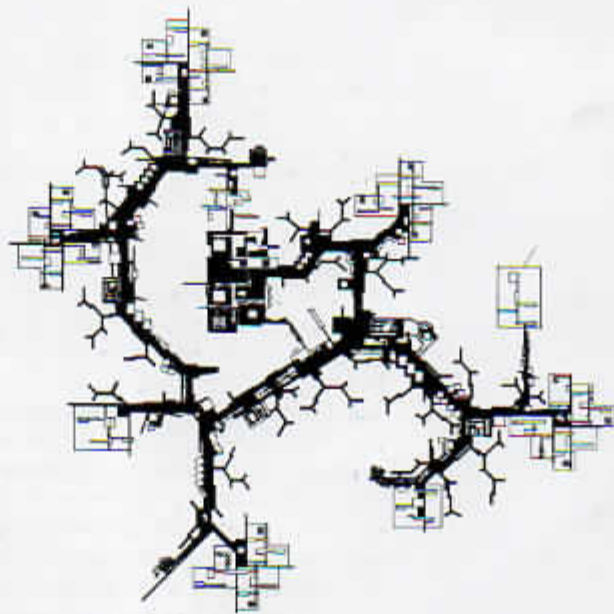
Archigram: ciudad enchufable, 1964

y el Team X. A juzgar por el volumen de sus propuestas de aplicaciones urbanísticas, parece como si Archigram estuviera elaborando *imágenes pintorescas del futuro*, porque todo el azar no planificado, la alegre irregularidad, la tonalidad evidentemente chillona, la agresiva sincopación, y todos los famosos ingredientes de "inglesidad" en acción reciben ahora un barniz de era espacial. Cualquier cosa puede ocurrir aquí: la muerte de la arquitectura, la no edificación, los monstruos de Andy Warhol con sus ojos protuberantes, el carácter inmediato de un sentimiento vital, el nomadismo instantáneo, o el anhelo final de toda represión. Se nos presenta un Townscape con traje espacial, pero en tanto que los caprichos de las imágenes del Townscape son supuestamente atribuibles a las presiones del contexto, las imágenes de Archigram se presentan generalmente en un vacío ideal que, para toda intención y finalidad, es el mismo vacío donde se ubica el modelo urbano de 1930.

Mas si Archigram podría representar una incitante fusión incidental y accidental de los modelos retrospectivos y prospectivos, el Team X, debido a su organización flexible y a la diversidad de sus manifestaciones, es de más difícil caracterización. El Team X encontró que el ideal y el gusto para la generalidad de la arquitectura moderna clásica carecen casi por completo de significado, pero, si bien denunció la Carta de Atenas y los pronunciamientos del CIAM con ella relacionados por haberse vuelto irrelevantes, parece que (tal vez intencionadamente) no ha desarrollado ningún cuerpo de teoría de una coherencia equivalente. Y es que el Team X carga con el peso de lo que él



Alison y Peter Smithson; bosquejo para una población provincial con mercado local establecido, 1967



Candiils, Josic y Woods; proyecto para Toulouse-le-Mirail, 1961



Superstudio: paisaje con figuras n. 1970



La pradera del Medio Oeste

supone que es la sucesión apostólica, y aunque a menudo se esfuerza por compensar esta situación de apuro mediante gráficos insustanciales y un infantilismo verbal, aunque sus miembros han procurado no caer en la trampa de una telaraña de manifestaciones *ex cathedra*, se advierte en su actuación, invariablemente cautelosa, la conciencia de una responsabilidad casi eclesiástica. Se ha afirmado (Bakema) que el Team X sustituiría el edificio aislado y el programa de edificación por el solapamiento de edificios y programas, que reemplazaría la organización funcional por la "asociación humana"⁴ y, en una maniobra más reciente, que sustituiría la imposición por la participación,⁵ pero, por admirables que puedan ser todas estas propuestas (¿quién se declararía en desacuerdo con tan completas generalidades?), el producto no es exactamente identificable con ellas. Por tanto, el Team X alterna sistemas de construcción y pueblos simulados, fantasías de crecimiento y puestas a punto del Townscape.⁶

Ahora bien, es evidente que las diversas y complicadas fusiones de ciencia ficción y Townscape —todas las cuales aseguran ser libertarias y no represivas— deben significar una inversión considerable de capital emocional, pero, antes de formularse la pregunta de si esto vale la pena, resulta necesario reconocer los últimos representantes (¿los derivados lógicos fundamentales?) de los dos modelos. En qué



Ithaca, Nueva York, State Street, 1869

etapa la utopía de Superstudio y la "utopía simbólica americana" que Robert Venturi ha asegurado haber descubierto en el Disney World,⁷ pueden exhibir convincentemente los extremos a los que las dos críticas de la *ville radieuse* se han reducido (¿por el momento?).

Las exigencias de libertad (la no imposición de autoridad) pueden servir de apoyo a las posiciones más contradictorias, y, ostensiblemente, esto es lo que encontramos aquí. La utopía de Superstudio —el mundo como una parrilla abstracta cartesiana— exige una emancipación final respecto a la tiranía de los objetos, y la supuesta utopía del Disney World —una situación esencialmente naturalista— sugiere que, más que un problema, los objetos son un alivio. Pero, aunque una propone la elevación del objeto y la otra da como resultado su fatal devaluación, ambas se igualan, desde luego, en su insistencia sobre las posibilidades de una gratificación aparentemente inmediata.

Veamos sus formulaciones sobre el ideal compartido. Para Superstudio:

Puedes encontrarte donde te plazca, acompañado de tu familia o de la tribu. No hay necesidad de albergues, ya que las condiciones climáticas y los mecanismos corporales de termorregulación se han modificado a fin de garantizar una comodidad total.

Como máximo, podemos jugar a hacer casas, o mejor al hogar o a la arquitectura.

Cuanto debes hacer es pararte y conectar un enchufe; inmediatamente se crea el microclima deseado (temperatura, humedad, etc.). Enchufas la red de información, enchufas los mezcladores de alimentos y agua...⁸

Disney World, Florida, Main Street

Y lo mismo también, con ciertas alteraciones, para Disney World.





Paris, gran escalinata de la Ópera

Pero cuando Superstudio sigue diciendo que en la sociedad ideal:

Ya no habrá necesidad de ciudades o castillos, ni tampoco de calles o plazas. Todos los lugares serán iguales (excluidos unos pocos desiertos o montañas que no sería prudente habitar).⁹

es evidente, entonces, que ambas visiones vuelven a distanciarse, ya que al parecer la libertad en Florencia y la libertad en Dubuque presentan rostros diferentes, y es precisamente esta situación proyectada por Superstudio la que Disney World quiso aliviar. No se trata, de hecho, de que en Iowa no haya castillos o plazas, sino de que la ausencia de tales cosas pueda (a veces) experimentarse como privación, de que allí donde la parrilla "ideal" cartesiana ha sido durante largo tiempo un hecho de vida, quepa buscar (ocasionalmente) un cierto alivio a la monotonía, y esto es lo que ha garantizado el éxito popular de Disney World.

Así, hasta cierto punto, y puesto que están unidas en una cadena de causa y efecto, las dos visiones todavía son complementarias. Superstudio, en aras de un igualitarismo no opresivo, erradicaría sistemáticamente toda variedad existente en favor de una fase idealmente uniforme (probablemente llamada meseta) para el *happening* espontáneo, y si Disney World proviene precisamente de una explotación comercial de las necesidades de dicha etapa, cabe que la única diferencia sobresaliente afecte a la calidad de la acción o a su fuente originaria.

En otras palabras, la única diferencia destacada se refiere a una concepción de la sociedad, aunque, incluso aquí, las relaciones son más similares de lo que al principio cabría suponer. Y así, mientras Superstudio contempla el desvanecimiento del Estado, Disney World es el producto de una situación social donde la presencia del dominio público nunca fue muy asertiva. Superstudio propone, simplemente, "la eliminación de las estructuras formales del poder", en tanto que Disney World es un intento encaminado a rellenar el vacío resultante.

Por lo tanto, todo puede quedar reducido finalmente a un problema de estilo, a la cuestión de lo que es un mobiliario aceptable, a la pregunta de si los cuerpos humanos, preferiblemente desnudos y rodeados por un mínimo de equipo, pueden interpretarse como mobiliario aceptable, o si nos vemos obligados a admitir que se necesita algo más. Es lo mismo que preguntarnos si nos hacemos nosotros mismos el mobiliario o lo encargamos en Sears Roebuck ya que en ambos casos el mobiliario es algo que simplemente flota sobre una infraestructura operativa y se presenta como "real" o "ilusorio" según los gustos. En ambos casos nos encontramos en mundos de sueño que exhiben diferentes estilos de sofisticación, con la salvedad implícita de que, para Superstudio, hay una cierta conexión intrínseca entre la infraestructura y lo que depende de ella. Dada la infraestructura "correcta":

Guardaremos silencio para escuchar nuestros cuerpos.
Observaremos cómo vivimos.
La mente se recogerá en sí misma para leer su propia historia.
Practicaremos juegos maravillosos de habilidad y amor.
Hablabremos con profusión, a nosotros mismos y a todo el mundo.
La vida será el único arte ambiental.¹⁰

Sin embargo, es seguro que los objetivos de Walt Disney Enterprises nunca serán formulados exactamente de esta manera.

Compre repostería casera a una abuelita de principios de siglo en Main Street; visite en ascensor el castillo de Cenicienta, provisto de aire acondicionado (¿quién necesita un Chambord?);

en Adventureland (el País de las Aventuras):

Enfréntese a una pitón gigantesca, véase amenazado por trompeteantes elefantes africanos; ...pase por debajo de las vertiginosas y atronadoras cataratas Albert Schweitzer.¹¹

en Tomorrowland (el País del Futuro), viaje en siete minutos de la Tierra a la Luna a bordo de un cohete, y finalmente disfrute de las exóticas emociones que procura un económico viaje aéreo —Isfahan, Bangkok, Tahiti— con hoteles correspondientes a estas localidades.

Tal es la imagen de los placeres superficiales de Disney World, donde varios centenares de acres de fantasía, mayoritariamente de fibra de vidrio, descansan sobre una subestructura tecnológica invisible sin paralelo terrenal y donde, con un fácil acceso y provisiones para toda clase de posibles cambios, se encuentran todos los servicios necesarios —sistemas de extracción de desechos, circuitos eléctricos, red de alcantarillado, rutas completas de tráfico para el suministro mediante elementos de tracción—, y detrás (o debajo) del escenario el acceso para los empleados uniformados que atienden los diversos teatros de ilusión que se extienden encima. Señalemos que la analogía correcta es la del rascacielos neoyorquino en cuya planta 65 está la Sala Arco Iris, donde el consumo de cócteles trascendentalistas se encuentra al orden del día y donde, muy por debajo de ésta (al margen de la visión pero no del pensamiento), se halla el pragmático subsótano que facilita a la vez la ciencia infusa de las plantas altas y su euforia pública. En ambos casos, los dos mundos de ilusión y de hechos, de publicidad y de intimidad, quedan aislados. Son interdependientes pero están separados, y, aunque posiblemente se igualan, de ningún modo deben integrarse. Recordando aquí el ejemplo del París del Segundo Imperio, lo que tenemos en cada caso es el submundo de las alcantarillas de Haussmann y el supermundo de la Ópera de Garnier.

Para el moralista estricto —aunque tal vez ya no queden muchos— algo en estas condiciones de aparente cisma ha de estar profundamente equivocado. No obstante, aunque a él le parezca que en este aspecto se abusa por igual de la tecnología y del arte, sería aconsejable que este personaje notoriamente intolerante suprimiera sus reacciones iniciales, pues, si bien es casi seguro que el moralista estricto, cuyo temperamento tiene, al fin y al cabo, un cierto carácter cristiano primitivo, sólo querrá asignar un valor primordial a las catacumbas tecnológicas, aunque su punto de vista sea comprensible, esta atribución de autenticidad se considerará al final simplemente derrotista por los que defienden la ilusión. Y es que, dada la alternativa entre "realidad" y "fantasía", la cuestión es quién patrocina qué cosa: ¿dan las alcantarillas validez a la Ópera, o es la Ópera la que da validez al alcantarillado? ¿Quién tiene prioridad, el servidor o el que es servido?

La arquitectura moderna, y Superstudio al seguir su directriz general, siempre ha deseado abolir esta gran distinción, o incluso anular el problema, pero al intentarlo ha aceptado en demasía, tal vez inadvertidamente, la distinción marxista entre "estructura" y "superestructura", asignando importancia y significado tan sólo a la primera, y no resulta muy difícil describir los resultados del fracaso total.

"Disney World está más cerca de los deseos reales de las gentes, que cuanto los arquitectos les hayan dado jamás."¹² Esta sentencia es de Robert Venturi y, sea o no correcta (¿quién lo sabe, en realidad?), como mínimo se debe aceptar que abarca una importante verdad a medias. Disney World goza de una popularidad justificada, y, si lo juzgamos por lo que es, con ello debería bastar. Pero, cuando la industria del espectáculo se anexiona un derivado del Townscape y éste es polémicamente representado como una utopía, y por ende como "una simbólica utopía americana", entonces se activan unos estándares críticos totalmente distintos, y, aunque la interdependencia del kitsch y el Gobierno nada tiene de nuevo, con toda seguridad (y por más Fauve-Dada que deseemos ser) esto no exige necesariamente la inversión de todo juicio serio de valor.

Disney World, opera con lo tosco y lo obvio, y en ello reside a la



París, una visita a las alcantarillas, según *Le Magasin Pittoresque*

vez su virtud y su limitación. Sus imágenes no son complejas, y en este sentido la Calle Mayor de Disney World no es tanto una idealización de lo real, como una operación de filtrado y envasado que implica la eliminación de lo desagradable, de la tragedia, del tiempo y de la culpabilidad.

Pero la verdadera Calle Mayor, la auténtica versión del siglo XIX, no es tan fácil ni tan elocuente; lo que hace es registrar una desesperación optimista. El templo griego, la falsa fachada victoriana, el pórtico a lo Palladio, el teatro de la Opera sin estrenar, el palacio de justicia avalado por el esplendor del París de Napoleón III, el conspicuo monumento a la Guerra Civil o al Bombero Valeroso,¹³ son las pruebas de un esfuerzo casi frenético, a través de la móvil e ingeniosa reconstitución de unas imágenes culturales estables, para facilitar estabilidad en un escenario inestable, para convertir el flujo fronterizo en una comunidad establecida. Main Street (la Calle Mayor) nunca fue muy hermosa, ni siquiera, probablemente, muy próspera, pero suponía una postura frente al mundo que implicaba a la vez independencia y acción, y nunca careció de una cierta dignidad patética. Su barniz chapucero, con ínfulas metropolitanas, indica un cierto estoicismo en la actitud, una especie de amarga rimbombancia, que adquiere su dignidad final gracias a su carencia esencial de éxito. La Calle Mayor fue un intento, a menudo grandilocuente, para disimular unas vicisitudes y privaciones auténticas, un intento que sólo podía conducir al fracaso, pero todavía cabe discernir a veces, incluso en su inadecuación física, la grandeza implícita de su impulso moral.

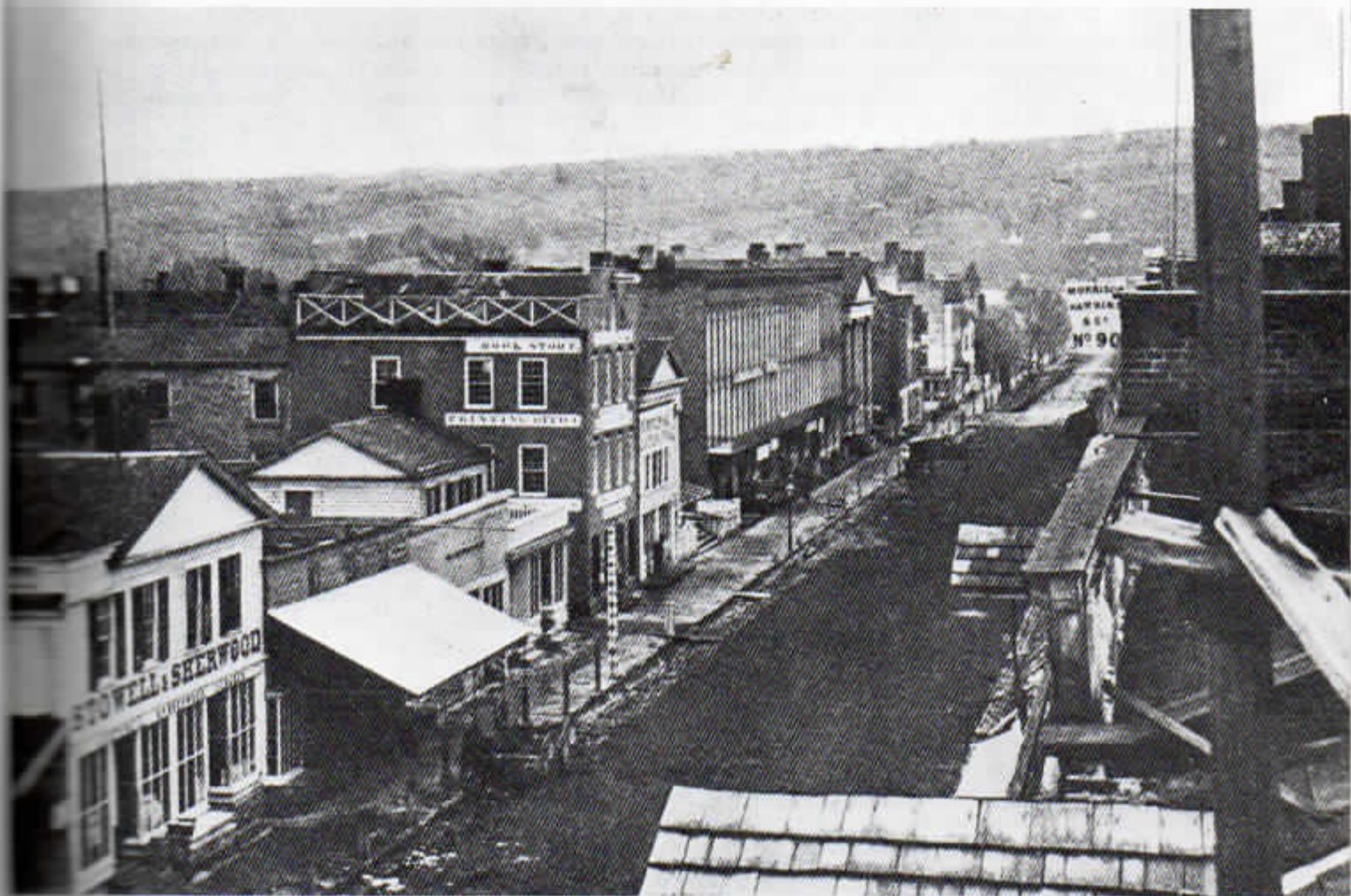
En otras palabras, la auténtica Calle Mayor, que a menudo se presenta con ribetes sardónicos es una exhibición de una realidad reservada y escasamente agradable, de una realidad que suscita una curiosidad especulativa y que, para ser comprendida, requiere la aplicación de una energía mental. En la auténtica Calle Mayor hay, inevitablemente, un comercio en dos direcciones entre el observador y lo observado, pero la versión de Disneylandia difícilmente puede permitir tan arriesgada actividad. La versión de Disney World no puede emular seriamente a su enigmático original. Como máquina para la producción de euforia, sólo puede abstenerse de provocar la imaginación y de estimular la especulación. Desde luego, cabe argüir que la náusea producida por una exposición excesiva al almíbar y unas sonrisas eternamente fijas podría garantizar una cierta respuesta emocional genuina y desagradable, pero seguramente nos preguntaremos si es realmente necesaria una experiencia tan traumatizante descartando el sadomasoquismo, claro.

Implícitamente, hemos asignado a Billy Graham* el papel de arzobispo de Canterbury (nunca podría ser papa) de Disney World; ahora, nos vemos obligados a preguntarnos: ¿Qué decir acerca de Superstudio, ese Superstudio que se mueve a lo largo de unos niveles italianizantes de inteligencia cosmopolita y que, a partir de una base de neomarxismo burgués, propone (creemos que con razón) el inevitable *dénouement* de ciencia ficción? ¿Y qué debemos contestar? ¿Diciendo que, en Superstudio, discernimos con exceso el síndrome de la *bella figura*, que no dejamos de observar un contenido insidiosamente neofascista? No creemos que éstas sean respuestas adecuadas, ya que Superstudio escribe:

El diseño que llega a ser perfecto y racional procede a sintetizar diferentes realidades mediante el sincretismo... Así, diseñar coincide cada vez más con la existencia, no ya existencia bajo la protección de objetos del diseño, sino existencia como diseño.¹⁴

¿Y qué decir al respecto? Que esta poesía puede seducir, pero rara vez convencer; que la insistencia en la libertad total equivale a denegar las pequeñas libertades aproximadas que son todo lo que, his-

* Conocido predicador que en los años sesenta y setenta fue organizador de "cruceadas" o asambleas religiosas masivas, de particular éxito en los estados ex-sudistas —el "cinturón bíblico" protestante— de Estados Unidos. (N. del T.)



Ithaca, Nueva York, State Street, 1869

tóricamente, se ha ofrecido y que son, con toda probabilidad, aquello a lo que en cualquier momento podremos aspirar?¹⁵ Es posible, y puesto que Superstudio parece contemplar la "ciudad" futura como un continuo festival de Woodstock sin basuras, al examinar las imágenes de Superstudio no podemos librarnos del todo de una cierta impresión: ¿No debemos suponer —y en realidad no podemos hacer otra cosa— que tales son los productos de un gesto ilustrado por parte del director de la revista *Playboy*? Evidentemente, aquí no hay "opresión", pues la libido cabalga sin límites; incluso nos cabe imaginar que éstos son algunos de los resultados de una invitación a Herbert Marcuse para que prepare un número especial de la publicación de Hugo Hefner... hasta aquí solo podemos ver un *kitsch* no del todo distinto del *kitsch* de Disney World.

Sin embargo, si se nos permite hacer un juego de palabras y sugerimos que Superstudio y Disney World son tan sólo versiones alternativas del *kitsch* de la muerte,* puesto que nos dejan relegados a la condición de lectores de una revista pornográfica "osada" o bien obligados a encontrar una esperanza tan sólo en falsas compasiones, es seguro que habrá llegado el momento de reconocer que, si cualquier argumento (y en particular un argumento partidista) se persigue hasta su terminación lógica, sólo puede resultar autodestructivo. Por tanto, hemos citado Disney World y las imágenes de Superstudio no por sus virtudes y vicios intrínsecos, sino más bien como las ampliaciones lógicas de dos puntos de vista que, en sí, pueden ser ambos valiosos. Sin embargo, la presunción que aquí se infiere acerca de que sólo es

* "The *kitsch* of death" en el original, parafraseando la conocida expresión "the KISS of death", o sea el beso de la muerte. (N. del T.)

utilizable el terreno medio de un argumento, y de que sus extremos tienen todas las probabilidades de caer en el absurdo, se introduce ahora positivamente no a partir de una pasión por el compromiso, sino como una intuición capaz de apoyar algún tipo de *détente* alerta y practicable.

Hasta el presente, hemos caracterizado la arquitectura moderna primero, como un encuentro con el destino, y segundo, como una náusea de resaca matinal que, para su alivio, usó dos recetas de probada eficacia a lo largo del tiempo: un analgésico para eliminar el dolor, o bien un trago de mayor potencia que el bebido el día anterior. Después, hemos sugerido que a veces estos remedios se administraban simultáneamente y a veces con exceso, y por ello no podemos posponer por más tiempo la pregunta de si toda esta actividad merecía realmente la pena.

Hemos contemplado una escena que, fundamentalmente, abarca actitudes retrospectivas, explotando referencias conocidas y tal vez populares; hemos presenciado asimismo una ampliación de los aspectos en perspectiva y cara al futuro de la arquitectura moderna, que implican recursos técnico-científicos y, finalmente, el estado utópico desmaterializado y libre de toda opresión, pero entonces nos vemos obligados también a reconocer que de ninguna de estas dos tradiciones ha surgido una manifestación urbanística capaz de superar la de la primera arquitectura moderna. Tampoco los intentos para reconciliar esta dualidad de enfoque han tenido hasta el momento gran éxito, y debido a que todos ellos no han llegado a tener un uso efectivo o se han mostrado demasiado titubeantes y diversificados para admitir una interpretación coherente, el problema presentado por la primera arquitectura moderna —la fantasía de la ciudad de liberación total, propuesta como poesía y leída como una prescripción, institucionalizada en forma grotesca y disminuida— todavía persiste y cada día es menos posible ignorarla. Y el problema sigue siendo el mismo: ¿qué se debe hacer?

Dado el reconocimiento de que los modelos utópicos fundamentarán el relativismo cultural que, para bien o para mal, nos sumerge, parecería razonable aproximarse a estos modelos con la mayor circunspección, ya que dados los peligros y los debilitamientos inherentes a cualquier *statu quo* institucionalizado —y en particular un *statu quo ante* (más Levittown, más Wimbledon, e incluso más Urbino y Chipping Camden)— parecería también que ni un simple "dadles lo que quieren" ni un townscape sin modificar están equipados con la convicción suficiente para facilitar algo más que respuestas parciales, y en este caso se hace necesario concebir una estrategia capaz de acomodar, esperemos que sin desastres, el ideal y que pueda plausiblemente, y sin devaluación, responder a lo que creemos que es lo real.

En un libro reciente, *The Art of Memory*,¹⁶ Frances Yates habla de las catedrales góticas como dispositivos mnemónicos. Las biblias y enciclopedias tanto de analfabetos como de literatos, edificios destinados a articular el pensamiento ayudando al recuerdo, hasta el punto de que actuaron como auxiliares en el aula escolástica, pueden describirse como *teatros de memoria*. Y la designación es útil, porque, si hoy somos perfectamente aptos para pensar en edificios necesariamente proféticos, esta modalidad alternativa de pensamiento puede servir para corregir nuestra ingenuidad indebidamente cargada de prejuicio. El edificio como *teatro de profecía*, el edificio como *teatro de memoria*; si logramos concebir el edificio como el uno, también debemos poder concebirlo, inherentemente, como el otro, al tiempo que reconocemos que, sin el beneficio de la teoría académica, tal es nuestra manera de interpretar habitualmente los edificios, deberíamos observar asimismo que este teatro de memoria-profecía bien podría trasladarse al campo urbanístico.

Desde luego, una vez dicho esto, no es necesario destacar que los representantes de la ciudad como teatro de profecía podrían considerarse radicales, en tanto que los representantes de la ciudad como

teatro de memoria se describirían, casi con certeza, como conservadores. pero, si puede que haya cierto grado de verdad en este supuesto, también debe establecerse que las clasificaciones en bloque de esta clase suelen ser poco útiles. La masa de la humanidad será probablemente, en cualquier época, a la vez conservadora y radical, se preocupará por lo familiar y se distraerá con lo inesperado, y si todos nosotros vivimos en el pasado y tenemos esperanza en el futuro (sin que el presente sea más que un episodio en el tiempo), parecería razonable que aceptáramos esta condición, ya que sin profecía no hay esperanza, pero sin memoria no puede haber comunicación.

Por obvio, trillado y sentencioso que ello sea, fue, por suerte o por desgracia, un aspecto de la mentalidad humana que los primeros proponentes de la arquitectura moderna pasaron por alto, por suerte para ellos y por desgracia para nosotros. Pero, aunque sin esta psicología claramente indiferente nunca hubiera podido existir "la nueva modalidad de edificación", no hay ya excusa alguna para omitir el reconocimiento de la relación complementaria que es fundamental para los procesos de anticipación y retrospectión. Estas últimas son actividades interdependientes y ningún intento para suprimir una u otra en interés de la alternativa puede tener éxito a la larga ya que sin ejercer las dos no nos es posible, literalmente, actuar. Quizá recibamos fuerza a partir de la novedad de la declamación profética, pero el grado de esta potencia debe relacionarse estrictamente con el contexto conocido, acaso mundano y necesariamente cargado de recuerdos, del cual surge.

Con esto casi queda completa una fase del argumento, y, toda vez que se trata de un argumento que aquí debe quedar abierto, para los presentes propósitos cabría rematarlo convenientemente formulando tres preguntas:

¿Por qué habríamos de vernos *obligados* a preferir la nostalgia del futuro a la del pasado?

¿No podría la ciudad modelo que llevamos en el pensamiento tener en cuenta nuestra constitución psicológica *conocida*?

¿No podría esta ciudad ideal comportarse, al mismo tiempo y explícitamente, como un teatro de profecía y como un teatro de memoria?

La crisis del objeto: dificultades de textura

Las ciudades fuerzan el crecimiento y hacen al hombre comunicativo y acogedor, pero le confieren artificialidad.
RALPH WALDO EMERSON

Creo que nuestros Gobiernos se mantendrán virtuosos mientras sean primordialmente agrícolas.
THOMAS JEFFERSON

Pero... ¿puede el hombre retirarse del campo? ¿A dónde irá, puesto que la tierra es un campo inmenso y sin acotar? Muy sencillo: señalará una porción de este campo por medio de muros que crearán un espacio cercado y finito en un espacio amorfo e ilimitado... Y es que, en realidad, la definición más precisa de la urbs y de la polis es muy parecida a la definición cómica de un cañón. Se toma un agujero, se enrolla estrechamente alambre de acero alrededor del mismo, y ya tenemos el cañón. También la urbs o la polis comienzan por ser un espacio vacío... y lo que resta consiste simplemente en fijar ese espacio vacío, en limitar sus confines... La plaza... Ese campo menor y rebelde que se desgaja del campo limitado y se encierra en sí mismo es un espacio sui generis de la índole más novedosa, en el que el hombre se libera de la comunidad de la planta y del animal... y crea un recinto aparte que es puramente humano, un espacio civil.
JOSE ORTEGA Y GASSET

En su intención, la ciudad moderna había de ser una vivienda adecuada para el noble salvaje. Un ser tan aboriginariamente puro necesitaba un domicilio de pureza equivalente, y, si en tiempos remotos el noble salvaje había salido de los árboles, si se había de preservar su trascendente inocencia y se habían de mantener intactas sus virtudes, a los árboles había de regresar.

Cabría imaginar que semejante argumento era la razón psicológica definitiva de la *ville radieuse* o la *Zeilenbau city*, una ciudad que, en su proyección completa, se imaginaba casi literalmente como inexistente. Los edificios necesarios aparecen, dentro de lo posible, como delicadas y discretas intrusiones en el *continuum* natural. Los edificios que se alzan sobre pilares mantienen el menor contacto posible con la tierra potencialmente recuperable, y si de ello se sigue una liberadora contradicción de la gravedad, también nos sentimos alentados a admitir un comentario sobre los peligros de una prolongada exposición a cualquier artefacto de esta índole.

Así, la proyectada ciudad moderna puede contemplarse como una pieza de transición; como una propuesta que finalmente, según se espera, pueda conducir al restablecimiento de un marco natural y sin adular.

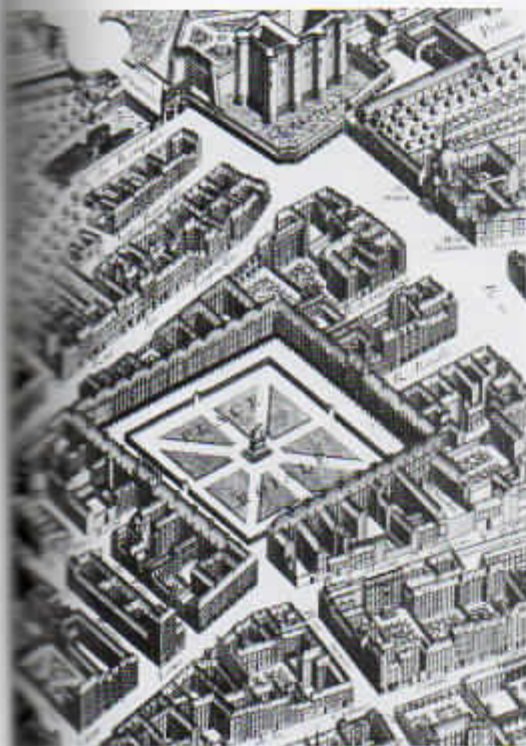
Sol, espacio, verdor: dichas esenciales; a través de las cuatro estaciones se yerguen los árboles, amigos del hombre. Grandes bloques de viviendas cruzan la ciudad. ¿Qué importa? Se encuentran tras la pantalla de los árboles. La naturaleza va incluida en el contrato de arrendamiento.¹

Tal era la visión de un retorno a la naturaleza, un retorno en plena evolución que se consideraba (y se considera) evidentemente tan importante que, siempre que ha sido posible, las demostraciones de esta visión han insistido en su absoluta separación, simbólica y física, de todo aspecto del contexto existente por considerarlo contaminante, como algo a la vez moral e higiénicamente leproso. He aquí lo que dice Lewis Mumford en una ilustración de su *Culture of Cities*:

Parte posterior de una fachada en Edimburgo: arquitectura de barracones frente a una pasarela, típica indiferencia respecto a la vista posterior característica de la pintura escenográfica. Una arquitectura de fachadas. Bellas sedas y caros perfumes. Elegancia del pensamiento y viruela. Fuera de la vista, fuera del pensamiento. La moderna planificación funcional se distingue de esta concepción del plano, puramente visual, enfocando con sinceridad y competencia cada lado, aboliendo la grosera distinción entre frente y parte posterior, lado visto y lado obscuro, y creando estructuras que sean armoniosas en cada dimensión.²

Lo cual, teniendo en cuenta la retórica característicamente mumfordiana, representa de modo clásico la tendencia del período entre ambas guerras. Los criterios prominentes son la honradez y la higiene; la ciudad de los intereses de inversión y de la asociación apañada debe desaparecer, y, en lugar del subterfugio y la imposición tradicionales, hay que introducir una igualdad visible y racional de partes, una igualdad que insista en la apertura y se preste a ser interpretada a la vez como causa y efecto de cualquier condición del bienestar humano.

Desde luego, la ecuación del patio posterior con la insalubridad moral y física, que se convierte en la oposición de cerrazón y apertura, y su investidura con cualidades negativas y positivas ("Elegancia de pensamiento y viruela", como si la una siguiera automáticamente a la otra), podría ilustrarse a partir de otras y abundantes fuentes, y utili-



París, Place des Vosges (Place Royale).
Según el Plan Turgot, 1739



Le Corbusier: Ville Radieuse, 1930

Chaltenham, vista posterior de Lansdown Terrace

zando esa visión, tan típica del siglo XIX, de la *danse macabre* con el espantapájaros humano en el patio interior infectado por el cólera, esa argumentación no podría parecer más sólida. Arquitectos y planificadores inclinados hacia lo visual, preocupados por los trofeos y triunfos de la cultura, por la representatividad del dominio público y sus fachadas, habían, en su mayoría, comprometido vergonzosamente no sólo las posibilidades de goce, sino, lo que todavía era peor, las bases sanitarias esenciales de aquel mundo más íntimo dentro del cual gente "real", gente que constituye un aspecto merecedor de preocupación, *existe!* Y si convenía añadir a esta manifestación algo sobre los capitalistas pragmáticamente insensibles, su contenido substancial quedaría apenas levemente transformado.

Tal era entonces la crítica negativa y necesaria de la metrópolis tradicional; y, si se admite que una vista desde arriba del París ochocentista representa el mal, introduzcamos una vista también aérea de Amsterdam Sur para exponer los conceptos iniciales de una alternativa, señalando que ambas ilustraciones proceden de las accesibles páginas de Siegfried Giedion.³

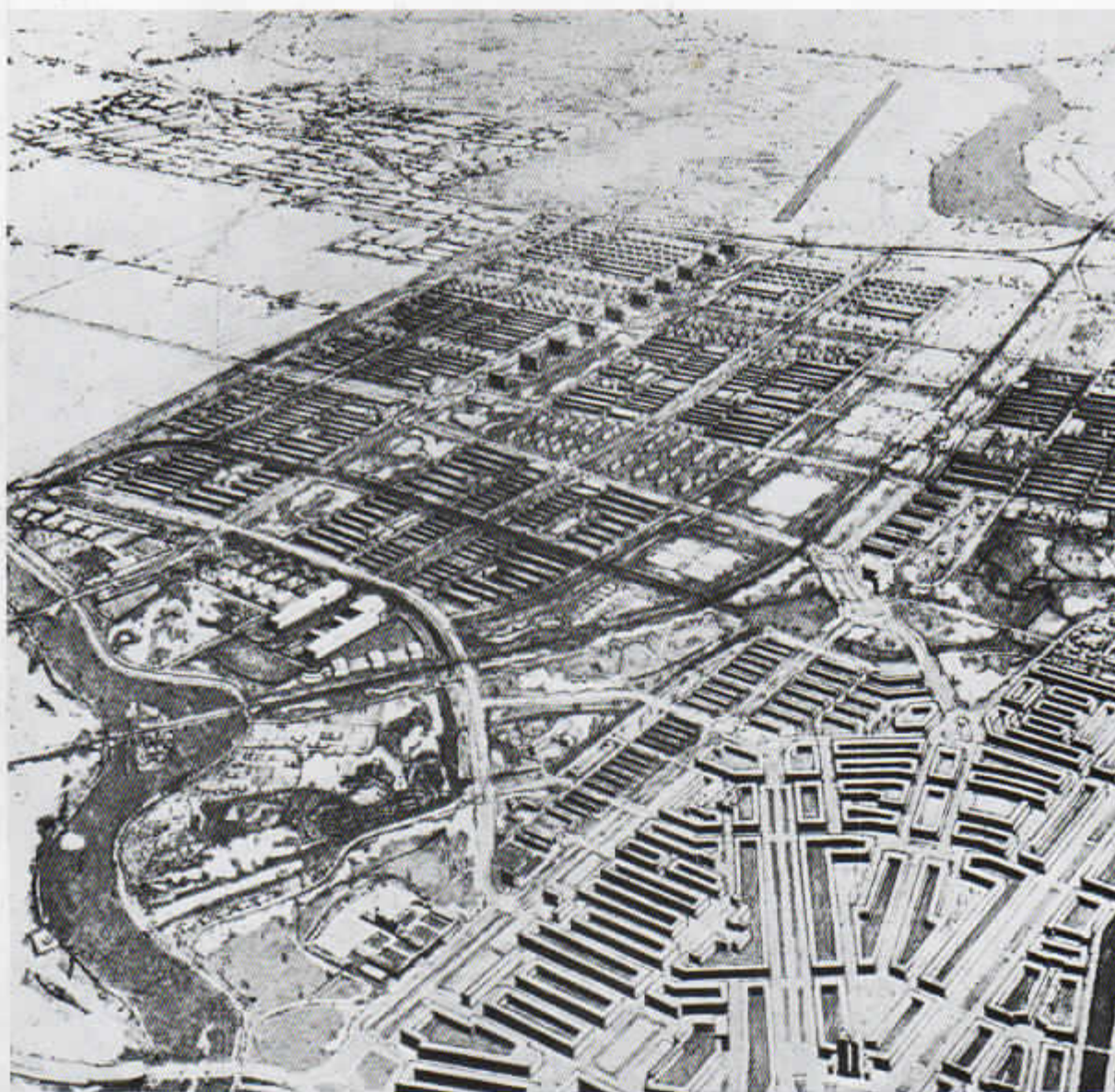
Esta situación haussmannesca, presenciada por un ave o desde un globo, es suficientemente comparable con la foto aérea del Amsterdam berlagiano como para requerir un mínimo comentario. Ambas son subsidiarias de la estética del bosque de caza francés del siglo XVII con sus "rond-points" y sus "pattes d'oie", y por ello ambas, mediante arterias principales que convergen en un lugar significativo —o que cabe esperar que lo sea— conforman manzanas triangulares que quedan destinadas al desarrollo o relleno. Y es, justamente, en la manera de llevar a cabo este relleno donde difieren. Porque, si entre las grandezas y las brutalidades del Segundo Imperio se podía prescindir de cualquier sistematización lógica del relleno, si éste podía reducirse a la abstracta condición volumétrica de los árboles en un jardín de Le Nôtre, en la consciente Holanda de principios del siglo XX, esta matriz o "textura" universal altamente aleatoria no iba a dejarse incontrolada. Y, a causa del prototipo francés, el resultado es un desconcierto holandés. En Amsterdam se ha realizado un intento genuino para ofrecer un teatro de existencia más tolerable. Se ha logrado ofrecer aire, luz, perspectiva y espacio a todos los usuarios. Pero aunque uno advierte que se encuentra en el umbral del "welfare state", todavía siente cierta desazón por la insuficiencia del resultado. Las dos grandes avenidas, con todo su ambicioso protagonismo, son apocadas y residuales. Carecen del procaz —o aburrido— contoneo y del aplomo de sus prototipos parisinos. Forman parte de los últimos gestos patéticos ante la noción de calle y sus concesiones —cuidadosamente colocadas— a De Stijl o al Expresionismo no logran mejorar su condición. No son más que puntales, insinuados conservadoramente, para apoyar una idea moribunda, ya que en el conflicto entre lo sólido y lo vacío se han hecho redundantes y sus alusiones a una visión del París clásico no tienen hoy nada que ofrecer. Estas avenidas podrían, simplemente, omitirse. En modo alguno sus fachadas designan una frontera efectiva entre lo público y lo privado. Son evasivas. Y su ocultamiento es ineficiente en mayor medida aún que las fachadas del Edimburgo del siglo XVIII, pues la realidad importante es ahora lo que se encuentra detrás. La matriz de la ciudad se ha transformado de sólido continuo en vacío continuo.

No es necesario decir que tanto el fracaso como el éxito de Amsterdam Sur, y de otros muchos proyectos comparables, habían de resultar revulsivos para la conciencia, pero cualesquiera que hayan podido ser las dudas (la conciencia siempre se ve más activada por el fracaso que por el éxito), probablemente sigue siendo cierto que el escepticismo lógico no pudo digerir la cuestión al menos durante unos diez años. Lo que significa que, hasta finales de la década de 1920, la calle culturalmente obligatoria todavía dominó la escena y que, como resultado de ello, ciertas conclusiones se mantuvieron inabordables.

En esta secuencia, las preguntas de quién hizo tal cosa y precisamente cuándo y dónde carecen de importancia a los fines del razona-

Exeter, Barnfield Crescent





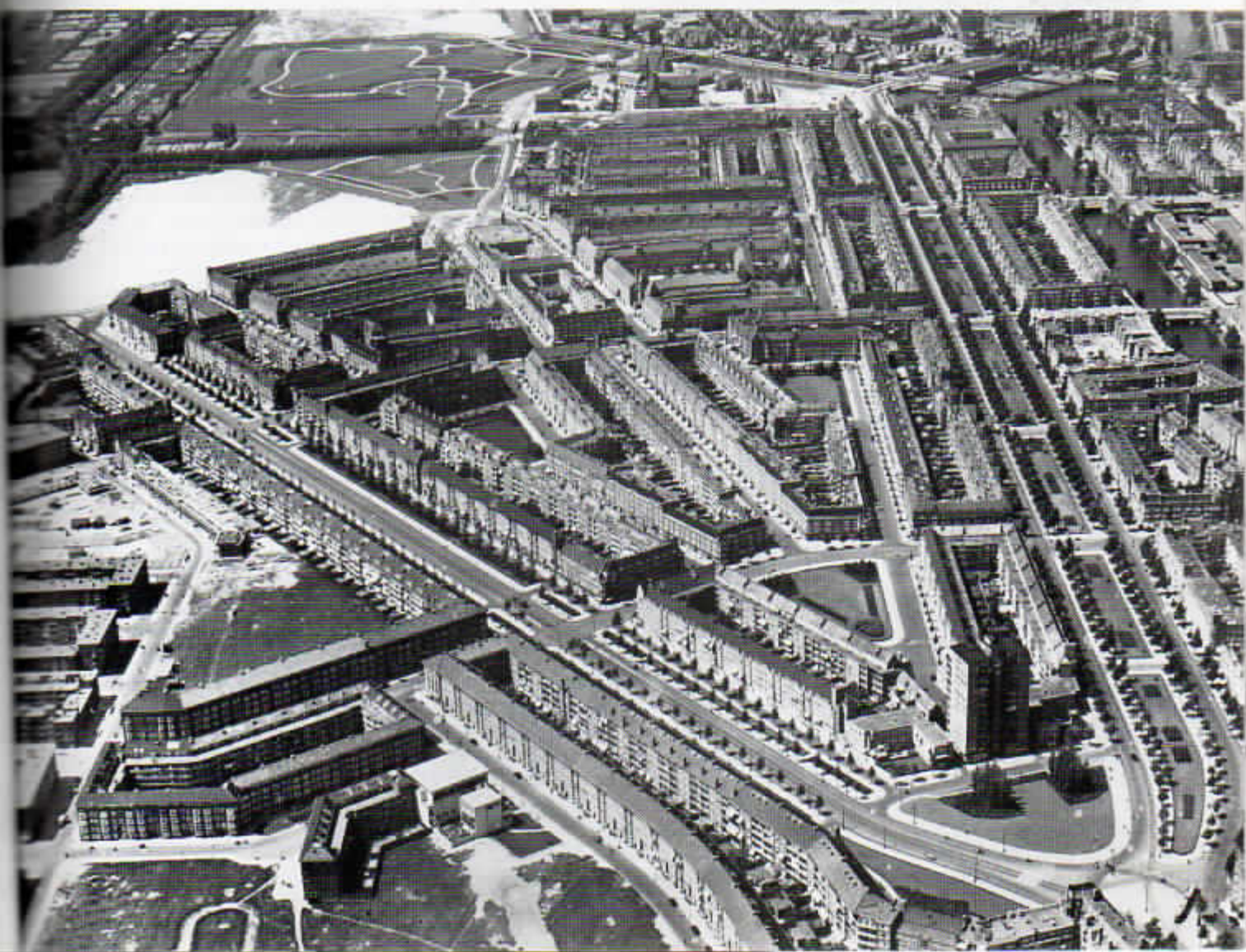
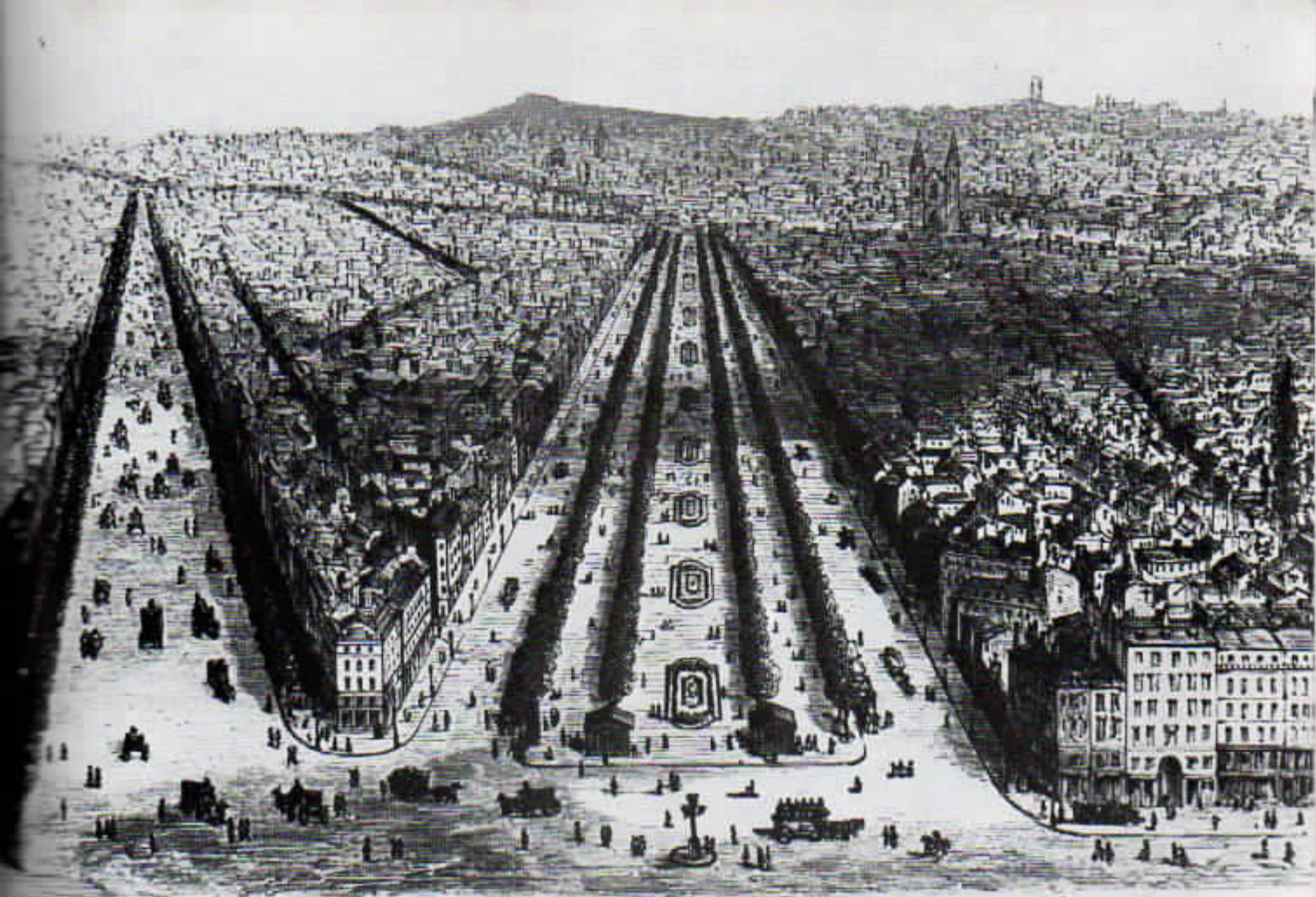
Amsterdam Sur, 1934

Pág. opuesta, arriba París, Boulevard
Richard-Lenoir, 1861-1863

Pág. opuesta, abajo Amsterdam Sur, h. 1961

miento. La Ciudad de los Tres Millones de Habitantes, los diversos proyectos rusos, Karlsruhe-Dammstadt, etc., tienen todos ellos sus fechas, y la asignación de prioridad, lozanía o crítica no constituye aquí problema. Simplemente, la cuestión consiste en que, hacia 1930, la desintegración de la calle y de todo el espacio público altamente organizado parecía inevitable, y ello por dos razones principales: la nueva y racionalizada forma de alojamiento y los nuevos dictados de la actividad vehicular, puesto que si la configuración de la vivienda evolucionaba ahora desde dentro hacia fuera, a partir de las necesidades lógicas de la unidad residencial individual, ya no podía estar supeditada a presiones exteriores, y si el espacio público exterior se había vuelto tan caótico funcionalmente como para carecer de significado efectivo, no podía ejercer ya presiones válidas.

Tales eran las deducciones, aparentemente intachables, subyacentes en el establecimiento de la ciudad de la arquitectura moderna, pero alrededor de estos argumentos primarios había, evidentemente, la oportunidad para que proliferase todo un repertorio de racionalizaciones secundarias. Y, por consiguiente, la nueva ciudad podía recabar ulterior justificación en términos de historia y ausencia de *parti pris* tradicional, en términos de automóviles particulares y transporte



público, en términos de tecnología y crisis sociopolítica, y, al igual que la misma idea de la ciudad de arquitectura moderna, de una manera o de otra casi todos estos argumentos siguen acompañándonos.

Y desde luego, se ven reforzados (aunque cabe dudar de si la palabra "refuerzo" es la más correcta en este caso) por otros.

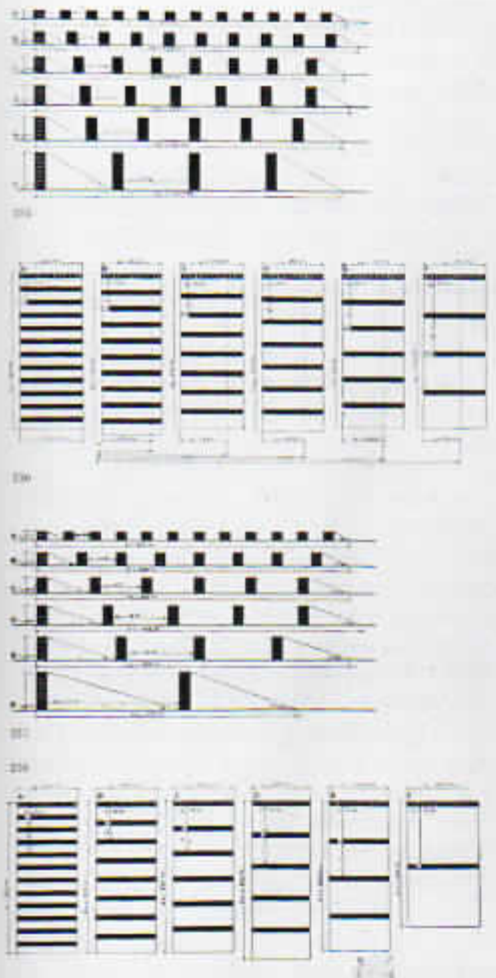
Un edificio es como una pompa de jabón. Esta burbuja es perfecta y armoniosa si el aliento ha sido equitativamente distribuido en su interior. El exterior es resultado del interior.⁴

Esta debilitante verdad a medias ha demostrado ser una de las observaciones más persuasivas de Le Corbusier. El hecho de que nunca tuvo que ver gran cosa con la práctica debería resultar obvio y más bien podría considerarse como una impecable afirmación dentro de la teoría académica referente a estructuras de cúpulas y bóvedas. En cambio, esta sentencia se utilizó para prestar apoyo a la noción del edificio como un objeto que se yergue libremente, preferiblemente sin nada a su alrededor. Lewis Mumford así lo insinúa: para Theo Van Doesburg y otros muchos era axiomático que "la nueva arquitectura se desarrollará plásticamente en todas sus caras".⁵ A esta imposición de altísimos atributos al edificio como objeto "interesante" y suelto (lo que todavía continúa) debe superponerse, por otro lado, la proposición, similarmente alentada, de que el edificio (¿objeto?) ha de desaparecer ("Grandes bloques de viviendas surcan la ciudad. ¿Qué importa? Se encuentran tras una cortina de árboles"). Y si hemos presentado aquí esta situación en términos de una autocontradicción típicamente corbusieriana, hay obvias y abundantes razones para reconocer que nos encontramos frente a la misma contradicción todos los días. De hecho, en la arquitectura moderna el orgullo puesto en los objetos y el deseo de disimular este orgullo que se revela por doquier, es algo tan extraordinario como para hacer ocioso todo comentario.

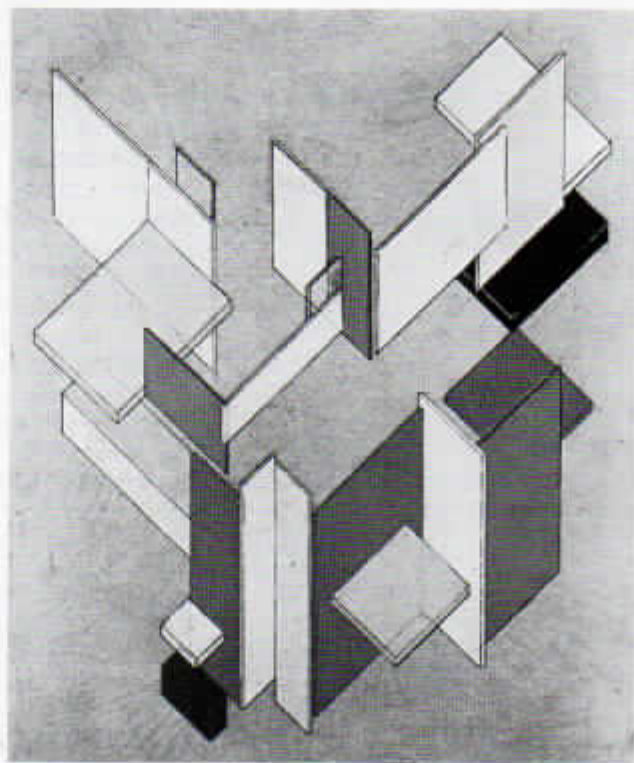
Pero la obsesión por el objeto de la moderna arquitectura (el objeto que no es un objeto) sólo nos preocupa actualmente mientras implique la ciudad, la ciudad que había de llegar a evaporarse. Puesto que en su actual forma sin evaporar, la ciudad de la arquitectura moderna se ha convertido en un caos de objetos conspicuamente dispares tan problemático como la ciudad tradicional a la que ha tratado de reemplazar.

Consideremos, ante todo, el *desideratum* teórico según el cual el edificio racional viene obligado a ser un objeto, y entonces tratemos de situar esta proposición en conjunción con la evidente sospecha de que los edificios, como artefactos hechos por el hombre, gozari de un *status* postizo en cierto modo perjudicial para una liberación espiritual definitiva. Intentemos seguidamente situar esta exigencia de materialización racional del objeto y esta necesidad paralela de su desintegración, junto a la muy obvia sensación de que el espacio es, en cierto modo, más sublime que la materia; que, en tanto que la afirmación de la materia es inevitablemente grosera, la afirmación de un *continuum* espacial no puede sino facilitar las demandas de libertad, naturaleza y espíritu. Y entonces ponderemos la que llegó a ser amplia tendencia al culto espacial cotejándola con otro supuesto también prevaletante: el de que, si el espacio es sublime, el espacio naturalista ilimitado debe ser superior a cualquier espacio abstracto y estructurado. Y por último, rematemos todo este argumento implícito introduciendo la noción de que, en cualquier caso, el espacio es mucho menos importante que el tiempo y que un exceso de insistencia —particularmente sobre el espacio delimitado— puede inhibir el desenvolvimiento del futuro y el advenimiento natural de la "sociedad universal".

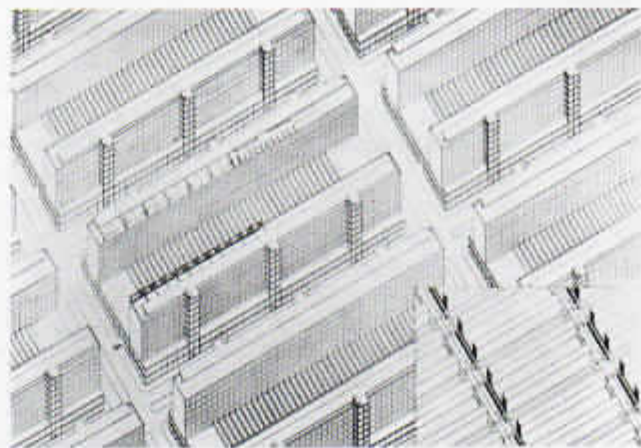
Tales son algunas de las ambivalencias y fantasías que estaban, y todavía están, incrustadas en la ciudad de la arquitectura moderna; pero, a pesar de que pudiera parecer que éstas se sumaban a una prescripción alegre y regocijante, como ya se ha hecho observar, incluso cuando las realizaciones de esta ciudad, aunque puras, fueron tan sólo parciales, enseguida empezaron a abrigarse dudas al respecto. Tal vez se tratase de dudas escasamente articuladas, y es difícil



Walter Gropius: diagramas de la evolución de un terreno rectangular con filas paralelas de bloques de apartamentos de diferentes alturas, 1929



Theo Van Doesburg: Contraconstrucción, casa particular 1923



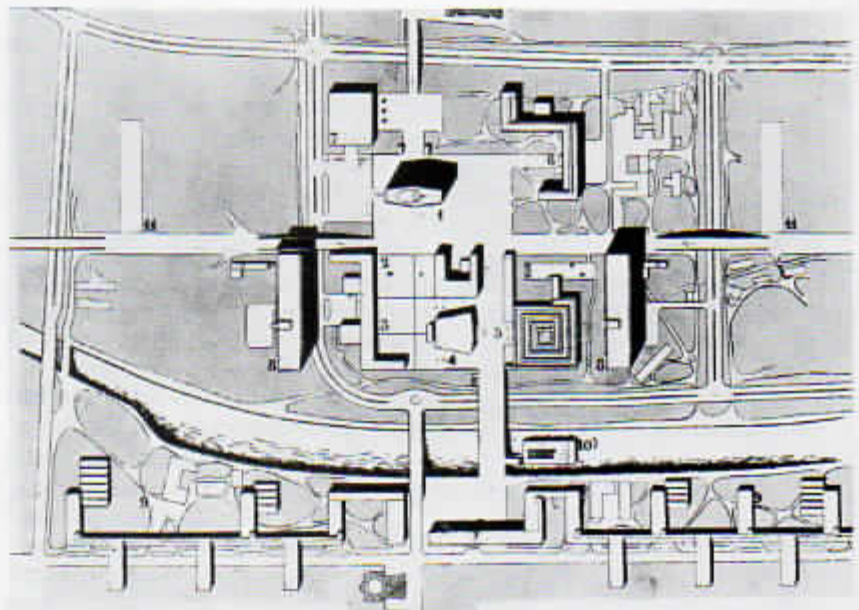
Ludwig Hilberseimer: proyecto para Berlín central, 1927

determinar si tuvieron que ver con las necesidades de la percepción visual o con el tratamiento del espacio público. En el Congreso de Atenas de 1933⁶ el CIAM había expuesto las normas básicas para la nueva ciudad, sin embargo, mediada la década de 1940 tan dogmática certidumbre se reveló inviable ya que ni Estado ni objeto se habían desvanecido, y en la conferencia *Heart of the City* del CIAM, en 1947,⁷ empezaron a surgir indecisas y furtivas reservas en cuanto a su continuada validez. De hecho, una consideración del "núcleo de la ciudad" en sí indica ya una cierta rebaja de apuestas y, posiblemente, los inicios de un reconocimiento de que el ideal de una neutralidad indiscriminada o una igualdad hecha de uniformidad resultaba apenas alcanzable, ni siquiera deseable.

Pero, si bien parece que en esta época se desarrolló un renovado interés por las posibilidades de crear polos o focos y por tanto confluencias, a pesar de este interés, faltaba el equipamiento para realizarlos y el problema planteado por el revisionismo de finales de los cuarenta puede quedar bien ejemplificado por el plan de Le Corbusier para St. Dié, donde los elementos estándar modificados de la Carta de Atenas quedan más o menos dispuestos como para insinuar unas nociones de centralismo y jerarquía, para estimular una cierta visión del "centro de ciudad" o receptáculo estructurado. ¿Y cabría agregar que, a pesar del nombre de su autor, la construcción de un St. Dié probablemente lo hubiera tenido todo menos éxito, y que St. Dié ilustra, con la mayor claridad posible, el dilema del edificio exento, el ocupante de espacio que trata de actuar como definidor espacial? Pues, si cabe dudar de que este "centro" facilitara confluencia, entonces, al margen de lo deseable de este efecto, parece como si lo que aquí se nos ofreciese fuera una cierta esquizofrenia incumplida, ¡una especie de acrópolis que tratase de funcionar como una versión del ágora!

Sin embargo, a pesar del fracaso del intento, la reafirmación de temas centralizadores no iba a abandonarse fácilmente, y, si el argumento del "núcleo de la ciudad" podía interpretarse sin dificultad como infiltración de estrategias de Townscape en el diagrama de ciudad del CIAM, exploremos mas a fondo este punto al comparar el centro de St. Dié con el de la nueva ciudad de Harlow, aproximadamente contemporánea, que, aunque evidentemente "impura", puede que no sea tan inadmisibile como a veces haya podido parecer.

No hay duda de que en Harlow, donde no existe en absoluto juego paralelo con metáforas de acrópolis, lo que se nos ofrece es una



Le Corbusier: proyecto para el centro de la ciudad de Saint-Dié, en 1945, planta



Le Corbusier: proyecto para centro de la ciudad de Saint-Dié, 1945, perspectiva

plaza de mercado real y literal, y por tanto se utilizan con discreción los aspectos individuales de los edificios, y los propios edificios se amalgaman para aparentar poco más que un envoltorio casual y aleatorio. Pero si la plaza del mercado de Harlow, considerada como elemento auténtico, producto de las vicisitudes del tiempo y de todo lo demás, puede resultar un tanto empalagosa con su insistencia en crear la ilusión del modelo. Si uno puede quedar un tanto fatigado a causa de tan atractiva combinación de "historia" instantánea y manifiesto "modernismo". Si su simulación de espacio medieval todavía puede aparecer como creíble al encontrarnos dentro de ella; cuando la curiosidad suscitada empuja al observador a examinarla por fuera, esta ilusión desaparece inmediatamente. Porque una vista por encima o una rápida ojeada tras la pieza montada formando la piel visible, revela con presteza que aquello que hemos estado contemplando antes es poco más que un escenario. Es decir, el espacio de la plaza, que profesa ser un alivio respecto a la densidad, el vaciado de un contexto compacto, se nos presenta como algo totalmente distinto. Está ahí, simplemente, sin un respaldo o soporte esencial, sin presión, ya sea en forma de edificaciones o personas, para otorgar credibilidad o vitalidad a su existencia, y, con el espacio así fundamentalmente "inexplicado", resulta aparente que, lejos de ser un afloramiento de un contexto histórico o espacial (que es lo que parece ser), la plaza de la ciudad de Harlow es, en realidad, un cuerpo extraño incrustado en un suburbio-jardín que no necesita el beneficio de unas comillas.

Más, en la comparación de Harlow con St. Dié, uno todavía se ve obligado a reconocer una coincidencia intencional. En ambos casos, el objeto es la producción de un vestíbulo urbano significativo, y, dado este objetivo, parece perfectamente justo decir que, dejando aparte niveles arquitectónicos, la plaza de Harlow es una aportación mucho más próxima a la condición deseada de lo que St. Dié hubiera jamás podido ser. No es que alabemos Harlow o condenemos St. Dié, lo que nos proponemos es que ambas, como intentos para simular las cualidades de ciudad "sólida" con los elementos del "vacío", aparecen similarmente cargadas de interrogantes.

Ahora bien, en cuanto a la relevancia de las preguntas que suscitan, es mejor examinarlas dirigiendo una vez más la atención al típico formato de la ciudad tradicional que, en todos los aspectos, es hasta tal punto lo inverso de la ciudad de la arquitectura moderna, que casi podrían presentarse como la lectura alternativa de algún diagrama *Gestalt* que ilustrase las fluctuaciones del fenómeno figura-fondo. Así, una es casi blanca y la otra casi negra; una es una acumulación de sólidos en un vacío en su mayor parte sin manipular, la otra es una

acumulación de vacíos en un sólido mayormente sin manipular, y en ambos casos el fondo fundamental promueve una categoría enteramente diferente de figura: en un caso *objeto*, y en el otro *espacio*.

Sin embargo, no comentaremos esta situación un tanto irónica y simplemente, a pesar de sus evidentes defectos, observaremos con brevedad las aparentes virtudes de la ciudad tradicional: la matriz o textura sólida y continua que confiere energía a su condición recíproca: el espacio específico; la plaza y calle contiguas que actúan como una especie de válvula de escape pública y que aportan una cierta condición de estructura legible; y, lo que es igualmente importante, la grandísima versatilidad de la textura o fondo que actúa como soporte. Por su condición de edificación virtualmente continua de composición y asignación aleatoria, éste no se encuentra bajo ninguna gran presión para hacerse autónomo o expresar abiertamente su función, y, dados los efectos estabilizadores de la fachada pública, sigue siendo relativamente libre para actuar de acuerdo con un impulso local o bajo los requerimientos de una necesidad inmediata.

Quizás estas virtudes apenas necesiten proclamarse, y, aunque van siendo cada día más apreciadas, la situación descrita dista todavía de ser tolerable. Es cierto que la ciudad tradicional ofrece un debate entre sólido y vacío, estabilidad pública e imprevisibilidad privada, figura pública y fondo privado que no ha dejado de estimular; es cierto que la construcción del objeto, la pompa de jabón de la expresión interna sincera, cuando es tomada como proposición universal, representa nada menos que una demolición de la vida pública y el decoro, que reduce el dominio público, el mundo tradicional del civismo visible a un resto amorfo, pero uno se ve aún impulsado a replicar: ¿y qué? Y son los lógicos y defendibles presupuestos de la arquitectura moderna —luz, aire, higiene, aspecto, perspectiva, recreo, movimiento y apertura— los que inspiran esta réplica.

Así, puesto que no se hará desaparecer la dispersa y premonitoria ciudad de objetos aislados y continuos vacíos, la supuesta ciudad de libertad y sociedad "universal" puesto que tal vez, en lo esencial sea más valiosa de lo que sus detractores admiten, y visto que, a pesar de su "bondad" a nadie parece agradaarle, sigue en pie el interrogante: ¿qué podemos hacer con ella?

Hay diversas posibilidades. Adoptar una postura irónica o proponer una revolución social son dos de ellas, pero, dado que las posibilidades de la simple ironía están casi agotadas de antemano y siendo



Harlow New Town, Plaza del Mercado, h.
1950, vista

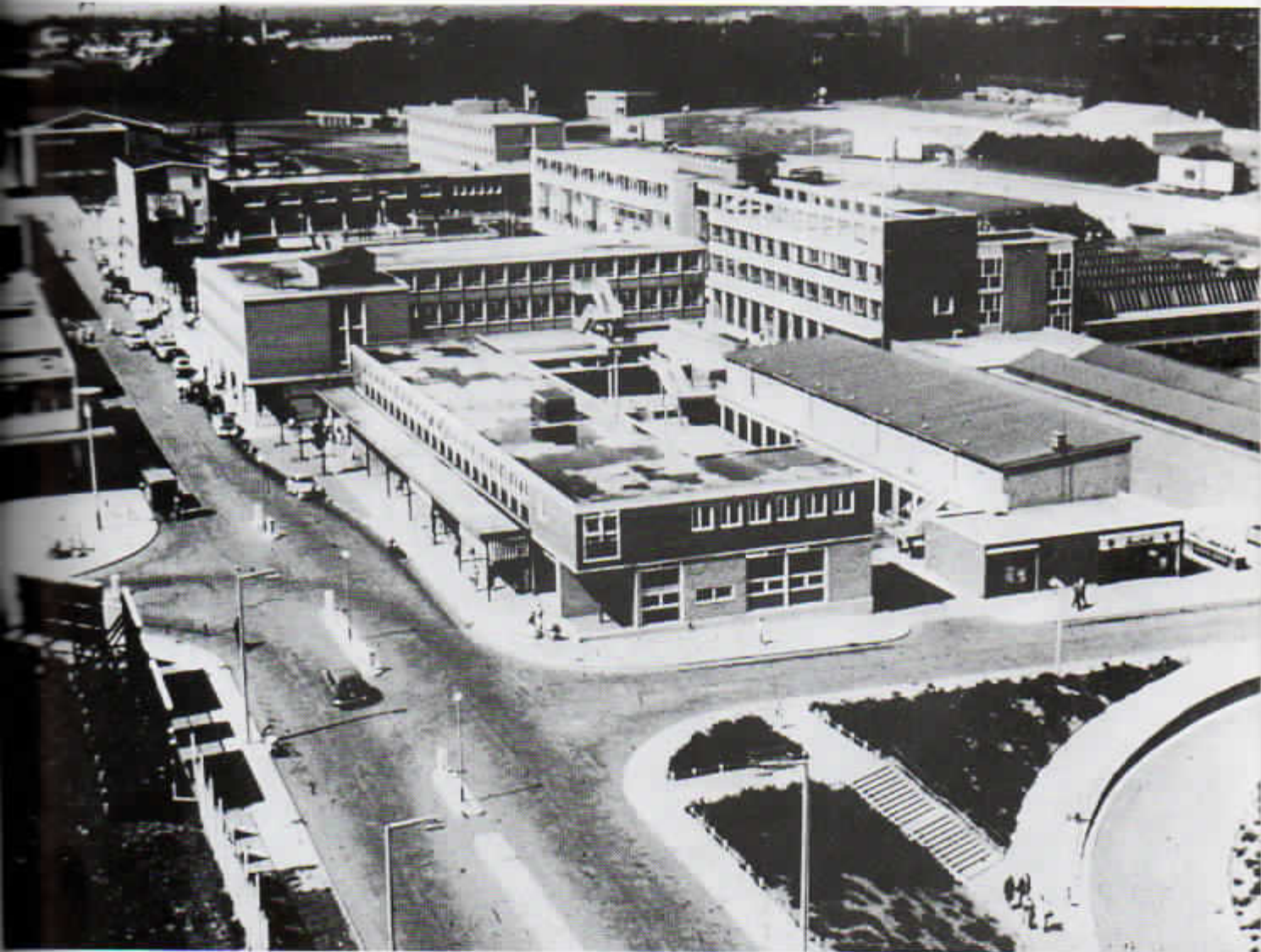
así que la revolución tiende a convertirse en su contrario, entonces, a pesar de los persistentes devotos de la libertad absoluta, cabe dudar de la utilidad de estas estrategias. ¿Proponer que "más de lo mismo", o "más de *aproximadamente* lo mismo", aporten —al igual que el anticuado *laissez-faire*— una autocorrección? Esto es tan dudoso como el mito de las capacidades ilimitadas del capitalismo que se regula a sí mismo, pero aparte de estas posibilidades, ante todo parecería razonable y plausible examinar la amenazante o prometedora ciudad de la obsesión por el objeto desde el punto de vista de la percepción visual.

La cuestión reside en saber hasta qué punto la mente y el ojo son capaces de absorber o comprender, y este problema ha estado presente, sin ninguna solución afortunada, desde los últimos años del siglo XVIII. Es cuestión de cuatificación.

Pancras es como Marylebone, Marylebone es como Paddington; todas las calles se parecen entre sí... vuestras Gloucester Places, Baker Streets, Harley Streets y Wimpole Streets... todas esas calles grises, insípidas, monótonas, que se asemejan entre sí como una gran familia de chiquillos vulgares, con Portland Place y Portman Square como sus respetables progenitores.⁸

La época es 1847 y el juicio, que es de Disraeli, puede aceptarse como una reacción no tan temprana ante las desorientaciones produ-

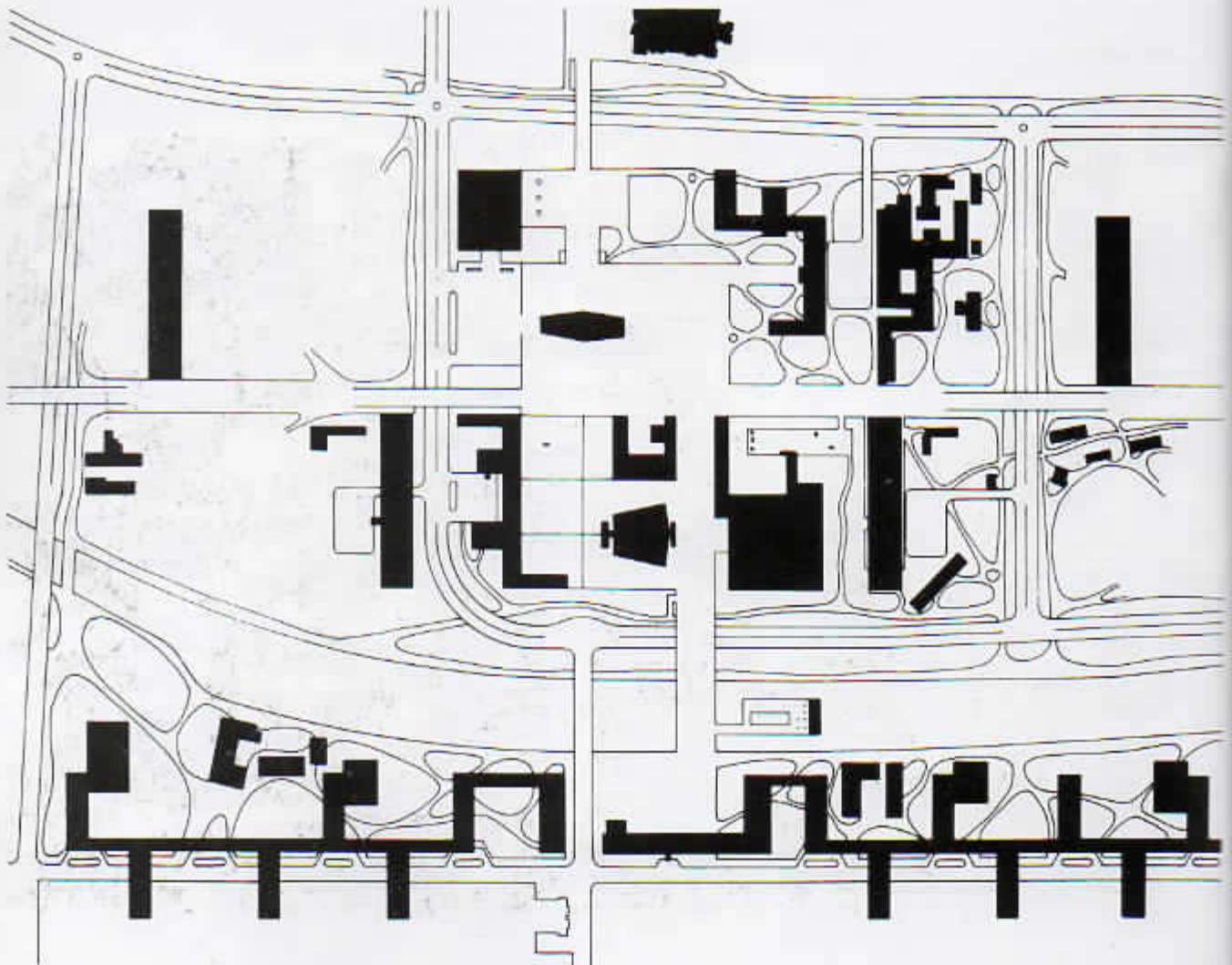
Harlow New Town, Plaza del Mercado, h.
1950, vista aérea



cidas por la repetición. Pero si la multiplicación de espacios hace ya tiempo empezó a suscitar tal disgusto, ¿Qué no podríamos decir ahora acerca de la proliferación de objetos? En otras palabras, dígame lo que se quiera acerca de la ciudad tradicional, ¿puede la ciudad de la arquitectura moderna sustentar algo parecido a tan adecuada base perceptual? La respuesta obvia sería negativa, ya que es evidente que, si bien los espacios estructurados limitados pueden facilitar identificación y comprensión, un interminable vacío naturalista sin ningún límite identificable desafiaría, probablemente, toda comprensión.

Desde luego, al considerar la ciudad moderna desde el punto de vista de la capacidad perceptiva, según el criterio de la *Gestalt* sólo cabe condenarla. Porque, si se supone que la apreciación o percepción del objeto o figura requiere la presencia de un cierto tipo de campo o fondo, si el reconocimiento de cierta clase de campo acotado de cualquier modo es un prerrequisito de toda experiencia perceptiva, y si la conciencia de campo precede a la conciencia de figura, entonces, cuando la figura no está soportada por ningún marco identificable de referencia, forzosamente ha de debilitarse y destruirse a sí misma. Y es que, si bien es posible imaginar —e imaginarse deleitado por él— un campo de objetos legibles en términos de proximidad, identidad, estructura común, densidad, etc., todavía podemos preguntarnos hasta qué punto tales objetos son susceptibles de aglomeración y cuán plausible es, en realidad, asumir la posibilidad de su multiplicación exacta. Y, alternativamente, dentro de las preguntas referentes a la mecánica óptica, cual es el límite de tolerancia antes de que el con-

Le Corbusier: proyecto para Saint-Dié,
plano de figura y fondo



tacto se interrumpa y la introducción de cierre, filtro o criba y segregación de información se convierta en un imperativo experimental.

Es de presumir que aún no se ha llegado a este extremo, ya que la ciudad moderna en sus versiones de precio reducido (la ciudad en el parque se convierte en la ciudad en el aparcamiento) todavía existe en su mayor parte dentro de las zonas marginales que la ciudad tradicional proporciona. Pero, si de este modo —no sólo perceptivamente sino también sociológicamente parasitario— se sigue alimentando del organismo al que se propone suplantar, no queda muy lejano el día en que este fondo sustentador desaparezca.

Tal es la crisis incipiente de algo más que la percepción. La ciudad tradicional moderna se niega a ser establecida. El ámbito público se ha reducido a un espectro implorante, pero el ámbito privado no se ha enriquecido significativamente. No existen referencias —ni históricas ni ideales—, y en esta sociedad atomizada, excepto lo que se suministra electrónicamente o se busca de mala gana en el texto impreso, la comunicación ha sufrido un colapso o bien se ha reducido a un empobrecido intercambio de fórmulas verbales de la más absoluta banalidad.

Evidentemente, no es necesario que el diccionario, ya sea el Webster o el OED, conserve su actual volumen. Es redundante, su formato acusa hinchazón, el uso indiscriminado de su contenido se presta a una retórica presuntuosa, sus sofisticaciones tienen muy poco que ver con los valores de la "gente sencilla", y, desde luego, sus categorías semánticas muestran muy escasa correspondencia con el pro-



Parma, plano de figura y fondo

ceso del salvaje neo-noble. Pero si la llamada, en nombre de la inocencia, a abreviar seriamente el diccionario encontraría *posiblemente* muy pocos seguidores y haciendo la salvedad de que las formas de la edificación *no* son como las palabras, puede, en cambio, hacerse un paralelo de estricta analogía entre una propuesta como la mencionada y el programa lanzado por la arquitectura moderna.

Eliminemos lo gratuito, ocupémonos de las necesidades más bien que de los deseos, no nos preocupemos en exceso por enmarcar las distinciones y, en cambio, construyamos a partir de los fundamentos... Algo muy similar a esto fue el mensaje que condujo al presente callejón sin salida, y si, al igual que la propia arquitectura moderna, los acontecimientos contemporáneos se consideran inevitables, no cabe duda de que lo serán. Mas, por otra parte, si nos zafamos de la garra hegeliana del destino irreversible, es posible que hallemos alternativas.

En cualquier caso, llegados a este punto la cuestión no consiste tanto en que la ciudad tradicional, en términos absolutos, sea buena o mala, relevante o irrelevante, a tono con el *Zeitgeist* o no. Tampoco se trata de los obvios defectos de la arquitectura moderna, sino más bien de una cuestión de sentido común y de común interés. Tenemos dos modelos de ciudad. Finalmente, el deseo de no prescindir de ninguno de los dos nos impulsa a corregir a ambos, pues, en una época supuestamente de amplitud de opciones y de intención pluralista, debería ser posible tramar algún tipo de estrategia de acomodación y coexistencia.

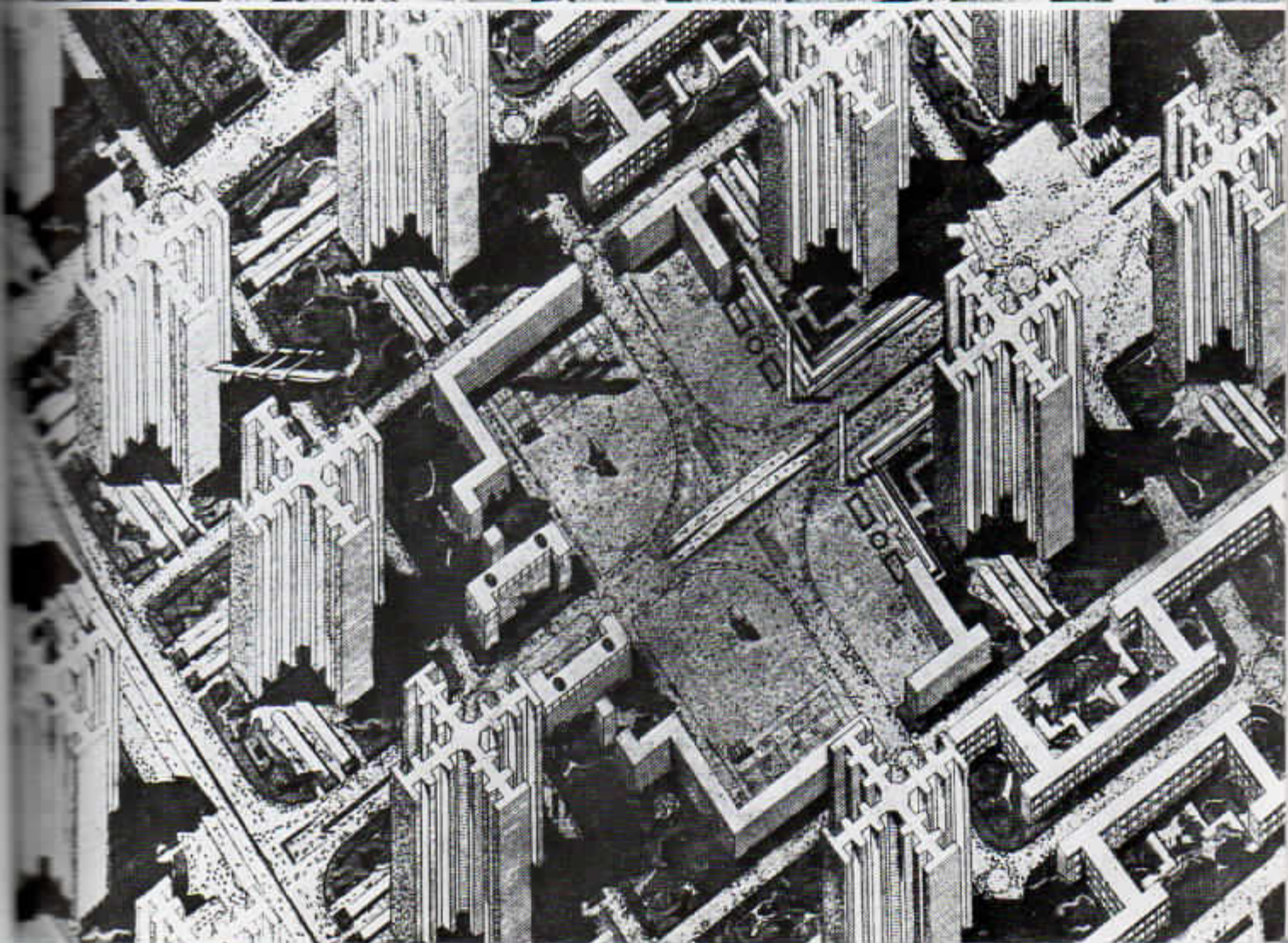
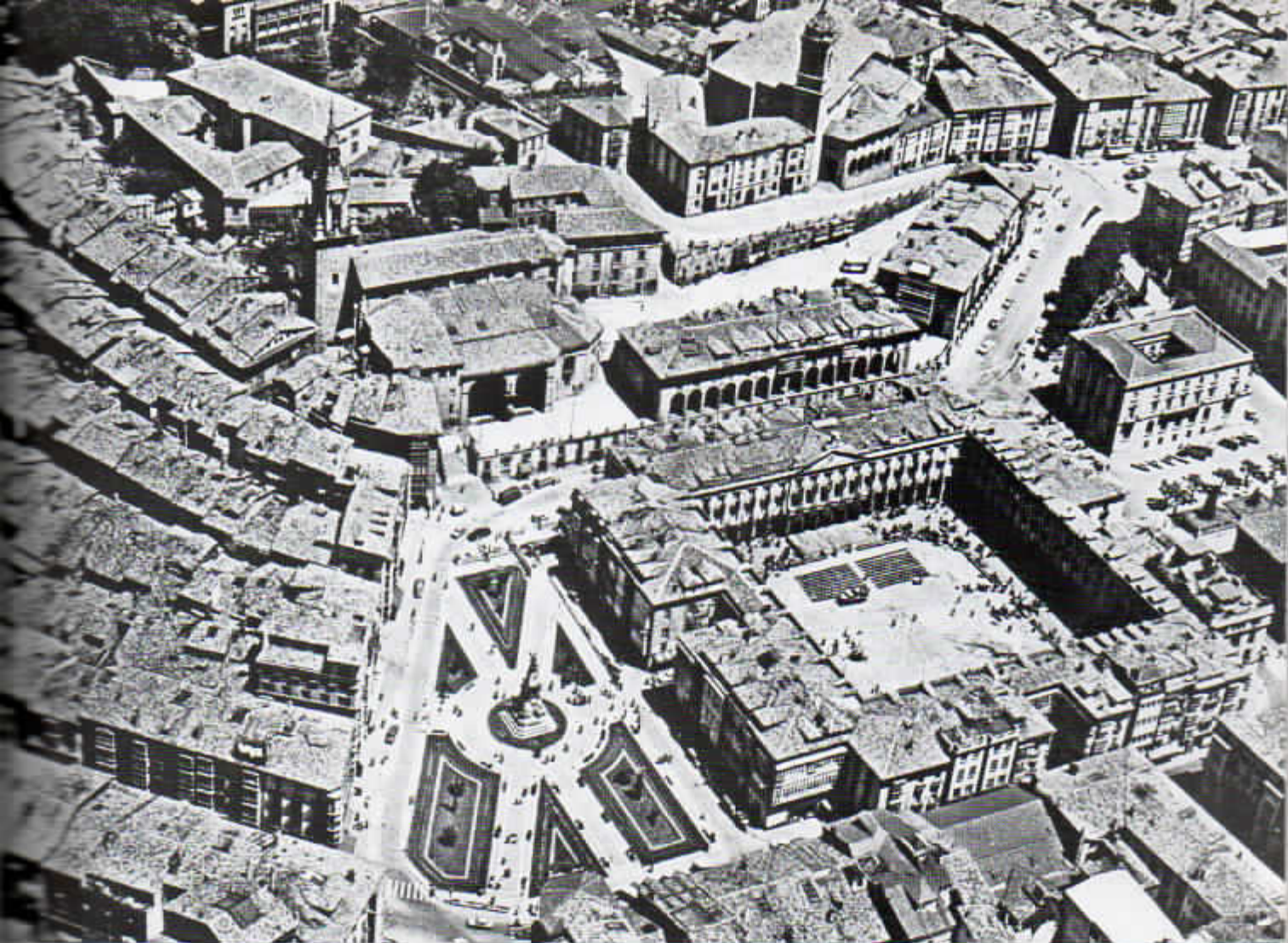
De este modo queremos hoy libramos de la ciudad de liberación, no obstante, a fin de asegurar cualquier aproximación a esta condición de libertad, hay ciertas fantasías predilectas, no carentes de valor final, que el arquitecto ha de modificar y reorientar. La noción de uno mismo como mesías es una de ellas, la propia noción como eterno propente de vanguardismo es otra, pero todavía es más importante la extraña y desesperada idea de la arquitectura como opresión y coerción.⁹ De hecho, esta curiosa reliquia del neohegelianismo requerirá en particular una supresión temporal, y ello en interés de un reconocimiento de que la "opresión" nos acompaña siempre como condición insuperable de existencia: "opresión" de nacimiento y muerte, de lugar y tiempo, de lenguaje y educación, de memoria y números, todos ellos componentes de una condición que, por el momento, no puede ser eliminada.

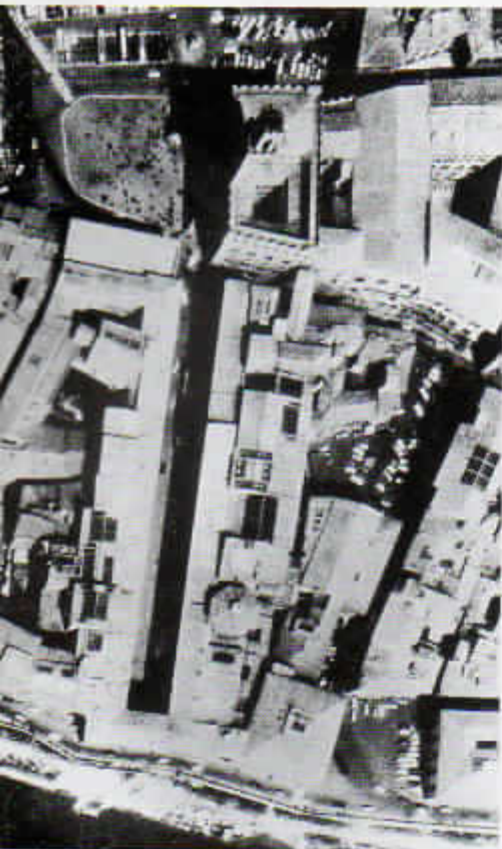
Y así, para proceder de diagnóstico —generalmente hecha a la ligera— a prognosis —todavía más casual— primero cabría sugerir el derrocamiento de uno de los dogmas menos admitidos pero más visibles de la moderna arquitectura: la proposición de que todo el espacio exterior debe ser de propiedad pública y accesible para todo el mundo, y si bien no hay duda de que ésta fue la idea central, activa y convertida, desde hace mucho tiempo, en un cliché burocrático, todavía observamos que, entre el repertorio de ideas posibles, la desenfrenada importancia de aquélla es ciertamente muy curiosa. Y por tanto, aunque puede reconocerse su sustancia iconográfica —significaba una sociedad colectivizada y emancipada que no conocía barreras artificiales—, cabe maravillarse todavía de que tan insólita proposición se haya podido llegar a plantear. Cuando caminamos por una ciudad, —Nueva York, Londres o París, lo mismo da— y vemos luces, que proceden de un interior, un techo, sombras, algunos objetos, pero, mientras adivinamos y recomponemos mentalmente lo restante e imaginamos una sociedad de un esplendor sin igual de la que nos vemos fatalmente excluidos, no nos sentimos lo que se dice desposeídos. Y es que en este curioso comercio entre lo visible y lo no revelado, sabemos perfectamente que también nosotros podemos erigir nuestro proscenio privado y, al encender nuestras luces, aumentar la alucinación general que, por absurdo que ello pueda ser, nunca deja de resultar estimulante.

Esto sirve para indicar, de forma particularmente extrema, un camino en el que la exclusión pueda gratificar la imaginación. Nos vemos

Vitoria. Plaza Mayor

Le Corbusier: Paris, Plan Voisin, 1925.
axonométrica aérea





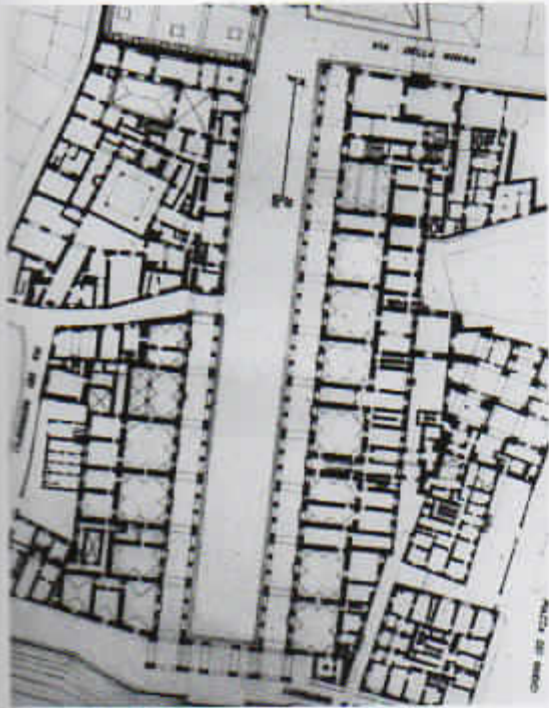
Uffizi, vista aérea

obligados a completar unas situaciones aparentemente misteriosas pero en realidad normales, de las que sólo en parte somos conscientes, y, si penetrar literalmente en todas estas situaciones sería destruir un placer especulativo, cabría aplicar ahora la analogía de la habitación iluminada al conjunto de la ciudad. Lo cual equivale simplemente a decir que las absolutas libertades espaciales de la *ville radieuse* y sus derivados más recientes carecen de interés, y que, más que tener la facultad de encaminarse a cualquier parte —siendo "cualquier parte" siempre lo mismo— resultaría, casi con toda certeza, más satisfactorio disponer de las exclusiones —pared, barandillas, vallas, cercas y barreras— de un plano de suelo razonablemente construido.

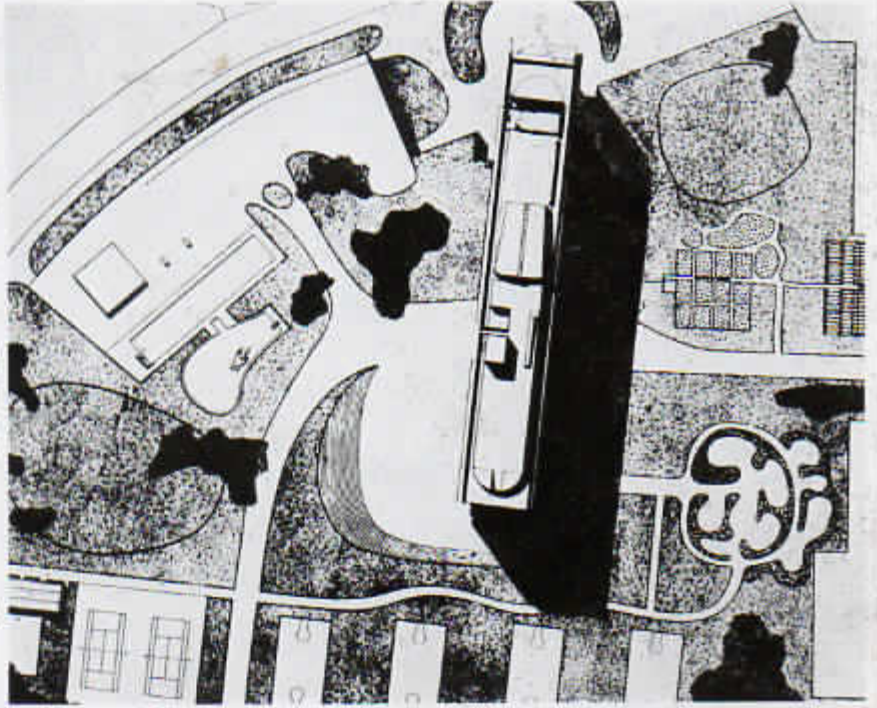
Sin embargo, a pesar de que todo esto representa tan sólo la articulación de lo que es ya una tendencia débilmente percibida, y a pesar de que generalmente dispone de una justificación sociológica¹⁰ (identidad, "césped" colectivo, etc.), es segura la necesidad de sacrificar piezas más importantes de la tradición contemporánea, y nos estamos refiriendo a una voluntad de reconsiderar el objeto al que supuestamente nadie quiere y de evaluarlo menos como figura que como fondo.

En una propuesta que, de cara a unos fines prácticos, exige una voluntad de imaginar la inversión del diseño, producto presente, la idea de esta inversión puede ser inmediata y sucintamente explicada mediante la comparación de un vacío y un sólido de proporciones casi idénticas. Y si para ilustrar el primer sólido nada mejor que la *Unité de Le Corbusier*, como ejemplo de la condición opuesta y recíproca, los *Uffizi de Vasari* difícilmente podría ser más adecuado. El paralelo es, desde luego, transcultural, pero, si se tolera que un edificio de oficinas del siglo XVI convertido en museo llegue con ciertas reservas, a una proximidad crítica con una casa de apartamentos del siglo XX, podremos establecer entonces un punto de evidencia. Y es que si los *Uffizi* son Marsella vuelta de afuera adentro, como si fuera un molde de gelatina para la *Unité*, es también vacío hecho figurativo, activo y cargado positivamente, y en tanto que el efecto de Marsella consiste en apoyar una sociedad privada y atomizada, los *Uffizi* son, de modo mucho más completo, una estructura "colectiva". Y, para llevar más lejos la comparación, mientras que *Le Corbusier* presenta un edificio privado y aislado que sin ambigüedad sirve a una clientela limitada, el modelo de Vasari, es lo bastante dual con sus dos caras, para ser capaz de mucho más. Urbanísticamente, es mucho más activo. Un vacío-figura central, estable y obviamente planificado, que, a modo de acompañante, tiene una parte posterior irregular que puede mostrarse suelta y sensible al contexto próximo. Afirmación de un mundo ideal y compromiso de circunstancia empírica, los *Uffizi* pueden contemplarse como reconciliador de temas de orden consciente de sí mismo y espontánea casualidad, y aunque acepta lo existente, al proclamar lo entonces nuevo, los *Uffizi* confieren valor a la vez a lo nuevo y a lo antiguo.

Otra comparación de un producto de *Le Corbusier*, esta vez con uno de *Auguste Perret*, puede ampliar o reforzar la precedente, y puesto que la comparación, cuyo origen se debe a *Peter Collins*, implica dos interpretaciones del mismo programa, puede por ello considerarse todavía más legítima. Los proyectos de *Le Corbusier* y *Perret* para el *Palacio de los Soviets* —ambos bien pudieron haber sido diseñados para confundir la proposición según la cual la forma sigue a la función— casi podrían hablar por sí mismos. *Perret* señala hacia el contexto inmediato y *Le Corbusier* apenas lo hace. Con sus explícitas conexiones espaciales con el *Kremlin* y la inflexión de su patio hacia el río, los edificios de *Perret* entran en una idea de Moscú que evidentemente intentan elaborar, pero los edificios de *Le Corbusier*, que deben proclamar su derivación a partir de una necesidad interior, no son, sin duda, tanto una respuesta al lugar como unas construcciones simbólicas supuestamente sensibles a un medio cultural al que se considera recién liberado. Y si en cada caso el uso del lugar es iconográficamente representativo de una actitud frente a la tradición, esta diferen-



Florenca, Uffizi, plano



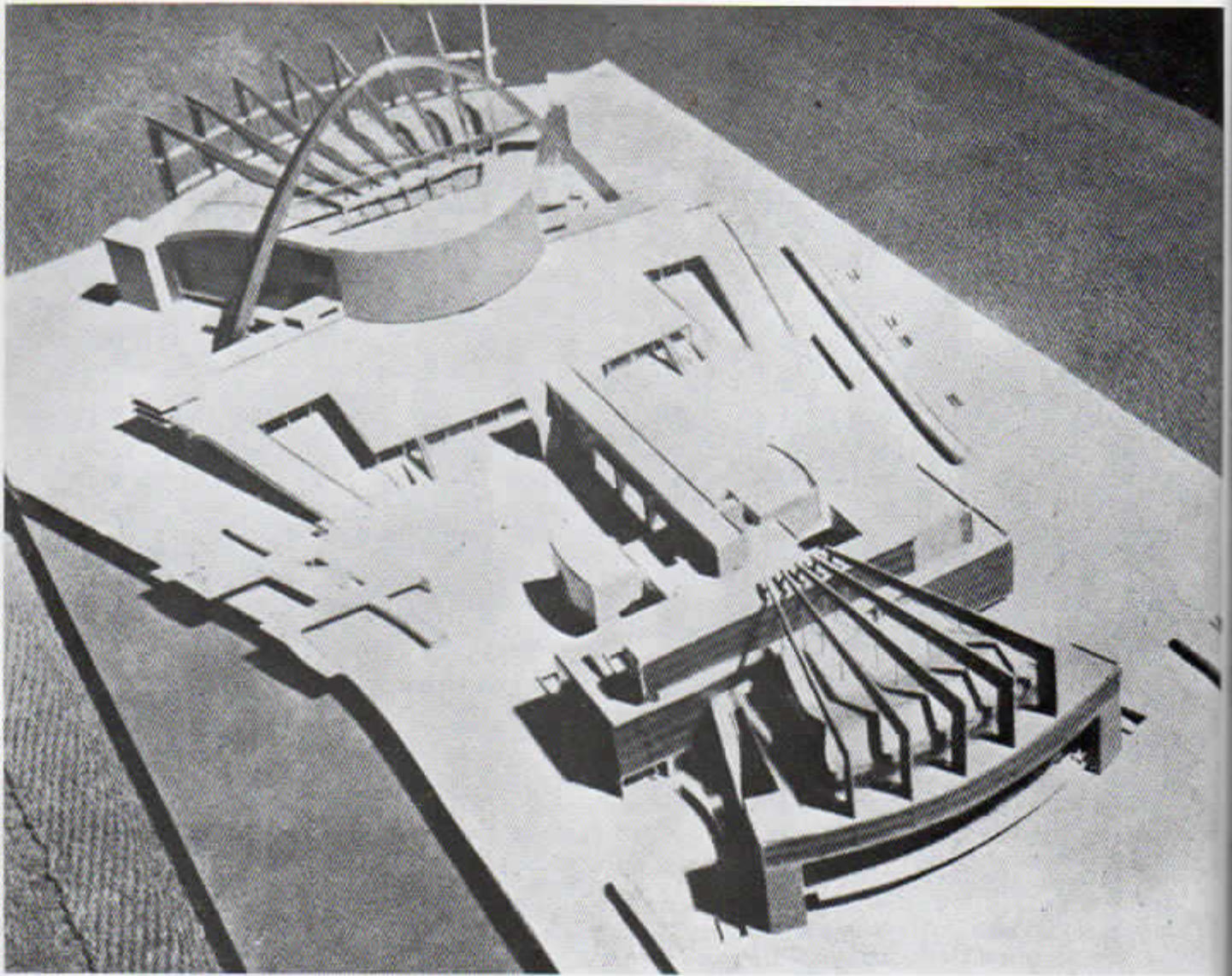
Le Corbusier: Marsella, Unité d'Habitation.
1946, plano del emplazamiento



Unité d'Habitation, vista



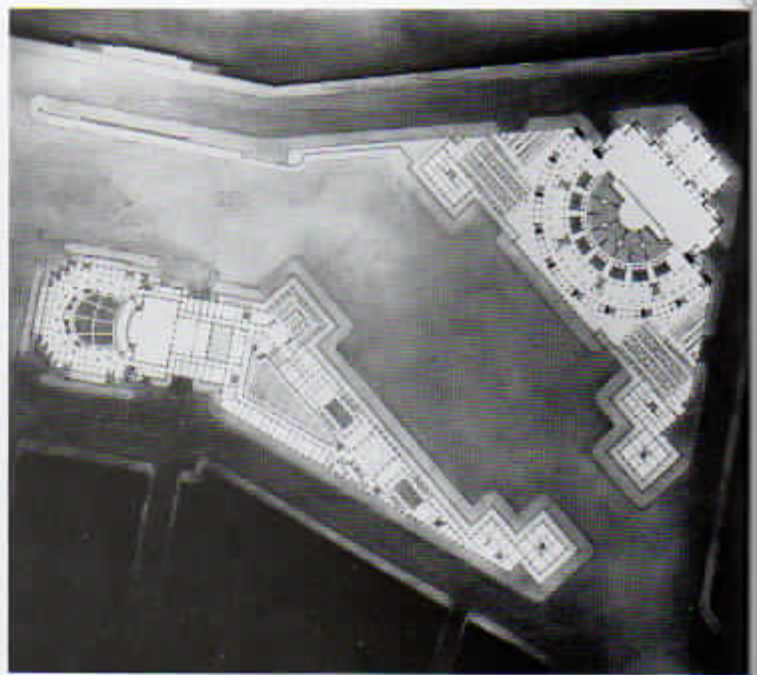
Uffizi, vista



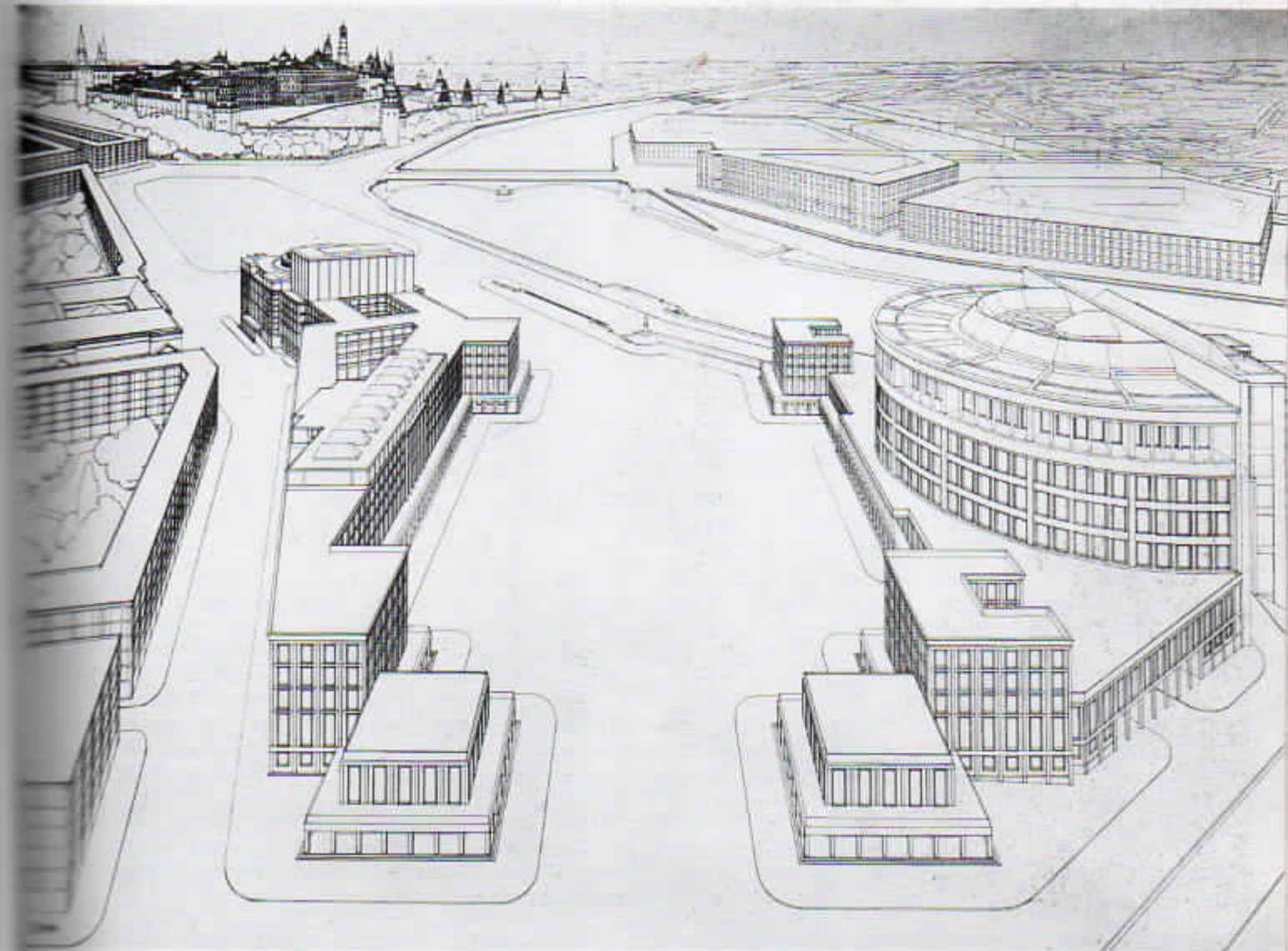
Le Corbusier: Moscú, proyecto para el
Palacio de los Soviets, 1931



Le Corbusier, plano



Perret, plano



Auguste Perret: Moscú, proyecto para el Palacio de los Soviets, 1931

cia entre dos evaluaciones de la tradición evidencia perfectamente los efectos de un salto generacional de veinte años.

Pero en el paralelo que vamos a establecer en las próximas líneas no cabe interponer tal salto generacional. Gunnar Asplund y Le Corbusier pertenecían exactamente a la misma generación, y aunque aquí no se trata de comparar programas o propuestas de equivalente envergadura, las fechas del proyecto de la Cancillería Real de Asplund (1922) y del Plan Voisin de Le Corbusier (1925) bien pueden facilitar su examen conjunto. El Plan Voisin es una consecuencia de la Ville Contemporaine de Le Corbusier en 1922. Es la Ville Contemporaine inyectada en un específico lugar parisiense y, por más que se le achacara el no ser visionaria, e incluso lo "real" que llegó a ser, evidentemente propone un modelo de realidad por completo diferente del empleado por Asplund. Uno es una afirmación de destino histórico y el otro de una continuidad histórica; uno es una celebración de generalidades y el otro de hechos específicos, y en ambos casos el plano de emplazamiento funciona como icono representativo de estas evaluaciones diferentes.

Por tanto, como casi siempre en sus propuestas urbanísticas, Le Corbusier responde extensamente a la idea de una sociedad reconstruida y se preocupa poco por minucias espaciales locales. Si las Portes Saint-Denis y Saint-Martin se pueden incorporar al centro de la ciudad tanto mejor, si el Marais ha de ser destruido poco importa; el



arriba

Le Corbusier: París, Plan Voisin, 1925,
perspectiva

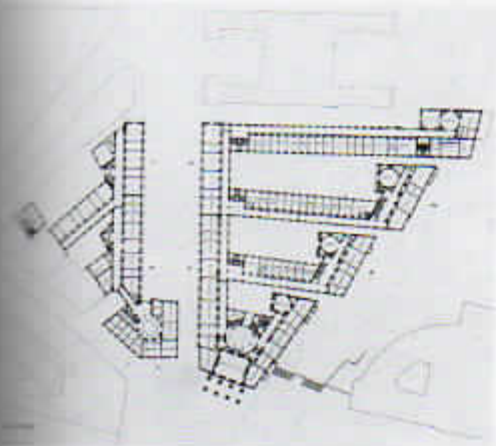
abajo

Gunnar Asplund: Estocolmo, proyecto para
la Cancillería Real, 1922, alzado

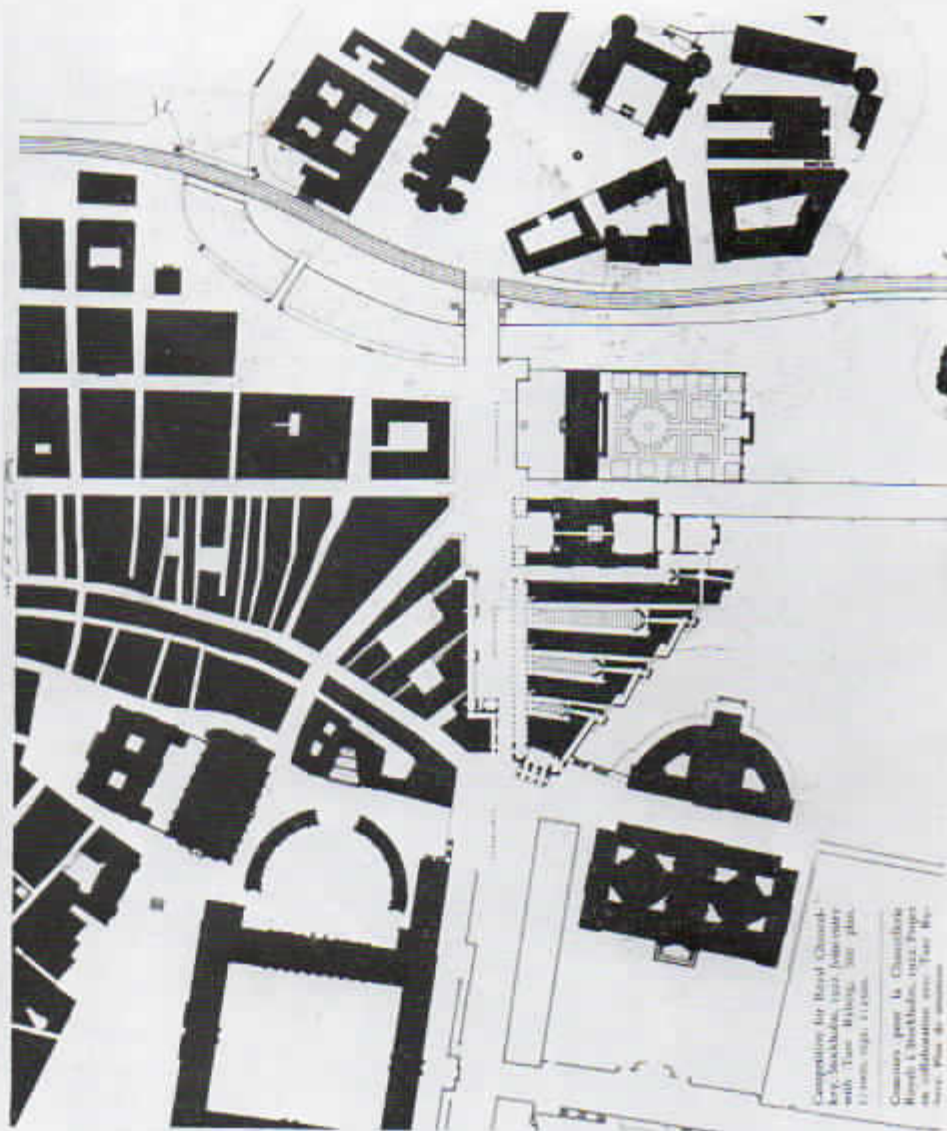
objetivo principal es manifiesto. Le Corbusier se entrega primordialmente a la construcción de un símbolo de un Fénix, y en este deseo de ilustrar un nuevo mundo que surge de las cenizas del antiguo se puede encontrar una razón para este enfoque tan a la ligera respecto a los grandes monumentos, sólo inspeccionados tras una inoculación cultural. Y así, por contraste, hay un Asplund para quien —todo hace suponerlo— las ideas de continuidad social se representan en su intento de hacer de sus edificios, dentro de lo posible, una parte del *continuum* urbano.

Pero si Le Corbusier simula un futuro y Asplund un pasado, si uno es casi todo él teatro de profecía y el otro casi todo él memoria, y si hoy se admite que estas dos maneras de contemplar la ciudad —especial a la par que sentimentalmente— son válidas, el interés inmediato se centra en sus implicaciones espaciales. Hemos identificado dos modelos, hemos sugerido que sería una insensatez el abandono de cualquiera de los dos, y por consiguiente nos preocupa su reconciliación, a un nivel con el reconocimiento de lo específico; y a otro nivel con las posibilidades de manifestación general. Pero existe también el problema de un modelo que es activo y predominante y otro que es altamente recesivo, y a fin de corregir esta carencia de equilibrio nos hemos visto obligados a presentar a Vasari, Perret y Asplund como suministradores de información útil. Y, si no cabe duda de que, de los tres, Perret es el más banal y, tal vez, Vasari el más sugestivo, es probable que a Asplund se le deba considerar como ilustrador del uso más elaborado de estrategias de diseño múltiples. Simultáneamente empírico que reacciona ante el lugar e idealista preocupado por la condición normativa, Asplund, en su obra, responde, ajusta, traduce y afirma ser —todo a la vez— receptor pasivo y reverberador activo.

Sin embargo, por brillante que pueda ser el juego de Asplund con las contingencias y absolutos asumidos, parece implicar sobre todo estrategias de respuesta. Para referirnos a los problemas del objeto, puede ser útil, en cambio, considerar la vieja técnica de deformar deliberadamente lo que es también presentado como el tipo ideal. Para tomar un ejemplo renacentista-barroco, si Santa María della Consolazione en Todí puede, a pesar de ciertos detalles provincianos, representar el edificio "perfecto" en toda su prístina integridad, ¿cómo se puede "comprometer" este edificio para su uso en un lugar menos que "perfecto"? Este es un problema que una teoría funcionalista no puede afrontar ni admitir, ya que, aunque en la práctica el funcionalismo pudo a menudo coaligarse con una teoría de tipos, intrínsecamente apenas podía digerir la noción de unos modelos ya sintetizados



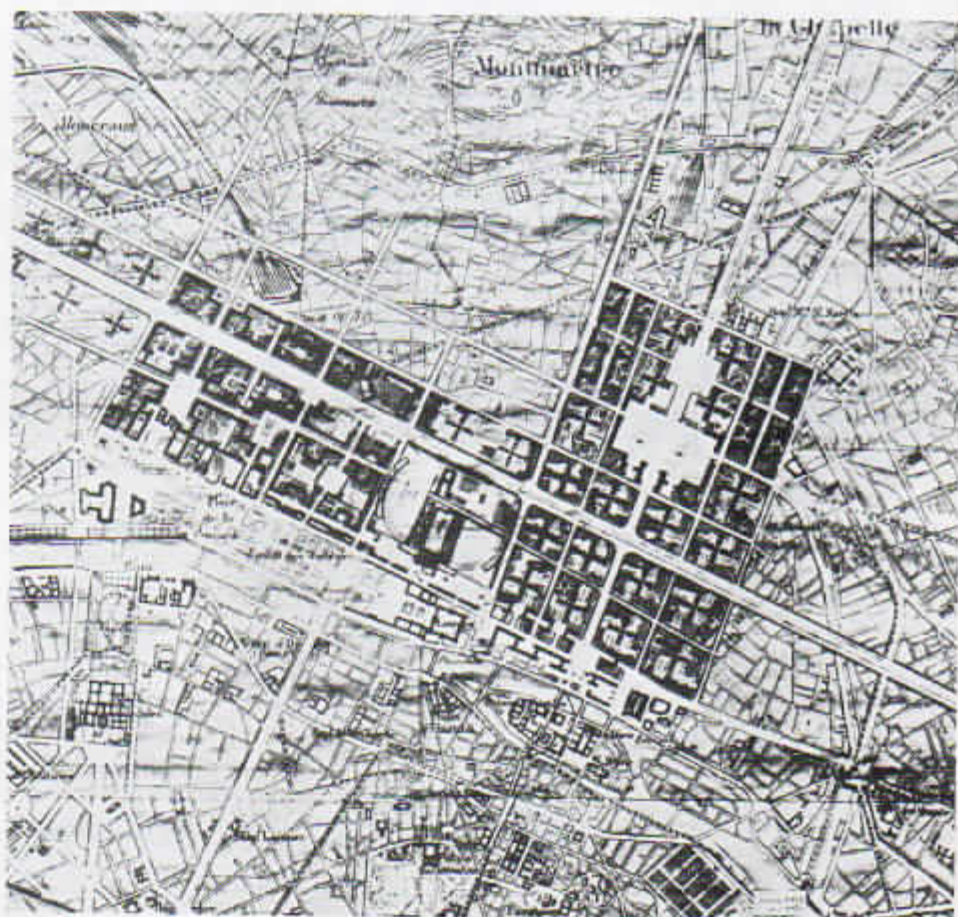
Asplund: Cancillería, planta



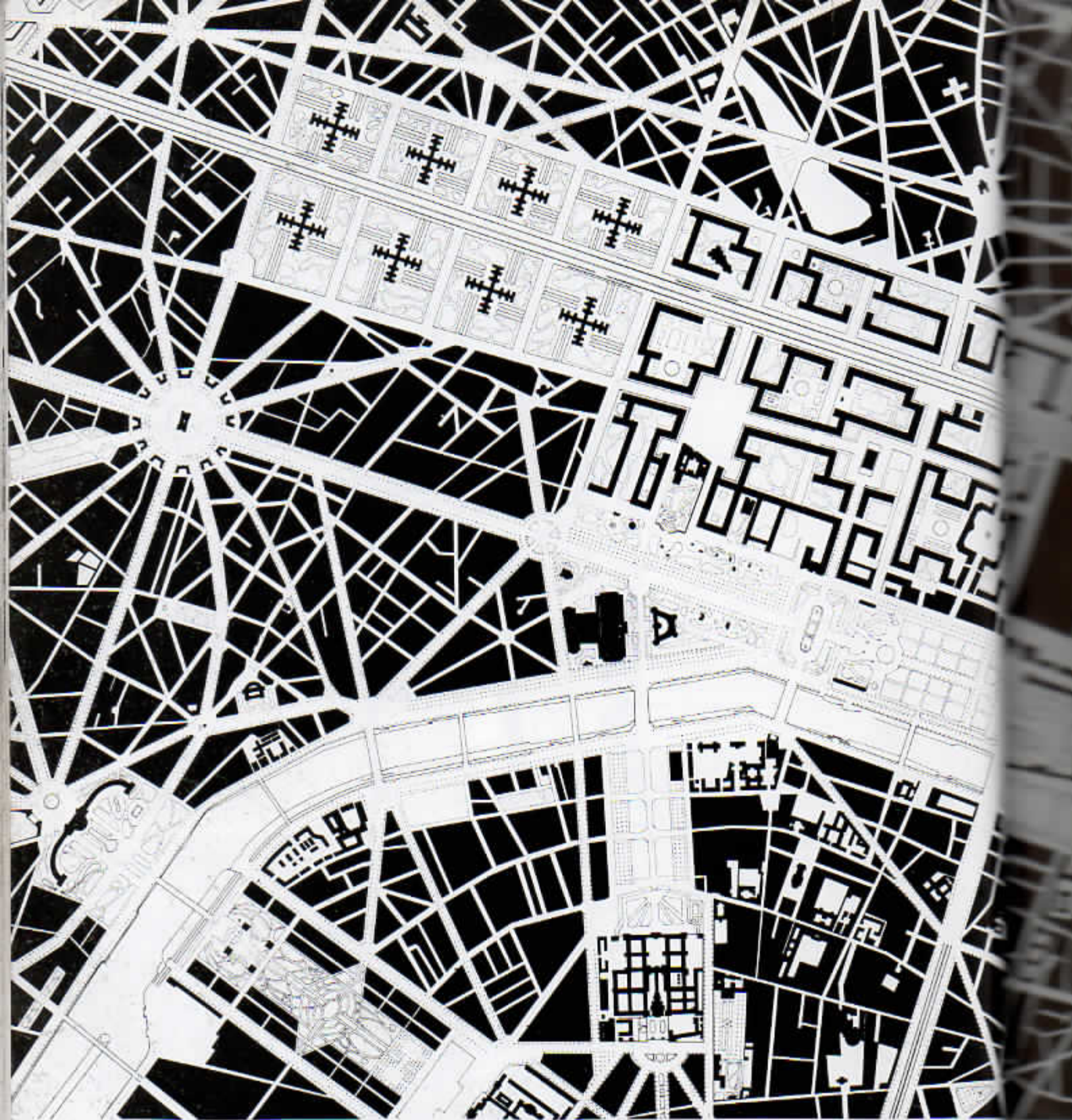
Asplund: Cancillería, plano del emplazamiento

Competition for Royal Chancellery, Stockholm, 1922 (in collaboration with Tage Ericson, 1922 plan, 1923, 1924, 1925).

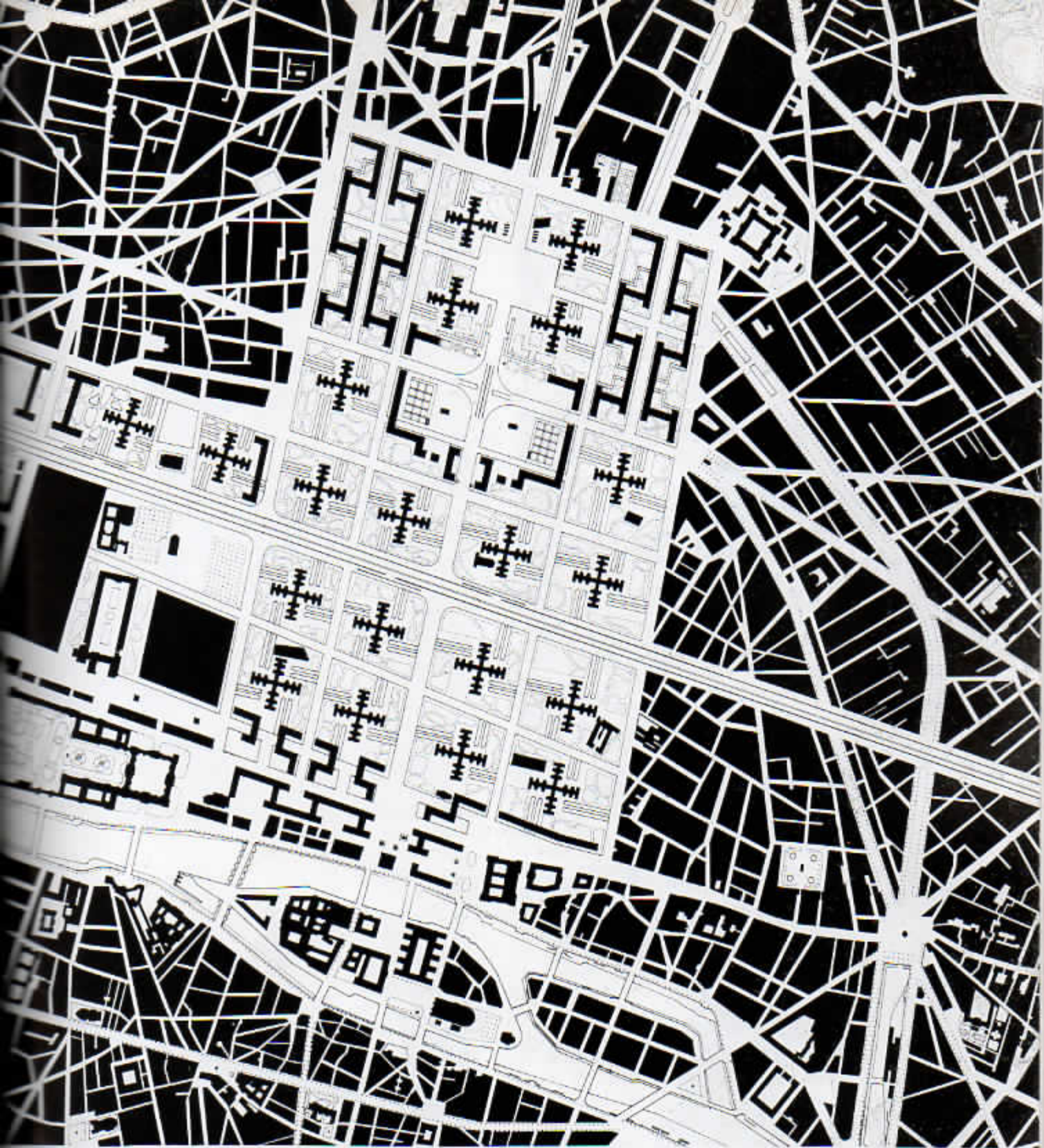
Competition for the Chancellery, Royal Stockholm, 1922. Project in collaboration with Tage Ericson, Plan by Asplund.



Le Corbusier: París, Plan Voisin, plano de emplazamiento

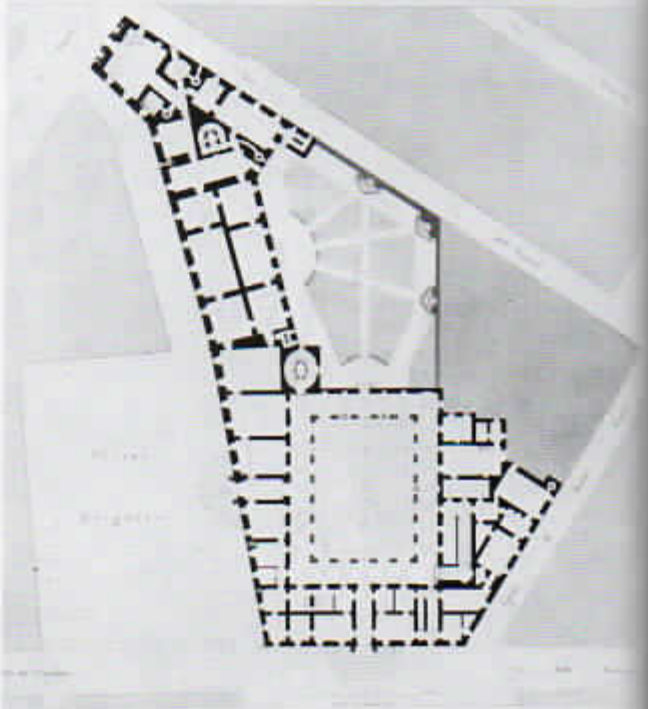
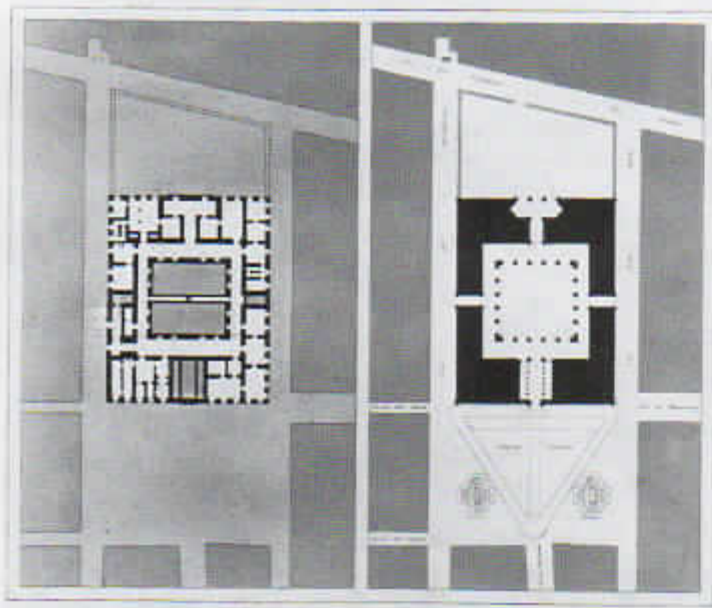


Le Corbusier: Paris, Plan Voisin, 1925, piano del terreno





San Giovanni in Laterano in Roma.



y preexistentes que se desplazaran de un lugar a otro. Sin embargo, si el funcionalismo propuso poner fin a las tipologías en favor de una inducción lógica a partir de hechos concretos, es precisamente porque no estaba dispuesto a considerar el significado icónico como un hecho concreto en sí mismo, ni tampoco a imaginar particulares configuraciones físicas como instrumentos de comunicación, por lo que el funcionalismo poco puede decir respecto a la deformación de los modelos ideales. Sabemos, por tanto, que Todí es un signo y un anuncio y, al conceder la libertad para utilizar el anuncio allí donde las condiciones puedan requerirlo, inferimos también las posibilidades de sustentar o poner a salvo el significado mientras se manipula la forma de acuerdo con las exigencias de la circunstancia. Y en tales condiciones es posible ver Sant' Agnese, en Piazza Navona, como un Todí simultáneamente "comprometido" e intacto. El lugar limitado propone sus presiones; la *piazza* y la cúpula son los protagonistas irreductibles de un debate; la *piazza* tiene algo que decir acerca de Roma, y la cúpula acerca de una imagen del cosmos, y finalmente, a través de un proceso de réplica y reto, ambas exponen sus razones.

Así, la lectura de Sant' Agnese fluctúa continuamente entre una interpretación del edificio como objeto y su reinterpretación como textura, pero, si bien la iglesia puede ser a veces un objeto ideal y otras veces una función de la pared de la *piazza*, todavía cabe citar otro ejemplo romano de esta alternativa entre figura y fondo, a la vez que de significados y formas. Aunque no sea, desde luego, una construcción tan elaborada como Sant' Agnese, el Palazzo Borghese, ubicado en un lugar altamente idiosincrásico, consigue de manera simultánea responder a este lugar y comportarse como palacio representativo del tipo Farnese. El Palazzo Farnese aporta su referencia y su significado. Su contribución consiste en ciertos factores de estabilidad central, a la vez de fachada y planta, pero, con el *cortile* "perfecto" ahora incrustado en un volumen de perímetro notoriamente "imperfecto" y elástico, con el edificio ocupado en un reconocimiento a la vez de arquetipo y accidente, de esta duplicidad de valoraciones se deriva una situación interna de gran riqueza y libertad.

Esta clase de estrategia, que combina concesiones locales con una declaración de independencia respecto a todo lo que sea local y específico, podría ilustrarse indefinidamente, pero es probable que baste un ejemplo más. El Hôtel de Beauvais de Le Pautre, con su planta baja de tiendas, es exteriormente algo así como un *palazzo* romano menor trasladado a París, y, como una versión todavía más elaborada de un tipo de planta libre, posiblemente admitiría comparación con el propio gran maestro y defensor de la planta libre. Pero la técnica de Le Corbusier es, desde luego, el opuesto lógico a la de Le Pautre, y si las "libertades" de la Villa Savoye dependen de la estabilidad de su indestructible perímetro, las "libertades" del Hôtel de Beauvais derivan de la equivalente estabilidad de su *cour d'honneur* central.

Dicho con otras palabras, casi cabría escribir una ecuación: Ufici: Unité: = Hôtel de Beauvais: Villa Savoye; y, como simple conveniencia, esta ecuación es de una importancia absolutamente crucial. Por una parte, tanto en la Villa Savoye como en la Unité, hay una insistencia total en las virtudes del sólido primario, en el aislamiento del edificio como objeto, y el corolario urbanístico de esta insistencia apenas requiere ulterior comentario, y, por otra parte, en el Hôtel de Beauvais, al igual que en el Palazzo Borghese, al sólido construido se le permite asumir un significado relativamente menor. De hecho, en estos últimos casos el sólido construido apenas se divulga a sí mismo, y, mientras el espacio no edificado (*patio*) asume el papel directivo y se convierte en la idea predominante, el perímetro del edificio sólo puede actuar como respuesta "libre" al entorno inmediato. En una parte de la ecuación el edificio se hace primordial y aislado, y en la otra el aislamiento de espacio identificable reduce (o eleva) el *status* del edificio a un relleno.

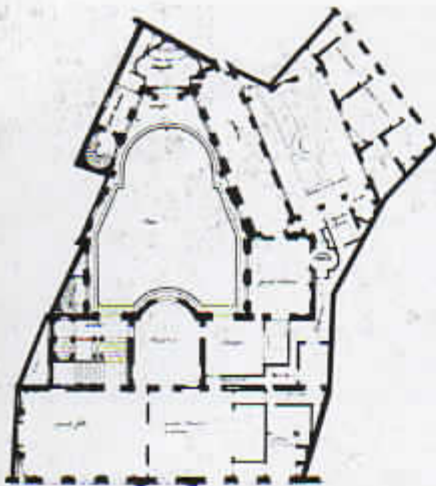
¡La edificación como relleno! La idea *puede* parecer deplorablemente pasiva y empírica, aunque no sea éste necesariamente el caso,

arriba, izquierda
Roma, Palazzo Farnese, vista y plano

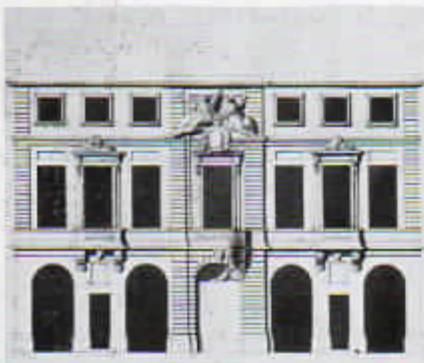
arriba, derecha
Roma, Palazzo Borghese, vista y plano

abajo, izquierda
Todí, Santa Maria della Consolazione

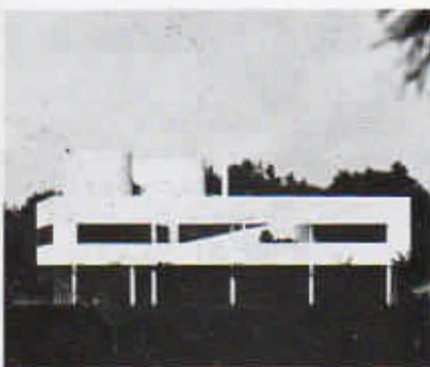
abajo, derecha
Roma, Sant' Agnese in Piazza Navona



Paris, Hotel de Beauvais, planta



Hotel de Beauvais, alzado



Le Corbusier, Villa Savoye en Poissy



Villa Savoye, plano

ya que a pesar de sus preocupaciones espaciales ni el Hôtel de Beauvais ni el Palazzo Borghese son a la postre flácidos. Ambos se afirman por medio de una fachada representativa, por medio de una progresión a partir de fachada-figura (sólida) hacia patio-figura (vacío), y en este contexto, aunque la Villa Savoye no es, ni mucho menos, la construcción simplista que aquí hayamos podido dar a entender (también ella, hasta cierto punto, actúa como su opuesto), para nuestro propósito presente sus argumentos no son primordiales.

Y es que, con una claridad mucho mayor que en Savoye, en el Hôtel de Beauvais y en el Palazzo Borghese la condición *Gestalt* de ambivalencia —doble valor y doble significado— suscita interés y provocación. Sin embargo, aunque la especulación pueda verse así incitada por las fluctuaciones del fenómeno figura-fondo (que puede ser volátil y puede ser indolente), las posibilidades de semejante actividad —en especial a escala urbana— parecen depender extensamente de la presencia de lo que se solía denominar *poché*.

Para ser sinceros, habíamos olvidado el término, o lo habíamos relegado a un catálogo de categorías obsoletas, y sólo en fecha reciente nos ha sido recordada su utilidad por Robert Venturi.¹¹ Pero si el *poché*, entendido como la huella sobre el plano de la tradicional estructura gruesa, actúa para desunir entre sí los espacios principales del edificio, si es una matriz sólida que enmarca una serie de grandes acontecimientos espaciales, si no es difícil admitir que el reconocimiento del *poché* es también una cuestión de contexto y que, según sea el campo de percepción, un edificio puede llegar a ser un tipo de *poché*, para ciertos propósitos es un sólido que coadyuva a la legibilidad de espacios adyacentes. Y así, por ejemplo, edificios tales como el Palazzo Borghese pueden aceptarse como tipos de *poché* habitable que articulan la transición entre vacíos exteriores.

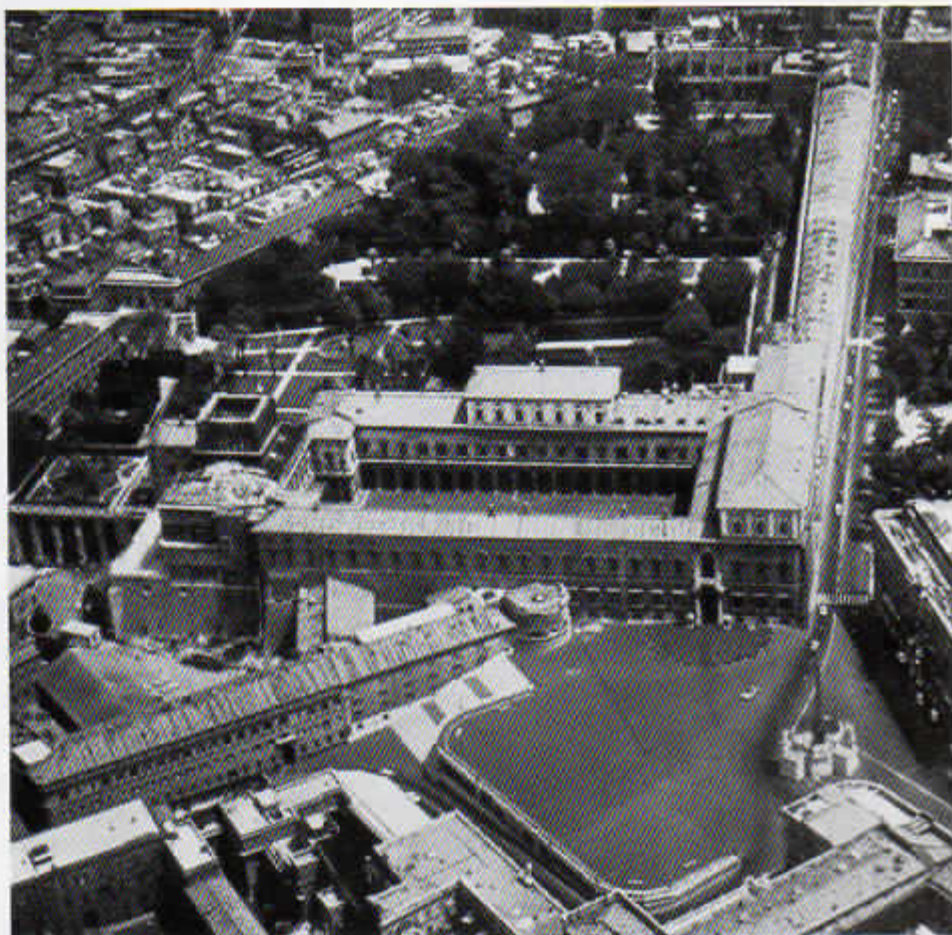
Por tanto, hasta el momento e implícitamente, nos hemos ocupado del *poché* urbano, y el argumento ha sido principalmente reforzado por criterios perceptuales, pero si el argumento pudiera recibir, asimismo, un apoyo sociológico (y preferiríamos ver interrelacionados los dos hallazgos), aún nos habríamos de enfrentar a la brevísima cuestión de cómo lograrlo.

Parece ser que la utilidad general del *poché* en un sentido reanimado y revisado, procede de su capacidad, como sólido, de ocupar vacíos (o de ser ocupado por ellos), de actuar a la vez como figura y fondo según lo requieran las circunstancias; desde luego, en la ciudad de arquitectura moderna esta reciprocidad no es posible ni se intenta. Sin embargo, aunque el empleo de recursos ambiguos pueda empañar la nitidez de esta misión de la ciudad, puesto que de todos modos nos hallamos implicados en tal proceso, será oportuno sacar de nuevo la Unité y someterla esta vez a una confrontación con el Quirinale. En configuración en planta, en su ágil relación con el fondo y en la igualdad de sus dos caras principales, la Unité asegura su propio y enfático aislamiento. Un bloque de viviendas que satisface más o menos los requerimientos deseados en lo que se refiere a exposición, ventilación, etc... ya se han señalado sus limitaciones con respecto a la colectividad y el contexto, y si introducimos ahora el Palazzo del Quirinale es para examinar una posible mejora de estos defectos. En su extensión, que es la delgadísima Manica Lunga (que podría ser varias Unités empalmadas por sus testeros), el Quirinale conlleva en su formato general todas las posibilidades de unos positivos niveles de vida propios del siglo XX (acceso, luz, aire, aspecto, perspectiva, etc.), pero, en tanto que la Unité sigue imponiendo su aislamiento y su calidad de objeto, la extensión del Quirinale actúa de muy diferente manera.

Así, con respecto a la calle por un lado y a sus jardines por el otro, la Manica Lunga actúa a la vez como *ocupante* de espacio y como *definidor* de espacio, como figura positiva y como fondo pasivo, permitiendo tanto a la calle como al jardín ejercer sus personalidades distintas e independientes. Hacia la calle proyecta una presencia dura, "ajena", que actúa como una especie de *datum* para atender a una condición de irregularidad y circunstancia (Sant' Andrea, etc.) que



Roma, el Quirinal y sus alrededores, 1748,
según el plano de Nolli



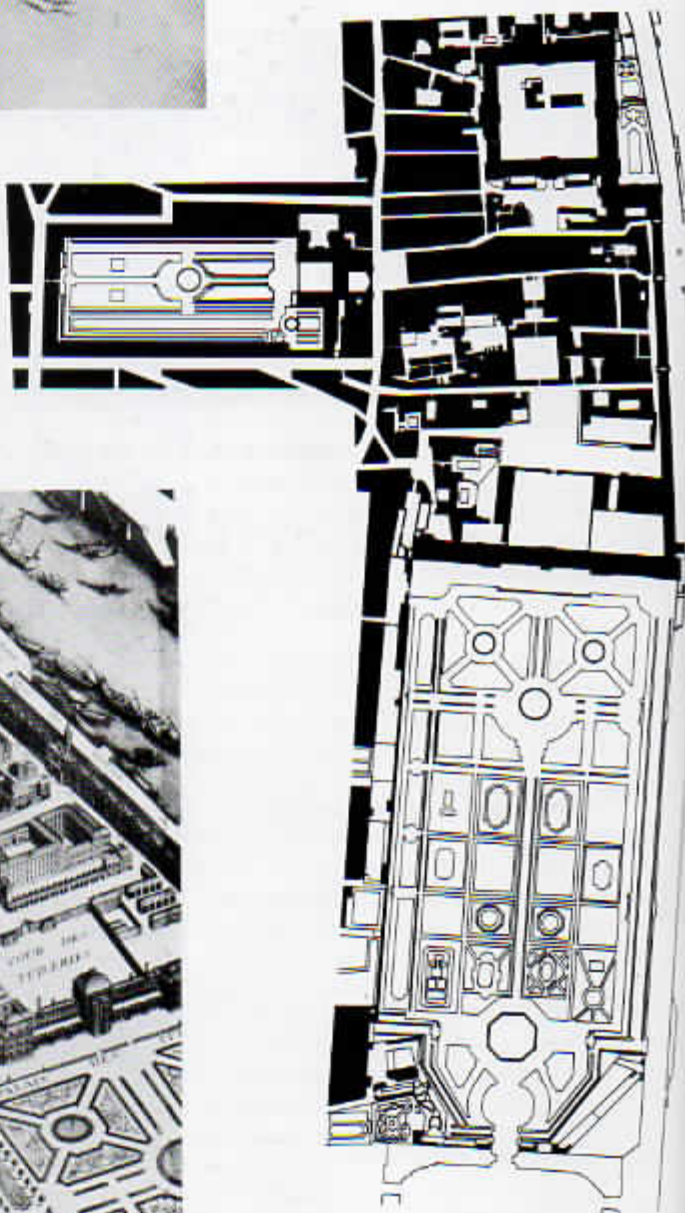
Roma, vista aérea del Quirinale



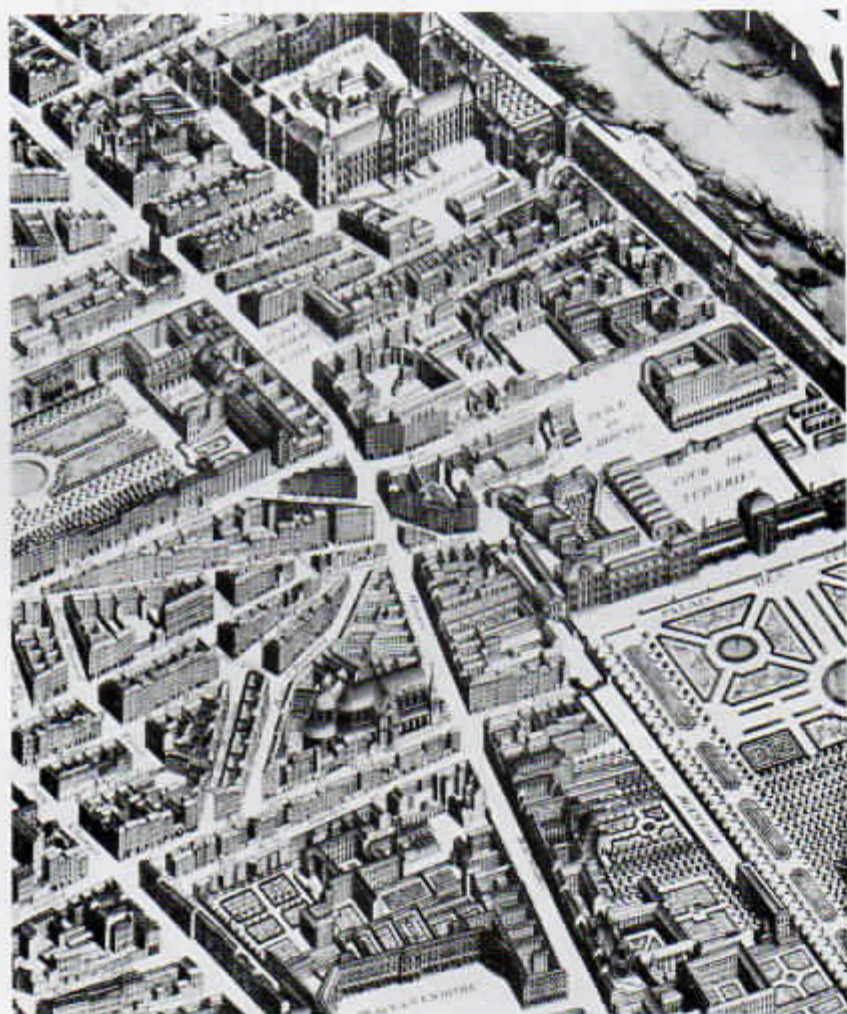
Roma, el Quirinale y Manica Lunga



Paris, patio del Palais Royal



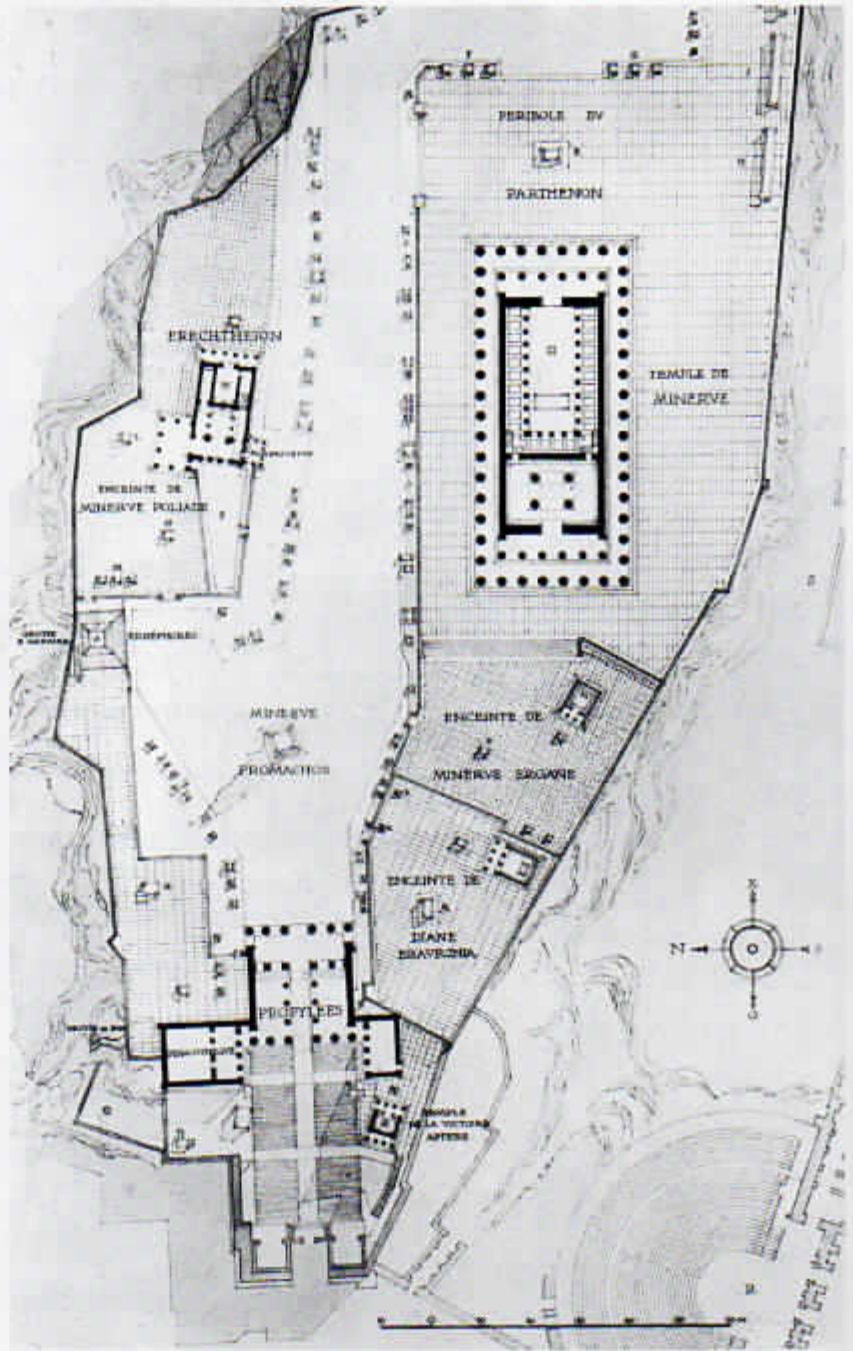
Paris, el Louvre, las Tullerías y el Palais Royal, según el Plan Turgot, 1739



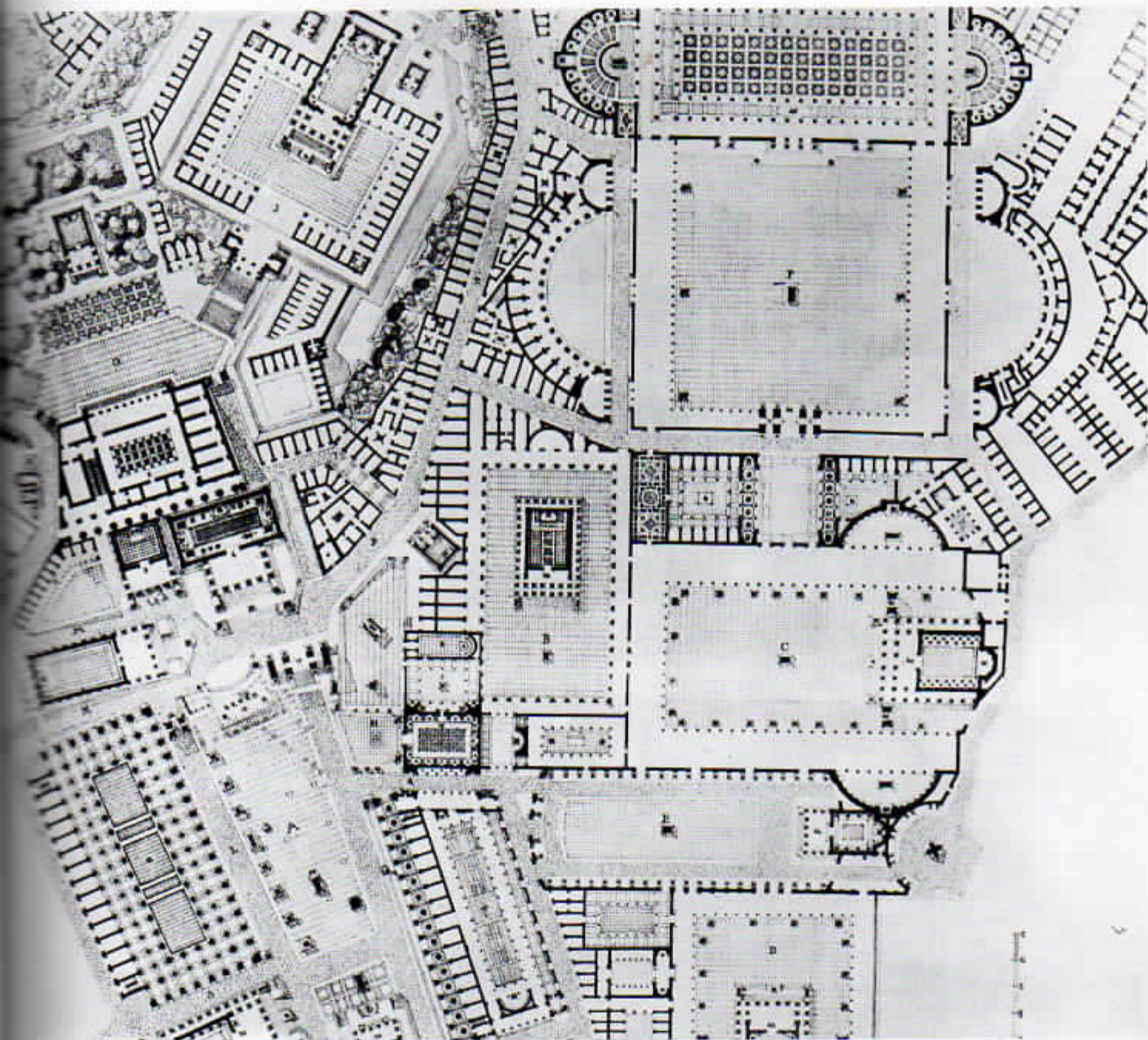
Paris, el Louvre, las Tullerías y el Palais Royal, h. 1780, plano de emplazamiento



Wiesbaden, h. 1900, plano de
figura-y-fondo



Atenas, la acrópolis



Roma, los foros imperiales

ocurre enfrente; de este modo establece el dominio del espacio público, pero también es apta para proporcionar al lado jardín una condición totalmente contraria, más blanda, privada y potencialmente más adaptable.

La elegancia y la economía de la operación, realizada totalmente con tan poco y todo ello tan obvio, pueden presentarse como una crítica de los procedimientos contemporáneos; ahora bien, exten-dámonos un poco más, puesto que nuestra consideración parece que implica más de un edificio. Consideremos, por ejemplo, el patio del Palais Royal, admirado pero no "utilizado" por Le Corbusier, como portador de una clara diferenciación entre una condición interna de relativo aislamiento y un mundo externo, menos inteligible; considerémoslo no sólo como *poché* habitable, sino también como habitación urbana, tal vez una de muchas; vemos entonces un número de torres, al estilo actual —lisas, con salientes, con o sin entrañas, lo que sea— que pueden situarse como mobiliario urbano, tal vez unas dentro de la "habitación" y otras fuera de ella. El orden del mobiliario carece de importancia, pero el Palais Royal se convierte así en instrumento de reconocimiento de campo, en un estabilizador identificable y en un medio de orientación colectiva. La combinación procura una condición de referencia mutua, completa reciprocidad y relativa libertad. Además, por el hecho de ser esencialmente a prueba de impericia, casi podría "dificultar el mal y facilitar el bien".¹²

¿Que todo esto carece de sentido? ¿Que no hay relación entre arquitectura y "actividad" humana? Sabemos que éste es el continuo prejuicio de la escuela del "Evaporemos el objeto, actuemos participativamente", pero si la estructura política existente —cualquiera que sea la deseada— apenas parece encontrarse en el umbral de una inminente disolución y si el objeto parece igualmente resistente ante una importante descomposición físicoquímica, entonces, a guisa de respuesta, *cabría* argüir que *podría* ser justificable hacer al menos *algunas* concesiones a estas circunstancias.

Para resumir: aquí proponemos que, en vez de anhelar y esperar la disgregación del objeto (mientras se fabrican simultáneamente versiones del mismo en una profusión sin paralelo), podría resultar juicioso, en la mayoría de los casos, permitir que el objeto llegara a ser digerido en una textura o matriz prevaleciente, e incluso alentarle al respecto. Se sugiere, además, que ni el objeto ni la fijación de espacio son ya, en sí, representativos de actitudes válidas. Uno puede, desde luego, ser característico de la ciudad "nueva" y el otro de la antigua, pero si éstas situaciones deben trascenderse más bien que emularse la situación esperada debería ser reconocida como aquella en la que tanto edificios como espacios existan en una igualdad de debate sostenido. Debate en el que la victoria consiste en que cada componente salga invicto, en el que la condición imaginada es una especie de dialéctica sólido-vacío capaz de permitir la existencia conjunta de lo abiertamente planeado y lo genuinamente no planeado, de la pieza prefijada y del accidente, de lo público y de lo privado, del Estado y del individuo. Es una condición de equilibrio en estado de alerta la que se prevé, y a fin de iluminar el potencial de semejante contienda hemos introducido una variedad rudimentaria de posibles estrategias. Cruzamiento, asimilación, distorsión, reto, respuesta, imposición, superimposición, conciliación... cabe dar a estas estrategias innumerables nombres, y con seguridad ninguno de ellos puede ni debe especificarse demasiado estrechamente; sin embargo, aunque la carga de la presente discusión ha gravitado sobre la morfología de la ciudad, sobre lo físico e inanimado, ni "pueblo" ni "política" se suponen excluidos. De hecho, tanto "pueblo" como "política" están exigiendo ahora que se les preste atención; su escrutinio ya no puede diferirse, pero todavía resulta conveniente una estipulación morfológica más.

Finalmente, y en términos de figura-fondo, el debate que aquí se postula entre sólido y vacío es un debate entre dos modelos y, sucintamente, éstos pueden ser tipificados como acrópolis y foro.

Ciudad de colisión y la política del "bricolage"

... si hemos tenido éxito... mi postrer deseo es que se haya podido anudar un vínculo más alto e indestructible entre lo bello y lo verdadero, que nos mantenga firmemente unidos para siempre.

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

... existe un gran abismo entre los que, por un lado, lo relacionan todo con una única visión central, con un sistema más o menos coherente o articulado, en función del cual comprenden, piensan y sienten —un solo principio universal y organizador en términos del cual todo lo que ellos son y dicen posee significado— y, por otro lado, aquellos que persiguen varios fines, a menudo sin relación entre sí e incluso contradictorios, vinculados, como máximo, tan sólo de facto, para alguna causa psicológica o fisiológica, sin relación con ningún principio moral o estético. Estos últimos llevan existencias, ejecutan acciones y alimentan ideas que son centrifugas más bien que centripetas, su pensamiento está diseminado o es difuso, se mueven a diversos niveles, captando la esencia de una amplia variedad de experiencias y objetos por lo que ellos son en sí mismos, sin tratar, consciente o inconscientemente, de encajarlos o bien de excluirllos de toda visión interna unitaria, invariable... y a veces fanática. ISAIAH BERLIN

*Alcances de la arquitectura integral,** tal fue el título que Walter Gropius adjudicó a una complicada mezcolanza de ensayos, en su mayor parte insustanciales. Se publicó en 1955, y en esta fecha la insistencia en la "arquitectura total" —versión obvia de la *Gesamtkunstwerk*,** con todas sus promesas de integración cultural— no resultaba, al parecer, injustificada o extraña. Presumiblemente, en 1955 una "arquitectura total", un sistema omnicontrolador que todavía no es un sistema porque es un crecimiento —"un nuevo crecimiento que se efectúa directamente a partir de las raíces"—, probablemente una combinación de libertad hegeliana y necesidad hegeliana, y en cualquier caso una emanación a partir de lo fundamental, todavía se consideraba no sólo meramente como una posibilidad plausible, sino también deseable, y sin duda es aquí, cuando tales nociones se expresan con la voz suave del liberalismo "comprometido", donde podemos sentirnos alentados a discernir algo del aún resplandeciente rescoldo de una fe unitaria y utópicamente holística.

Antes hemos tratado de especificar dos versiones de la idea utópica: la utopía como un objeto —implícito— de contemplación y la utopía como un instrumento —explícito— de cambio social, y es en esta fase cuando debemos reafirmar hasta qué punto las concepciones de la "arquitectura total" y el "diseño total" están necesariamente presentes en todas las proyecciones utópicas. La utopía nunca ha ofrecido opciones. Los ciudadanos de la *Utopía* de Tomás Moro "no podían dejar de ser felices porque no tenían más opción que la de ser buenos",² y la idea de morar en la "bondad", sin capacidad para una elección moral, ha tendido a alimentar una mayoría de fantasías, ya fuesen metafóricas o ideales, de la sociedad ideal.

* Versión castellana, Ediciones La Isla, Buenos Aires. *The scope of Total Architecture*, Harper & Bros, Nueva York, Allen & Unwin, Londres, 1956. (N. del T.)

** "Integración de las artes", en alemán. (N. del T.)

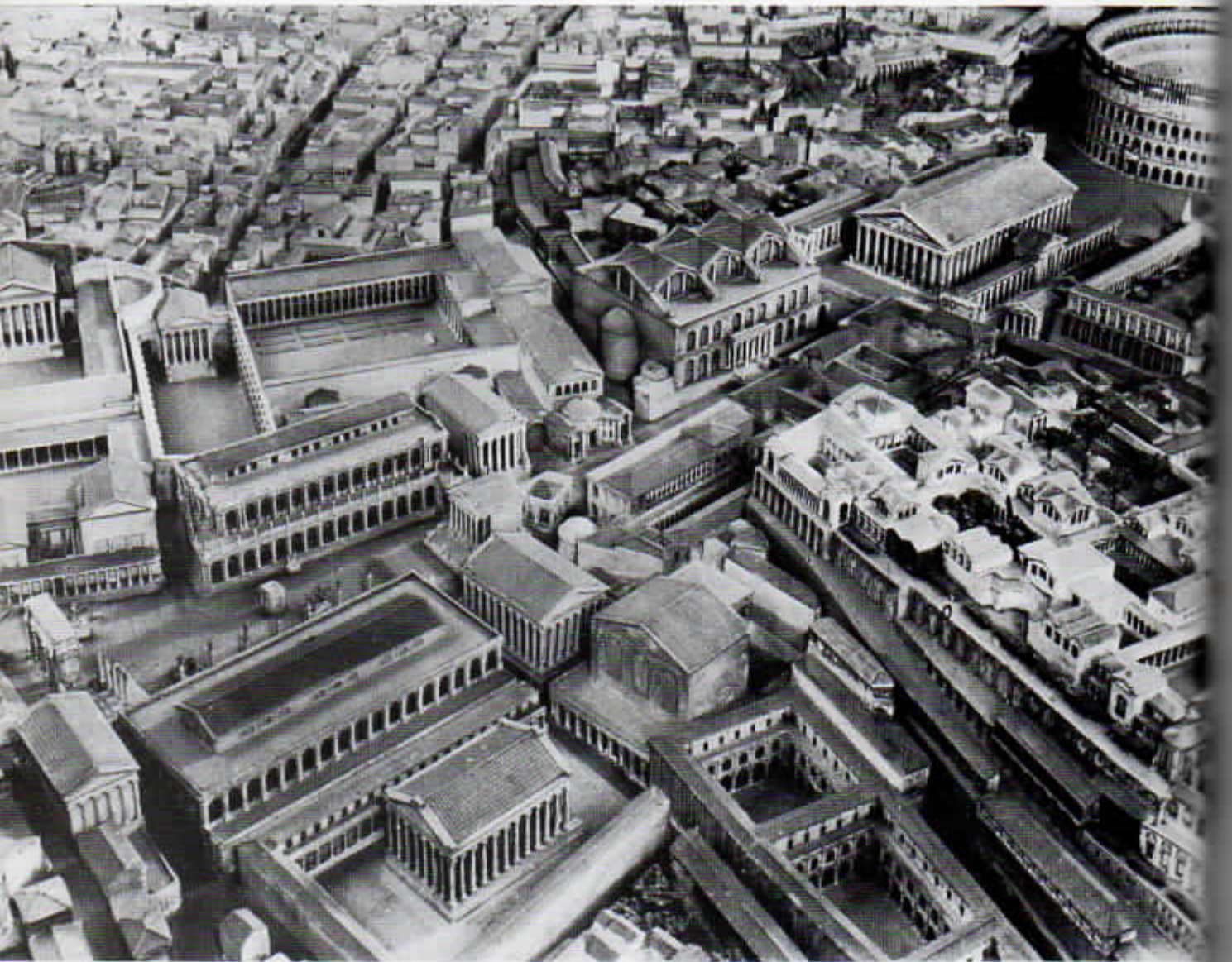


Para el arquitecto, desde luego, el contenido ético de la buena sociedad tal vez haya sido siempre algo a lo que la edificación había de dar evidencia. De hecho, probablemente haya sido siempre su referencia primordial, ya que por más que hayan surgido otras fantasías controladoras —antigüedad, tradición, tecnología— éstas se han concebido siempre como ayuda e instigación de un orden en cierto modo benigno o decoroso.

No es necesario, pues, que nos remontemos a Platón; encontraremos un trampolín mucho más reciente en el *Quattrocento*. La *Sforzinda* de Filarete contiene todas las premoniciones de una situación a la que se supone enteramente susceptible de gobernar. Hay una jerarquía de edificios religiosos, la *regia* principesca, el palacio aristocrático, el establecimiento mercantil y la residencia privada, y en función de esta gradación —una ordenación de *status* y función— la ciudad bien administrada llega a ser concebible.

Pero eso era solo una idea y no cabía hablar de su aplicación literal e inmediata, puesto que la ciudad medieval representaba un conglomerado inextricable de hábitos e intereses en el que en modo alguno se podía abrir una brecha, y por consiguiente, el problema de lo nuevo se convertía en problema de injertos subversivos (Palazzo Massimo, Campidoglio, etc.) o de demostraciones polémicas fuera de la ciudad: el jardín que revela lo que la ciudad debería ser.

La Roma Imperial, maqueta en el Museo della Civiltà Romana

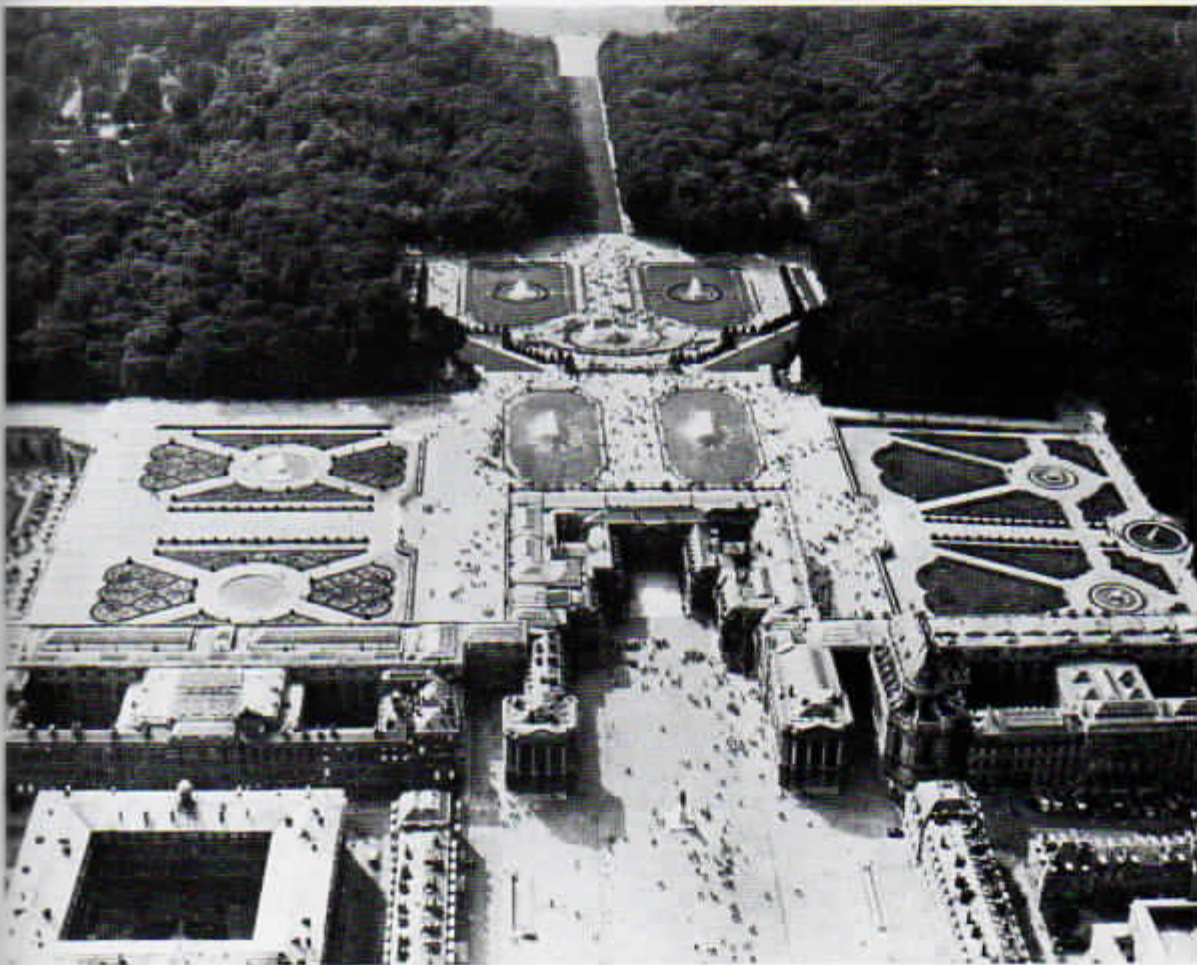


El jardín como crítica de la ciudad —crítica que más tarde la ciudad reconoció en abundancia— todavía no ha recibido suficiente atención, pero, si fuera de Florencia, por ejemplo, este tema es profusamente representado, su afirmación más extrema sólo puede estar en Versalles, en aquella crítica del siglo XVII sobre el París medieval que Haussmann y Napoleón III más tarde se tomarían tan en serio.

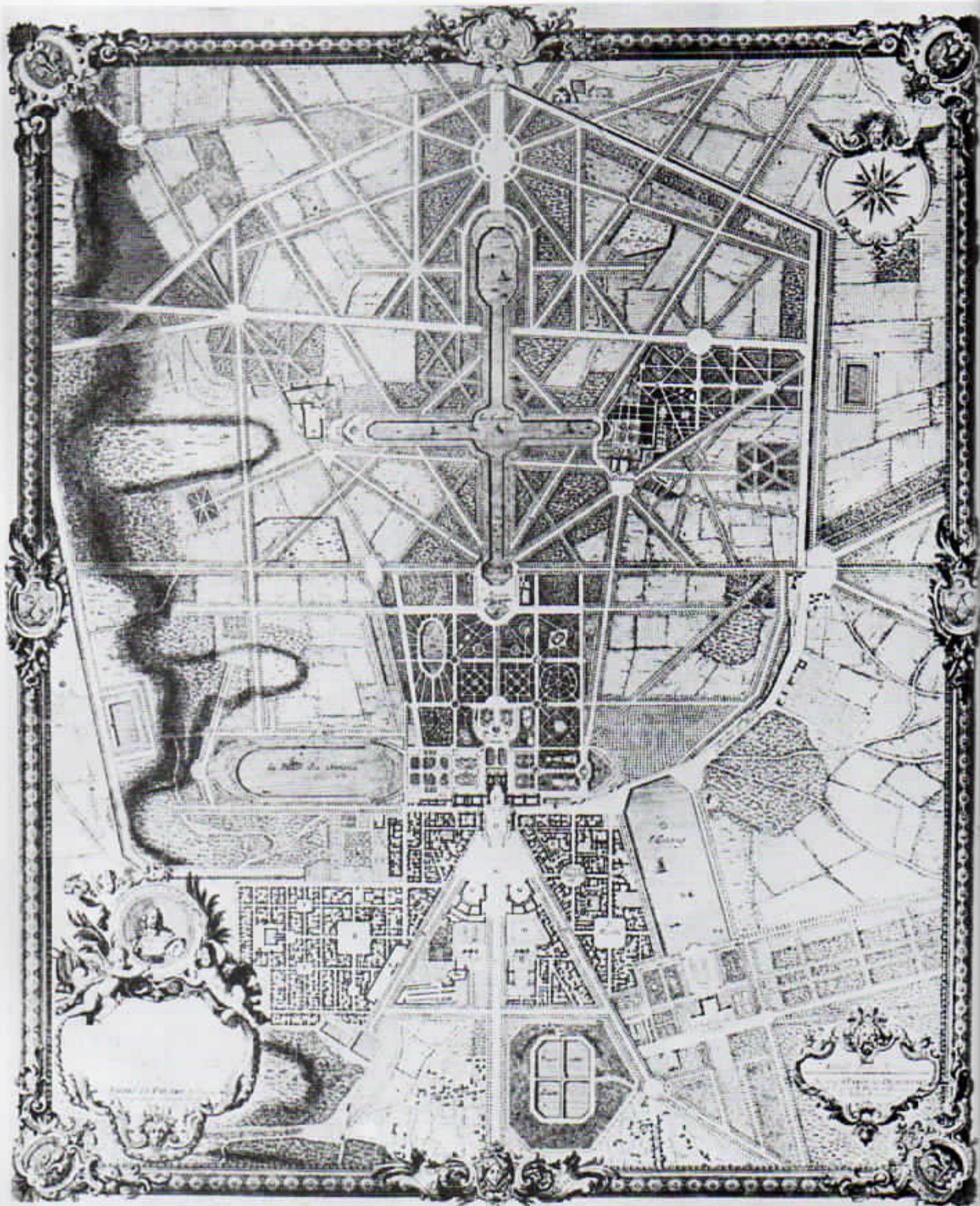
Es evidente que los jardines de Versalles, por más que pudieran ser un Disney World aristocrático, deben considerarse en último término como un intento barroco para llevar a cabo ideas del *Quattrocento*, y es al presenciar esta escena —todavía ocasionalmente magnífica— cuando nos vemos obligados a reconocer hasta qué punto las líneas generales de una utopía estilo Filarete podrían recibir su réplica con árboles. Pero, aunque fuese posible interpretar Versalles como una utopía de reacción, aún nos asombraría el hecho de que la utopía platónica y metafórica —generalmente considerada en Italia como tal— pudiera llevarse a tan literales extremos.

Ahora, lo más conveniente para nuestros propósitos es sin duda colocar junto a Versalles la Villa Adriana en Tivoli, ya que si el primero es una exhibición de arquitectura y diseño totales, la segunda trata de disimular toda referencia a cualquier idea controladora. Tenemos, pues, aquí, un poder absoluto bajo dos personificaciones, por lo que incluso podríamos sentirnos obligados a la digresión y preguntar cuáles, para nosotros, el modelo más útil.

Tenemos el preciso, inquebrantable Versalles. La moral se pregona al mundo, y el anuncio, como tantas cosas francesas, difícil-



Versalles, vista aérea



Versailles, piano



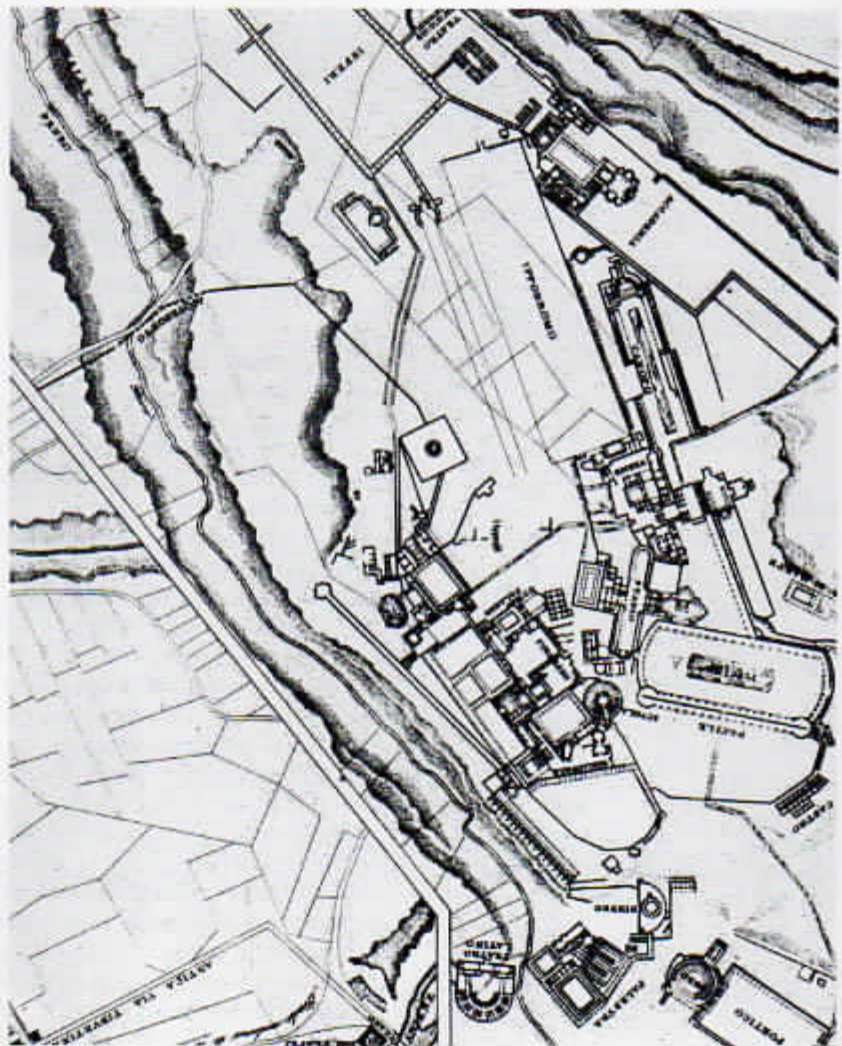
Tivoli, vista de la maqueta con la villa de Adriano.

mente puede rechazarse. Es éste un control total, con su deslumbrante iluminación. Es el triunfo de la generalidad, la primacía de la idea abrumadora y el rechazo de la excepción. Tenemos además, comparada con esta realización individual de Luis XIV, la curiosidad de Adriano, de un Adriano aparentemente tan desorganizado y casual que propone lo contrario de cualquier "totalidad", que sólo parece necesitar una acumulación de fragmentos ideales dispares y cuya crítica de la Roma Imperial (en su configuración tan semejante a su propia casa) es más bien una aprobación que una protesta.

Pero si Versalles es el modelo unitario completo y la Villa Adriana la amalgama aparentemente incoordinada de entusiasmos discretos, y si el estremecedor idealismo de Versalles se ha de comparar con la relativista producción de "fragmentos" del Tivoli, entonces, ¿qué interpretaciones, se deducen, cabe colocar de esta comparación? Sin duda, las obvias: Versalles es el paradigma definitivo de la autocracia; asume un poder político completo, indesviable en sus objetivos y sustentado por largo tiempo; fundamentalmente, Adriano no era menos autocrático que Luis XIV, pero tal vez no se hallara bajo la misma compulsión en cuanto a efectuar un despliegue tan consistente de su autocracia... Mas, aunque no cabe duda de que se podría decir todo esto y aunque, al fin y al cabo, no resulta muy esclarecedor, llegados a este punto nos sentimos obligados a llamar en nuestra ayuda a Isaiah Berlin.

"El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una que es muy importante. Y esta cosa es, en lo que nos concierne, la manifestación, por otra parte sin interés, que, en *The Hedgehog and the Fox*, Isaiah Berlin eligió para glosar y elaborar.³ En sentido figurado y sin llevarlo demasiado lejos, lo que se supone que hay aquí son dos tipos de orientaciones: psicológicas y temperamentales; una, la del erizo, preocupado por la primacía de la idea individual, y otra, la del zorro, preocupado por una multiplicidad de estímulos. Y los grandes de la tierra se dividen equitativamente: Platón, Dante, Dostoyevski y Proust son —es innecesario decirlo— erizos; Aristóteles, Shakespeare, Pushkin y Joyce son zorros. En esto consiste aproximadamente la discriminación, pero, si bien son los representantes de la literatura y de la filosofía los que constituyen la preocupación crítica de Berlin, el juego puede desarrollarse también en otros campos. Picasso, un zorro, Mondrian, un erizo, y las figuras empiezan a encajar en sus lugares, y al volvernos hacia la arquitectura las respuestas son casi totalmente previsibles. Palladio es un erizo y Giulio Romano es un zorro; Hawksmoor, Soane y Philip Webb son probablemente erizos; Wren, Nash y Norman Shaw son casi con seguridad zorros, y, para acercarnos más a nuestros días, en tanto que Wright es inequívocamente un erizo, Lutyens es, con la misma obviedad, un zorro.

Sin embargo, cuando intentamos elaborar los resultados del pensamiento, temporalmente, en tales categorías, al aproximarnos a la zona de la arquitectura moderna empezamos a reconocer la imposibilidad de llegar a tan simétrico equilibrio, puesto que si Gropius, Mies,



Villa de Adriano, plano según Luigi Canina

Hannes Meyer y Buckminster Fuller son erizos eminentes, ¿dónde están, entonces, los zorros que podemos incorporar a la misma liga? La preferencia tiene obviamente una sola dirección. La "visión única central" prevalece. Uno observa un predominio de erizos; a veces cabe pensar que las propensiones del zorro están por debajo de lo moral y que, por tanto, no deben manifestarse, pero queda todavía, desde luego, la tarea de asignarle a Le Corbusier su terreno particular,

si es un monista o un pluralista, si su visión es de uno o de muchos, si es una sustancia simple o compuesta de elementos heterogéneos.⁴

Estas son las preguntas que Berlín formula con referencia a Tolstoi, preguntas que (dice él) puede que no sean del todo relevantes, y entonces, de forma muy tentativa, él emite su hipótesis:

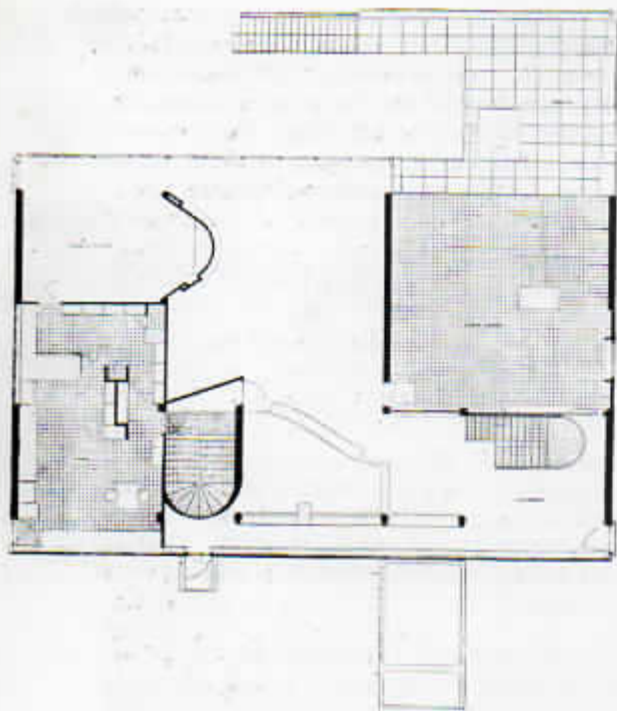
de que Tolstoi era por naturaleza un zorro, pero creía ser un erizo; de que sus dotes y logros son una cosa, y sus creencias, y por consiguiente su interpretación de su propio logro, son otra; y que por ello sus ideales le llevaron, igual que a aquellos a quienes arrastró su genio persuasivo, a una mala interpretación sistemática de lo que él y otros estaban haciendo o deberían estar haciendo.⁵

Como tantas otras críticas literarias trasladadas a un contexto de enfoque arquitectónico, la fórmula parece encajar, y a pesar de que no conviene llevarla demasiado lejos, todavía puede ofrecer una explicación parcial. Está el Le Corbusier arquitecto, con lo que William Jordy ha llamado "su aguda y chocante inteligencia".⁶ Es la persona que monta unas estructuras elaboradas y pretendidamente platónicas sólo para valerse de ellas con una pretensión igualmente elaborada de detalle empírico, el Le Corbusier de múltiples apartes, referencias cerebrales y complicados *scherzi*; está, además, el Le Corbusier urbanista, el inexpresivo protagonista de estrategias completamente diferentes que, a una escala amplia y pública, hace el mínimo uso de todos los trucos dialécticos e involuciones espaciales que, invariablemente, consideraba como el adorno apropiado de una situación más privada. El mundo público es simple, el mundo privado es complicado, y si el mundo privado afecta una preocupación por la contingencia, la personalidad pública potencial mantuvo durante largo tiempo un desdén, casi excesivamente heroico, por todo matiz de lo específico.

Pero, aunque la situación de *casa compleja-ciudad simple* parece extraña (cuando cabría pensar que la inversa era aplicable) y aunque para explicar la discrepancia entre la arquitectura de Le Corbusier y su urbanismo podríamos proponer que él fue, de nuevo, otro caso de un zorro que asumió el disfraz de un erizo con miras a sus apariciones en público, esto es construir una digresión dentro de una digresión. Así hemos observado una relativa ausencia de zorros en la época actual, y es de esperar que esta segunda digresión pueda ser utilizada más tarde. Sin embargo, la dicotomía zorro-erizo se inició con unos propósitos ostensiblemente diferentes: el de establecer a Adriano y a Luis XIV como representantes más o menos activos de estos dos tipos psicológicos que fueron autocráticamente equipados para satisfacer sus propensiones inherentes, y el de preguntar después cuál de sus dos productos podría considerarse hoy día, que ofrece el ejemplo más útil, la acumulación de piezas montadas en colisión o la exhibición coordinada total.

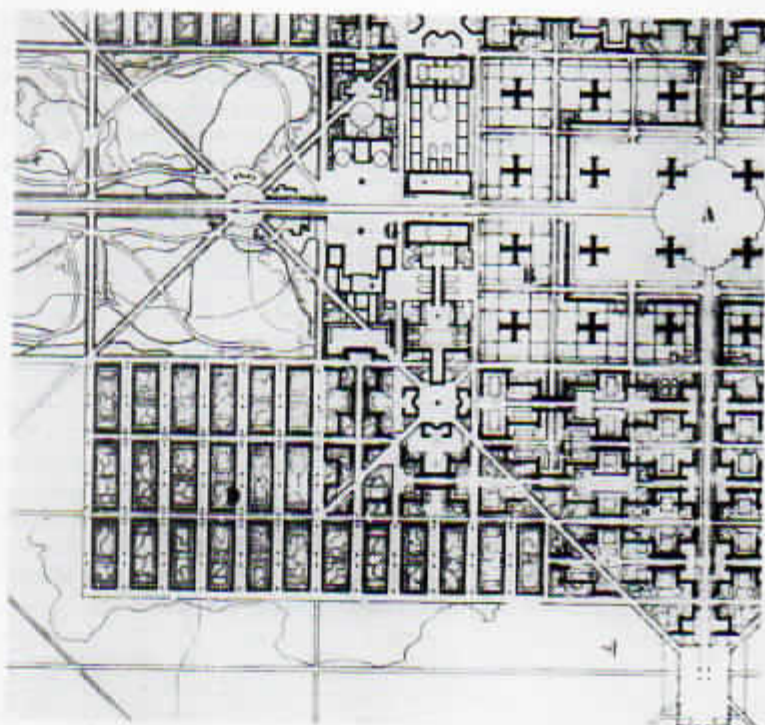
Esto no significa en modo alguno que se dude de los aspectos patológicos de Tivoli o de Versalles; es, simplemente, afirmar su utilidad como exageraciones de toda norma cotidiana. Porque éstos especímenes de laboratorio —seguramente no son otra cosa— como dos ejemplificaciones de la normalidad escritas con grandes caracteres, podrían dirigirse todavía a nosotros para proponernos dos preguntas: la una sobre el gusto, la otra sobre política.

El gusto ya no es desde luego, y quizá nunca lo haya sido, una cuestión seria o sustancial, pero, una vez dicho esto, es casi seguro que la inhibida preferencia estética del presente (dadas dos condicio-



izquierda

Le Corbusier: Villa Stein en Garches, 1927, plano



derecha

Le Corbusier: ciudad para tres millones de habitantes, 1922. Cuadrante de plano

nes de tamaño e infinitud casi iguales) se centra en las discontinuidades estructurales y en la multiplicidad de excitaciones sincopadas que Tívoli presenta. Y, del mismo modo, cualquiera que pueda ser la preocupación contemporánea y consciente por la "visión única central", debiera ser palpable que las múltiples disyunciones de la villa de Adriano, la sostenida inferencia de que fue construida por varias personas en diferentes épocas, su aparente combinación de lo esquizoide y lo inevitable, bien podrían constituir la mejor recomendación para las sociedades políticas donde el poder político frecuentemente —y afortunadamente— cambia de manos. Pues la villa de Adriano, como producto simulado de diferentes regímenes, lo "incluye" todo, y lo incluye de modo tan convincente y útil que sólo cabe apoyar su promoción.

Sin embargo, esto sería anticipar el argumento. Aquí, Adriano llegó a insertarse como en contraposición y como una crítica de Luis XIV, y nuestra sorpresa inicial afectó únicamente al hecho de que, en Versalles, incluso en los días de la utopía platónica y metafórica, un erizo genuinamente determinado pudiera alzarse con tan literal representación. De hecho, es de admirar esta voluntad. Luis XIV trabajaba contra viento y marea, y la superación de la utopía clásica implicó de modo inmediato y patente una gran liberación de gentes de su particular tipo de personalidad. Adriano, con sus reminiscencias de famosos edificios y plazas, aportó en su "Roma" en miniatura una ilustración nostálgica y ecuménica de la híbrida mezcla que presentaba el Imperio. El fue uno de los "culturalistas" de Françoise Choay; mas, para Luis XIV, el "progresista" (ayudado por Colbert), son el presente y el futuro racionalizables los que se exhiben como la idea exigente, y al pasar las racionalizaciones de Colbert, vía Turgot, a Saint Simon y a Comte es cuando uno empieza a ver algo de la enormidad profética de Versalles.

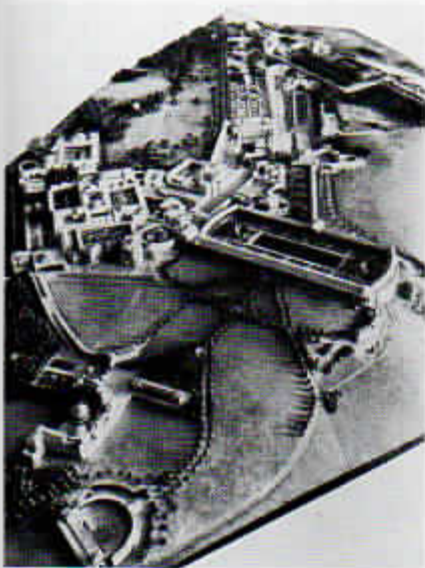
Ciertamente, aquí estaba, anticipado, todo el mito de la sociedad "científica" y racionalmente ordenada, y si cabe encontrar aquí —de más de una manera— una causa de la Revolución de 1789, nos basta con imaginar una versión ulterior, posrevolucionaria, de un Luis XIV supremamente acorde al mensaje de Hegel. Y es que en la historia del despotismo, al igual que en la historia de la utopía, parece aplicarse casi el mismo argumento; así, pues, derrotados en la zona de lo mecánicamente racional, nos trasladamos a la lógica del organismo.

Pero la combinación de un modelo mecánico de racionalidad con otro orgánico sólo podía quedar en manos de las postrimerías del siglo XIX y de la arquitectura moderna, y es, de nuevo, al hallar estos dos requisitos de erizo confabulados con la amenaza de condenación cuando volvemos al mito utópico activista tal como se le aceptó entre las dos guerras mundiales. La letanía del mito es ya familiar: una condición de cambio rápido y violento, sin precedentes en la historia de la humanidad, ha producido un estado de desorientación, de sufrimiento y de explotación tan profundo, una crisis política y moral de tal dimensión, que la catástrofe es seguramente inminente, tal vez inevitable, y, por tanto, a fin de asegurar la ordenada progresión de los asuntos humanos, a fin de garantizar la salud mental y física universal, a fin de evitar las expoliaciones sociológicas de la sociedad trabajadora, a fin de evitar el cataclismo que pesa sobre nosotros, las actividades de la humanidad deben alinearse más estrechamente con las fuerzas, igualmente inevitables, del destino bienaventurado.

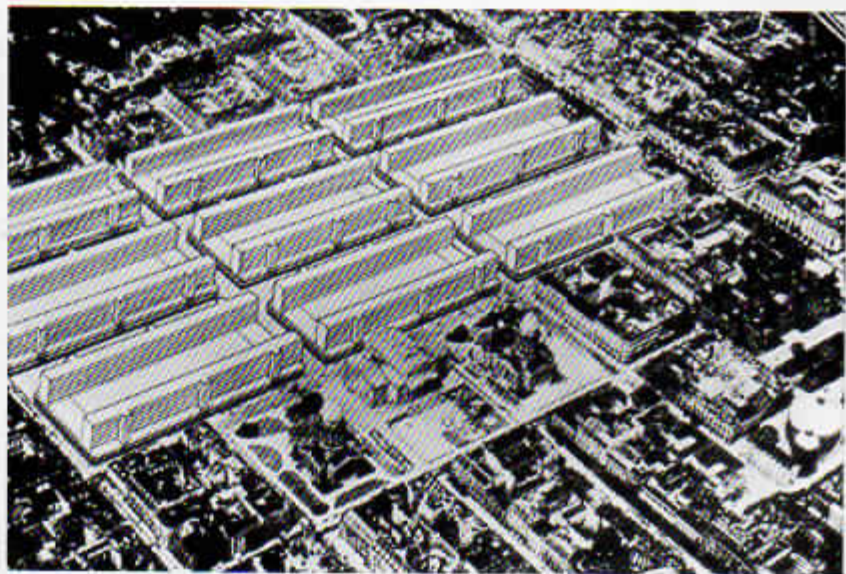
Tal fue el culto de la crisis en el período entre ambas guerras. Antes de que sea demasiado tarde, la sociedad debe despojarse de sentimientos, pensamientos y técnicas pasados de moda, y si con el fin de prepararse para su liberación pendiente debe estar dispuesta a hacer tabla rasa, el arquitecto, como figura clave en esta transformación, debe estar dispuesto a asumir la directriz histórica. Porque el mundo construido de habitación y trabajo humanos es la cuna del nuevo orden y, para mecerla apropiadamente, el arquitecto debe aprestarse a avanzar, libre de prejuicio, como un combatiente de primera línea en la batalla por la humanidad.

Es posible que, aunque se proclame científico, el arquitecto no haya actuado nunca, previamente, en un medio psico-"político" tan fantástico, pero, aunque lo pongamos entre paréntesis, fue por dos razones —razones pascalianas del corazón— por lo que la ciudad quedó hipotetizada como una condición de completa continuidad holística y nueva: el resultado de los descubrimientos científicos y una cooperación social totalmente altruista, "humana". En esto vino a parar el activista diseño utópico total. Tal vez una visión imposible (¿el futuro para encajar con la música wagneriana?) y sin duda un pensamiento improbable. Mas la alternativa, la desaparición de la humanidad, era evidentemente mucho peor. Y contra este fondo psicocultural el mensaje de la arquitectura moderna se lanzó al mercado para su venta.

Para quienes, durante los últimos cincuenta o sesenta años (muchos de ellos ya estarán muertos), han esperado ansiosamente el esta-



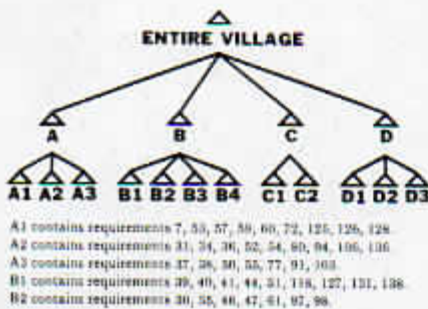
Tivoli, villa de Adriano



Hilbersheimer: proyecto para el Berlín Central, 1927



Candilis, Josic y Woods: Universidad Libre Berlín, 1964, plano



Christopher Alexander: diagrama de un pueblo, 1964

blecimiento de esta nueva ciudad, habrá sido cada vez más evidente que la promesa —tal como es— no puede mantenerse. O al menos es lo que hubiera cabido pensar, pero, aunque el mensaje del diseño total tuvo un curso un tanto accidentado y suscitó a menudo el escepticismo, ha permanecido, posiblemente hasta hoy, como el substrato psicológico de la teoría urbana y su aplicación práctica. Semejante combinación de cientifismo y de entusiasmo moral hace ya tiempo que mereció la crítica de Karl Popper —sobre todo en su *Logic of Scientific Discovery* y en su *Poverty of Historicism*,⁷ y nuestra propia interpretación de la utopía activista está, desde luego, en deuda con la posición de Popper. Pero si Popper, tiempo atrás, se preocupaba por lo que tal vez consideraba una situación de retórica potencialmente peligrosa, a pesar de sus objeciones fácilmente comprensibles, el mensaje del diseño total no se reprimiría por ello. De hecho, fue tan poco reprimido que, en los últimos años, pudo aparecer una versión de nueva inspiración y totalmente literal del mensaje como interpretaciones de los "sistemas" y una variedad de otros hallazgos metodológicos.

Ahora bien, en estos campos donde la "ciencia" de la primitiva arquitectura moderna se considera penosamente deficiente, no es necesario decir que los métodos implicados son laboriosos y a menudo extensos. Basta con contemplar la escrupulosidad de la operación en un texto como *Notes on the Synthesis of Form*⁸ para darse cuenta. Obviamente, en un proceso "limpio" que trate una información "limpia", atomizada, limpiada y después vuelta a limpiar, todo es ostensiblemente higiénico y entero, pero, como resultado de las características coercitivas del compromiso, en especial el compromiso físico, el producto nunca parece ser tan prominente como el proceso. Este enfoque guarda un indudable parentesco con la industriosa producción de espinas, redes, mallas y panales que, hicieron furor a finales de los sesenta. Ambos son intentos para evitar toda acusación de prejuicio, y si en el primer caso se presupone que los hechos empíricos son neutros y comprobables, en el segundo se otorga a las coordenadas de una retícula la misma imparcialidad. Porque, al igual que las líneas de longitud y latitud, se espera que de algún modo éstas eliminarán cualquier tendencia —incluso responsabilidad— en una decisión del elemento del relleno.

Bien es verdad que el observador idealmente neutral es, sin duda alguna, una ficción crítica, que entre la multiplicidad de los fenómenos que nos rodean observamos lo que deseamos observar, que nuestros juicios son inherentemente selectivos porque la cantidad de información factual es finalmente indigerible, por eso todo uso literal de un emparrillado "neutral" se mueve bajo los mismos problemas. La retícula ha de ser o bien omniabarcante, lo que es una imposibilidad práctica, o bien ha de estar delimitada, y por tanto no será neutral, y por consiguiente lo que resulta tanto de la "metodología" como de los "sistemas" (relativos a los contextos de hechos y espacio) sólo puede ser la inversa de lo que se pretendía, en un caso proceso elevado al nivel de icono, y en el otro la encubierta manifestación de una idea tendenciosa.

No es que neguemos el provecho de una información bien concertada, ni la utilidad heurística que a menudo pueden aportar fantasías de realidad altamente organizada, pero sí observamos que la extensión literal del diseño total a la dirección total y a la maqueta total ha empezado ya desde hace algún tiempo, tanto entre sus partidarios como entre sus críticos, a aparecer como una empresa más bien dudosa y escasamente fructífera. Y tal vez como resultado de ello ha surgido una serie de contra-producciones, una barrera de reacciones imperfectamente definidas, no sólo ante la monolítica ofensiva de pretendidos sistemas, sino también ante su correspondiente falta de receptividad por las asociaciones sutiles, la circunstancia inmediata y la vitalidad.

Vinculadas de algún modo a esta reacción encontramos las nociones de "Ad hocismo". Socialismo Descentralizado (¿según el modelo del cantón suizo?), la versión "pop" del Townscape y, mucho más

alejadas del arquitecto, versiones de planificación participatoria, con su cuerpo de estrategias militantes y supuestamente populistas, todas ellas identificables por un hilo común a lo largo del cual parecen ensartarse. Es decir, (con respecto a las diversas "metodologías" que ellas suplantarian o modificarían), ellas, todas ellas, de una manera o de otra tienen que ver directamente con una vinculación mucho más intensa con las elusivas predilecciones del pueblo. Tales actitudes sustituirían (aludiendo, respectivamente a cada una de las situaciones que consideran inadecuadas) espacio por ocasión, artefacto por acción, significado fijo por movilidad e imposición por elección autogenerada.

En cuanto a mantener esta simplificación, si bien es mucho lo que se ha hecho a través de estas actitudes para derribar un monolito intratable, como resultado se ha introducido también un dilema igualmente insostenible. Y es que seguramente existe el interrogante de la viabilidad definitiva de cualquier imperativo totalmente popular. El *—Dadles lo que quieren—*, tanto si cuenta con apoyo social como si no, jamás ha sido un dogma político completamente sostenible; y en la medida en que se deja esta cuestión en suspenso, es probable encontrar estas proposiciones revisionistas, a menudo genuinamente modestas y desarmantes, implicadas con una de dos doctrinas muy desagradables, o con ambas: *Todo lo que es está bien* —una idea evidentemente nauseabunda— y *Vox populi vox dei*, una suposición sobre la cual cabría pensar que la historia del siglo XX ha proyectado ya suficiente sombra de duda.

Los partidarios arquitectónicos del populismo están por la democracia y por la libertad, pero característicamente se hallan poco dispuestos a especular acerca de los necesarios conflictos de la democracia con la ley, acerca de las necesarias colisiones de la libertad con la justicia. Se dirigen a lo que ellos creen que son (y en gran medida lo son) males concretos: males económicos, males estilísticos, abusos culturales y étnicos, pero están tan preocupados (y a menudo con tanta razón) por lo específico que son típicamente incapaces de situar el detalle libertario en lo que, a falta de mejor palabra, debe ser su contexto complementario de abstracción legal y legalista. En otras palabras, los populistas (al igual que algunos de los devotos del *Townscape* son aptos para viciar un argumento perfectamente plausible con su resistencia a considerar la cuestión de la referencia ideal, y porque tienden a preocuparse por el problema de las actuales minorías, es fácil, pues, que la situación del futuro subprivilegiado escape a su atención. Llenos de generosidad, se rinden a una entidad abstracta llamada "el pueblo" y, mientras hablan de pluralismo (otra entidad abstracta que usualmente se acepta en substitución de cualquier tolerancia específica), no están dispuestos a reconocer cuán múltiple es "el pueblo" en realidad, y por consiguiente, cuánta necesidad tienen sus componentes de protegerse unos de otros, cualquiera que sea "su" voluntad. Hoy en día, la *vox populi* no tiene en cuenta las minorías, y en cuanto a lo de *todo lo que es está bien* (¿no es espléndida la elección sin mediaticiones de expertos?) cabe pensar a veces que esto no es más que un sumidero de calor válvula de escape sociológica, un complot conservador, totalmente monstruoso, destinado a dominar cualquier posible ebullición del vapor revolucionario.

Y, por tanto, si bien no deseamos promover dualidades recurrentes, versiones de la confrontación entre ciencia ficción y *Townscape* nos vemos enfrentados otra vez a los extremos de dos posiciones. Hay un abstracto y pretendidamente científico idealismo, y un empirismo concreto y pretendidamente populista. Se descubre una actitud mental que, sea cual fuere lo que pueda profesar, apenas puede habérselas con lo específico, y se descubre otra que, cualesquiera que puedan ser sus necesidades, está radicalmente opuesta a tratar con generalidades. Sin embargo, aunque uno esté dispuesto a preguntarse por qué deben ser así estas divisiones de la humanidad, también resulta difícil dejar de reconocer que los revisionistas populistas, que son zorros que atacan una doctrina de erizo, precisamente por atacar esta doctrina tienden a convertirse a su vez en erizos. Y es que resulta desafortu-

nado que, al proclamar la primacía del "pueblo", lo que probablemente ocurre es que se construye un monolito tan intolerable como el que podría resultar de una insistencia en *el* método y en *la* idea.

Pero, aunque hasta el momento nos parece haber discriminado dos prisiones alternativas para el espíritu humano y aunque una de ellas es una fortaleza con unos controles electrónicos en tanto que la otra es una cárcel abierta regida por unos principios compasivos (desde luego, preferiríamos con mucho estar encerrados en la segunda), todavía hay ciertos detalles de encarcelamiento que se presentan como libertad y que parecerían comunes a estos dos regímenes propuestos. Y, principalmente, cabe encontrarlos en una estimación del futuro que más o menos ambas partes comparten por igual.

Al parecer, y sin grandes divergencias de opinión, el futuro se contempla, típicamente, como un embrión excepcionalmente delicado encerrado en el vientre del presente, y, al parecer, a no ser que nos mostremos muy cuidadosos, puede suceder algo mucho peor que un mal parto. En realidad, para asegurar el nacimiento natural del futuro, el presente debe despojarse de todos los impedimentos psicológicos y fisiológicos, y si a esto cabría llamarlo, frívolamente, la Teoría del Futuro del doctor Spock,* es tal vez de acuerdo con las prescripciones de esta teoría como el arquitecto confiere al sociólogo el papel de obstetra cultural.

Este mito común está en crisis evidente, y tanto en esta versión femenina como en una estipulación más viril de la misma idea (el arquitecto como atleta en una carrera con el tiempo y la tecnología, tan cara a Hannes Meyer y Reyner Banham), en ambos casos el futuro entra, ya sea como frágil posibilidad o robusto crecimiento, a título de un elemento que ejerce coerción sobre el presente. En otras palabras, el futuro reina como un valor presumiblemente absoluto, y, debido a que su aparición no debe o no puede impedirse, recae sobre nosotros una conducta seria y "responsable".

No es necesario, en verdad, demostrar que estas fantasías se cuentan entre las más bastas ramificaciones de una teoría del determinismo histórico, una especie de versión a lo *Reader's Digest* de Hegel, abundantemente asumida por las profesiones arquitectónica y planificadora en los primeros años de este siglo. Porque, indudablemente, en ningún otro momento aparte del presente pudieron tantos quasi-académicos de la arquitectura haber dedicado tanta *Sitzfleisch*** a la pregunta totalmente extraordinaria de: *¿Qué haremos para evitar que el futuro no llegue?*

Pero, si bien en épocas anteriores rara vez pudo suscitarse tal pregunta (el futuro era algo que, de todos modos, iba a ocuparse de sí mismo), hoy es evidente que se halla estrechamente relacionada con unos presupuestos todavía más arraigados, con una noción de sociedad como un *continuum* vegetal no interrumpible, como una entidad biológica o botánica, como un animal o planta que requiriese la nutrición más cuidadosa y asidua. Y, si la idea de sociedad como organismo es a la postre de derivación clásica, si sus versiones ochocentistas han sido ya comentados, si a veces pueden constituir una metáfora conveniente, es evidente que sus interpretaciones literales todavía implican *nosotros* y *ellos*. Pues es de presumir que se dará alimento al animal y que la planta recibirá riego (o de lo contrario, ¿por qué preocuparse?); por tanto, la sociedad como organismo natural se convierte, en la práctica, en un escenario un tanto domesticado y paternalista. Los edificios harán proliferar ilustraciones de crecimiento (algo así como especímenes en un jardín de árboles exóticos), y la "gente", sólo por ser "gente", expresándose simplemente en acción y —es de esperar— evitando cualquier esfuerzo mental, ayudarán también a realzar el

* Alude al Dr. Benjamin Spock, famoso pediatra y ginecólogo norteamericano, que revolucionó las costumbres con sus teorías acerca del trato a los recién nacidos y a los niños durante los últimos años de la década de los cincuenta y primeros de la de los sesenta. (N. del T.)

** "Nalgas", en alemán, alude a horas de estar sentado pensando. (N. del T.)

espectáculo de próspera vegetación; no obstante, lo que resulta es un jardín bien construido (o un zoo), y no contiene sorpresas.

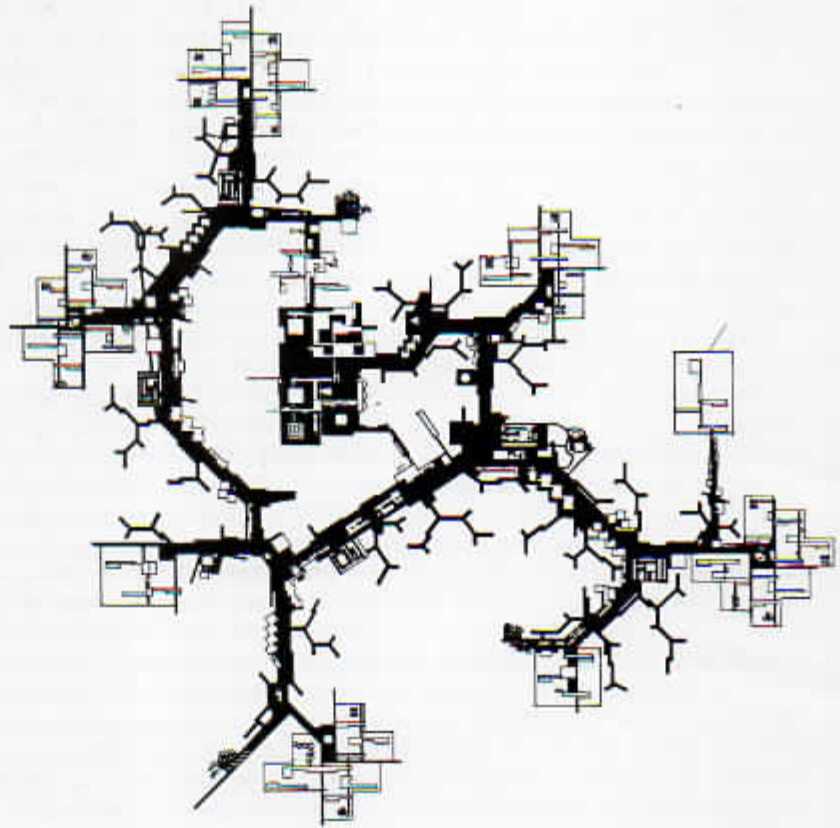
Es a veces un tanto asombroso que la concepción hegeliana de la dialéctica progresiva pudiera reducirse a algo tan desastrosamente amansado, a una situación en la que el crecimiento se convierte simplemente en crecimiento en especie, y un mero cambio en tamaño es interpretado como un cambio real e intrínseco. Porque el crecimiento y el cambio, tan a menudo confundidos como si fuesen una misma cosa, representan aspectos muy diferentes de la movilidad, y la noción de sociedad y cultura como simple crecimiento (y, por tanto, cambio) es una distorsión de su *status* esencial como productos de ritual y de debate. Las ideas, aquellas ideas futuras que harán diferente el futuro respecto al presente (y que, de este modo, asegurarán el cambio), simplemente no "crecen". Su modalidad de existencia no es biológica ni botánica. La condición de su ser es condición de conflicto y de debate de conocimiento; surgen a través del calor —o del frío— de la controversia y a través del choque de mentalidades. Pero el residuo de determinismo histórico que heredamos se niega a conceder algo tan obvio.

Y, desde luego, se comprende, porque si uno supone que todas las ideas son implícitas desde el comienzo de los tiempos (como los capullos que esperan el momento favorable para desplegarse como flores) y si uno supone, además, que todo conocimiento es accesible (un axioma aparente de "metodología"), entonces lo irritante y problemático de las ideas futuras se desvanecerá lógicamente. La cosa es sencilla; puesto que ahora podemos hacer algo más que intuir las, no habrá idea alguna; así, equipados como estamos con las "leyes" de la movilidad social y cultural, poco a poco podremos extrapolar a partir del *statu quo*. Por lo menos, ésta es la mitad de la historia. Pero, aunque "historia" y "futuro" son dictatoriales, paradójicamente, y como ya hemos hecho notar, suelen contemplarse con exigente atención; de ahí se deriva, evidentemente, la necesidad de preparar la naturaleza para una especie de diseño total puesto en práctica con suavidad, pero sin pausas.

Así, tal vez sea en esta fase donde lleguemos a la degradación final pero lógica del dogma utópico y milenarista. El nuevo orden se introducirá insidiosa y gradualmente. La técnica consistirá en el cultivo y no en la imposición. El camino hacia el logro definitivo está ya indicado, y, puesto que todos los hitos culturales se rechazan cada vez más abiertamente por opresivos y obsoletos, mientras vamos renunciando a cualquier ilusión de libre albedrío, que todavía podamos conservar, podemos consolarnos con la fe en que tal es el camino hacia la coherencia racional de la perfección libertaria.

Puede que estemos exagerando, pero no demasiado. Todo el que opte por examinar el cúmulo de cosas implícitas que la arquitectura y el urbanismo contemporáneos facilitan diligentemente, seguramente se verá casi obligado a esbozar un cuadro semejante al que aquí hemos pintado. Un "crecimiento" que la política no interrumpe; un diseño total y un no-diseño total, ambos igualmente "totales"; la retícula de libertad, considerada como neutral y natural; la espontaneidad incontrastada de "la gente", supuesta ésta igualmente sana e independiente; las extrañas confabulaciones entre "ciencia" y "destino"; entre fantasías de autoridad y fantasías de independencia; la opción de escabullirse, preferiblemente al desnudo, entre las coordenadas cartesianas o de auscultar las reacciones viscerales del gueto... las inferencias son, en su mayor parte, más bien pocas y verdaderamente grotescas.

Pero de nuevo, y a riesgo de ser repetitivos, vamos a proceder del diagnóstico al pronóstico. El argumento que sigue implica la renuncia o, al menos, la suspensión temporal de una visión prevalentemente monocular; la predisposición a reconocer ciertas fantasías acerca de la historia y del método científico como los tótems que son, la concesión de que el proceso político probablemente no será ni muy suave ni muy pronosticable y, tal vez por encima de todo, la disolución



La fantasía del crecimiento orgánico.

Candilis, Josic y Woods: proyecto para Toulouse-le-Mirail, 1961

de un prejuicio muy acariciado según el cual todos los edificios pueden ser obras de arquitectura y deben convertirse en ellas, prejuicio que no es contradicho, ni mucho menos, cuando su proposición resultante es invertida completamente, es decir, cuando se dice que todas las obras de arquitectura deberían desvanecerse.

Y es que, aparte los requerimientos de apuntalamiento del imperio profesional, la demanda de que todos los edificios hayan de convertirse en obras de arquitectura (o a la inversa) es estrictamente ofensiva para el sentido común. Si es posible definir la condición existencial del arte —o lo que sea— de la arquitectura (y no puede haber una simple fórmula que implique a la vez cobertizos para bicicletas y la catedral de Lincoln), cabría posiblemente establecer que arquitectura es una institución social relacionada con la edificación, de modo muy parecido a la relación existente entre literatura y habla. Su medio técnico es patrimonio público, y si la noción de que todo discurso debería parecerse a la literatura es, *ipso facto*, absurda y en la práctica sería intolerable, cabe decir lo mismo acerca de edificación y arquitectura. No hay necesidad de insistir en que sean idénticas, ni se sirve con ello a ningún propósito. Al igual que la literatura, la arquitectura es un concepto discriminatorio que puede disfrutar, pero no necesariamente de un vivo intercambio con su vernáculo y, si debería ser evidente que nadie sale perdiendo en modo alguno, a causa de la existencia de modalidades refinadas y apasionadas en la concatenación de palabras, el valor de una actividad paralela no necesita tampoco justificación.

Pero las exigencias de la "visión única central", que palpitan conmovidas por su propia bondad, no permitirán ninguna determinación tan obvia, y, cuando el arquitecto se convierte a la vez en mesías y en científico, en Moisés y en Newton, no pueden eludirse las consecuencias de la representación de este papel. Las pruebas de legitimidad tuvieron que surgir de un encuentro con la "historia" en la montaña de las revelaciones, e igualmente, tuvieron que deducirse por una observación rigurosa de "hechos fehacientes".

Sin embargo, el mito del arquitecto como filósofo natural del siglo XVIII, con todas sus varillas de medición, balanzas y retortas (un mito que resultó tanto más absurdo después de su anexión por parte del pariente del arquitecto, el planificador, un pariente menos brillante y con un *pedigree* de menos alcurnia, debe confrontarse hoy con *La Mente salvaje* y todo lo que representa el "bricolage". En palabras de Claude Lévi-Strauss:

Todavía existe entre nosotros una actividad que en el plano técnico nos facilita una buena comprensión acerca de lo que una ciencia, a la que preferimos llamar "previa" antes que "primitiva", podría haber sido en el plano de la especulación. Esto es lo que en francés se suele llamar "bricolage".⁹

y seguidamente procede a un extenso análisis de los objetivos del "bricolage" y de la ciencia, de los papeles respectivos del "bricoleur" y del ingeniero.

En su antiguo sentido, el verbo "bricoler" se aplicaba a los juegos de pelota y a los billares, a la caza, al tiro y la equitación. Sin embargo, era siempre utilizado con referencia a un cierto movimiento extraño: el rebote de una pelota, el perro despistado o el caballo que se desviaba de su trayecto para evitar un obstáculo. Y en nuestro tiempo el "bricoleur" es todavía alguien que trabaja con sus manos y utiliza unos medios anómalos si se los compara con los del artesano.¹⁰

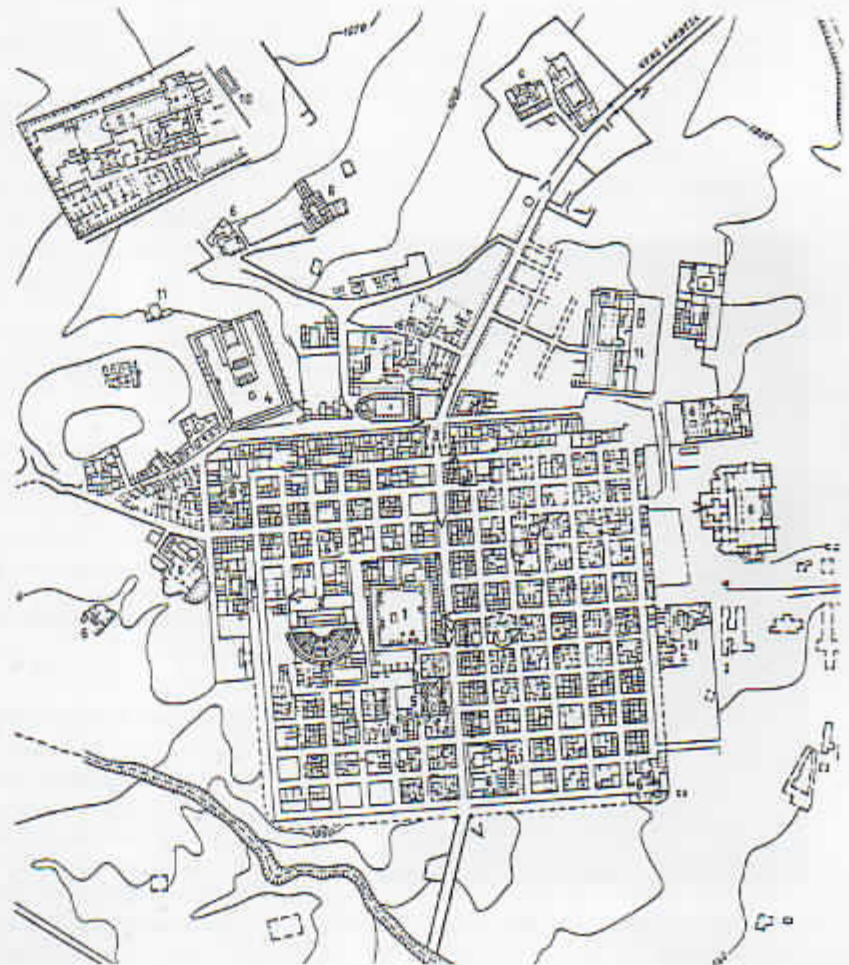
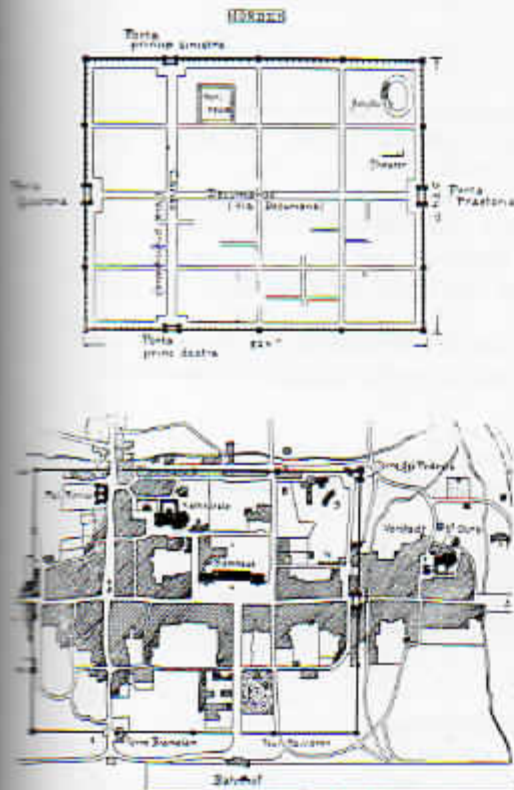
Sin embargo, no existe intención de colocar el peso del argumento que sigue sobre las observaciones de Lévi-Strauss. La intención consiste más bien en promover una identificación que pueda, hasta

El crecimiento como producto de conflicto y debate

abajo
Asentamiento romano de Aosta

más abajo
Aosta a principios del siglo XIX

derecha
El asentamiento romano de Timgad, Argelia, con posteriores ampliaciones



cierto punto, resultar útil en el sentido de que si uno puede sentirse inclinado a reconocer a Le Corbusier como a un zorro disfrazado de erizo, pueda también estar dispuesto a contemplar un intento paralelo en camuflaje: el "bricoleur" disfrazado de ingeniero.

Los ingenieros fabrican las herramientas de su época... Nuestros ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, son equilibrados y están contentos de su trabajo... nuestros ingenieros producen arquitectura puesto que emplean un cálculo matemático que se deriva de la ley natural.¹¹

Esta es una afirmación casi totalmente representativa del prejuicio más conspicuo de la primera arquitectura moderna. Pero comparemos ahora las palabras de Lévi-Strauss:

El "bricoleur" es aficionado a realizar un gran número de diversas tareas, pero, a diferencia del ingeniero, no subordina cada una de ellas a la disponibilidad de materias primas y herramientas concebidas y obtenidas para la finalidad del proyecto. Su universo de instrumentos es cerrado y las reglas de su juego son siempre las de actuar con "cualquier cosa que esté a mano", es decir, con una serie de herramientas y materiales que es siempre finita y que es también heterogénea, porque lo que contiene no guarda relación con el proyecto en sí, ni en realidad con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones habidas para renovar o enriquecer las existencias —o mantenerlas— con los restos de anteriores construcciones o destrucciones. Por tanto, la serie de medios del "bricoleur" no puede ser definida en función de un proyecto (que presupondría además que, como en el caso del ingeniero, hubiera, al menos en teoría, tantos juegos de herramientas y de materiales, o "juegos instrumentales", como hay diferentes clases de proyectos. Debe definirse únicamente por su uso potencial... porque los elementos se reúnen o conservan bajo el principio de que "siempre pueden resultar útiles". Tales elementos son especializados hasta un cierto punto, lo suficiente para que el "bricoleur" no necesite el equipo y los conocimientos de todos los oficios y las profesiones, pero no lo suficiente para que cada uno de ellos tenga tan sólo un uso definido y determinado. Representan una serie de relaciones reales y posibles; son "operadores", pero pueden emplearse para cualesquiera operaciones del mismo tipo.¹²

Para nuestros fines es una lástima que Lévi-Strauss no se preste a unas citas razonablemente lacónicas, ya que el "bricoleur", que desde luego encuentra un representante en el "hombre para todas las tareas", es también mucho más que esto. "Es bien sabido que el artista tiene a la vez algo de científico y de "bricoleur",¹³ pero, aunque la creación artística se encuentra a mitad de camino entre la ciencia y el "bricolage", esto no implica que el "bricoleur" esté "atrasado".

Cabría decir que el ingeniero cuestiona el universo en tanto que el "bricoleur" opera con una colección de sobras que han quedado de las actividades humanas.¹⁴

No obstante, también se debe insistir en que no hay una cuestión de primacía. Simplemente, el científico y el "bricoleur" deben distinguirse

por las funciones inversas que ellos asignan al acontecimiento y a las estructuras como medios y fines, creando el científico acontecimientos... por medio de estructuras, y creando el "bricoleur" estructuras por medio de acontecimientos.¹⁵

Pero estamos aquí, ahora, muy lejos de la noción singular de una ciencia exponencial cada vez más precisa (un fuera borda al que la arquitectura y el urbanismo han de seguir como inexpertos esquiadores acuáticos), y, en cambio, tenemos no sólo una confrontación de la "mente salvaje" del "bricoleur" con la mente "domesticada" del ingeniero, sino también una útil indicación de que estas dos modalidades de pensamiento no son representativas de una serie progresiva (con el ingeniero representando una perfección del "bricoleur", etc.), sino que, de hecho, son necesariamente condiciones coexistentes y comple-



Roma, Villa Doria-Pamphili, Pabellón del jardín; detalle de una ventana



Bricolage
Roma, Villa Doria-Pamphili, Pabellón del
jardín

mentarias del pensamiento. En otras palabras, tal vez estemos a punto de llegar a una aproximación con "la pensée logique au niveau du sensible" de Lévi-Strauss.

Podrían haber existido, desde luego, otras rutas que seguir. Karl Popper hubiera podido situarnos, muy aproximadamente, en el mismo lugar. Jürgen Habermas también hubiera ayudado a llegar a unas conclusiones en cierto modo equivalentes, pero hemos preferido a Lévi-Strauss porque, en su comentario, con su énfasis sobre la acción, es mucho más posible que el arquitecto reconozca una parte de sí mismo. Y es que, si podemos despojarnos de las decepciones del *amour propre* profesional y aceptar la teoría académica, la descripción del "bricoleur" es mucho más una especificación "real" de lo que es el arquitecto-urbanista, que cualquier fantasía derivada de "metodología" y sistemas.

En realidad, cabe temer que el arquitecto como "bricoleur" sea hoy un programa casi demasiado halagüeño, un programa capaz de garantizar formalismo, ad hocismo, *pastiche* del Townscape, populismo y casi todo lo que podamos nombrar. Pero...; ¡la mente salvaje del bricoleur! ¡La mentalidad domesticada del ingeniero científico! ¡La interacción de estas dos condiciones! ¡El artista arquitecto a la vez como "bricoleur" en parte y científico también en parte! Estos corolarios evidentes deberían disipar tales temores. Sin embargo, aún cuando debe esperarse que la mentalidad del "bricoleur" patrocine un ad hocismo universal, todavía hay que insistir en que no debe imaginarse la mente del ingeniero como soporte de la idea de una arquitectura que forme parte de una ciencia unificada y globalizadora (idealmente, como la física). Y, si la concepción de Lévi-Strauss acerca del "bricolage", que incluye patentemente la ciencia, se puede combinar en cierta manera con la concepción popperiana de la ciencia, que excluye evidentemente la "metodología", tendremos aquí el perfil de una intención algo más restrictiva en el presente argumento. Porque el problema de la arquitectura —que, por estar siempre, de una manera o de otra, preocupada por la mejora, por una cierta intención por más levemente que sea percibida ésta, de hacer las cosas con más perfección, por pensar en cómo deberían ser las cosas, se halla siempre desesperadamente implicada con juicios de valor— nunca puede ser resuelto científicamente, y menos aún en términos de cualquier simple teoría empírica de los "hechos".

Y, supuesto que éste sea el caso en lo que respecta a la arquitectura, entonces, en relación con el urbanismo (que ni siquiera se preocupa en hacer que las cosas se aguanten en pie), la cuestión de cualquier resolución científica de sus problemas no puede sino agudizarse



Bricolage simulado
Luigi Moretti: Roma, Casa del Girasole,
detalle

todavía más, puesto que, si la noción de una solución "final" a través de una acumulación definitiva de todos los datos es, evidentemente, una quimera epistemológica, si ciertos aspectos de la información han de quedar invariablemente indiscriminados o sin revelar, y si el inventario de los "hechos" nunca puede quedar completado simplemente a causa de los índices de cambio y obsolescencia, entonces, aquí y ahora, seguramente sería posible afirmar que, *las perspectivas de la planificación científica de la ciudad deberían contemplarse, en realidad, como equivalentes a las perspectivas de la política científica.*

Pues, a pesar de que la planificación difícilmente puede ser más científica que la sociedad política de la que constituye una agencia, ni en el caso de la política ni en el de la planificación puede haber suficiente información adquirida antes de que la acción resulte necesaria. En ningún caso puede esperarse la acción una formulación futura ideal del problema tal que permita finalmente resolverlo, y si esto se debe a que la posibilidad misma de existencia de ese futuro en el que pueda realizarse tal formulación depende hoy de una acción imperfecta, *ello es tan sólo, una vez más, para indicar el papel de "bricolage" al que tanto se parece la política y al que seguramente debe parecerse la planificación urbana.*

De hecho, si deseamos reconocer los métodos de la ciencia y del "bricolage" como propensiones concomitantes, si queremos reconocer que son, los dos, modalidades de enfoque de los problemas, si reivindicaron (ardientemente) la igualdad entre la mente "civilizada" (con sus presunciones de serialidad lógica) y la mente "salvaje" (con sus saltos analógicos), entonces, a reinstaurar el "bricolage" junto a la

ciencia, tal vez sea posible incluso suponer que hemos abierto un camino para una futura dialéctica auténticamente útil.

¿Una dialéctica auténticamente útil.¹⁶ Se basa, simplemente, en el conflicto de los poderes en litigio, el casi fundamental conflicto de intereses manifestado crudamente, la legítima sospecha respecto a los intereses ajenos, de los que el proceso democrático —tal como lo conocemos— procede; y en tal caso el corolario a esta idea es casi banal, y si así es, si la democracia se compone de entusiasmo libertario y duda legalística, y si consiste inherentemente, en una colisión de puntos de vista y es aceptable como tal, entonces nos preguntamos por qué no permitir una teoría de poderes contendientes (todos ellos visibles) como posibilidad para establecer una ciudad ideal más globalizadora que cualquiera de las inventadas *hasta ahora*.

Y a este respecto no hay más. Frente a un ideal de administración universal basada en supuestas certidumbres científicas, hay también un interés emancipatorio privado y uno colectivo (que, por cierto, incluye la emancipación respecto de la administración). Si tal es la situación y si la única salida ha de buscarse en una colisión de intereses, en un debate permanente de puntos opuestos, entonces, ¿por qué no puede aceptarse esta condición dialéctica en la teoría tanto como lo es en la práctica? La referencia nos remite de nuevo a Popper y al ideal de mantener un juego correcto, y precisamente porque, según este crítico, la colisión de intereses ha de verse como algo positivo no en función de un barato ecumenismo del que ya hay demasiadas muestras, sino en términos de clarificación (pues en el conflicto engendrado por la sospecha mutua es muy posible que, tal como ha venido ocurriendo, las flores de la libertad crezcan entre la sangre), es por lo que si tal condición de colisión de motivos es identificable y debería ser aceptada, estamos dispuestos a decir: ¿por qué no intentarlo?

La proposición nos conduce automáticamente (como los perros de Pavlov) a la condición de la Roma del siglo XVII, a aquella colisión de palacios, *piazze* y villas, a aquella fusión inextricable de imposición y acomodación, a aquella afortunada y elástica mezcla de intenciones, antología de composiciones cerradas y materia *ad hoc* entre ellas, que es simultáneamente una dialéctica entre tipos ideales y una dialéctica de tipos ideales con un contexto empírico. Y la consideración de la Roma del siglo XVII (la ciudad completa con la identidad asertiva de sus subdivisiones: Trastevere, Sant' Eustachio, Borgo, Campo Marzo, Campitelli...) nos conduce a la interpretación equivalente de su predecesora, donde el foro y las termas se encuentran en una condición de interdependencia, independencia e interpretabilidad múltiple. La Roma imperial es, desde luego, como mucho la afirmación más dramática, porque, sin duda alguna, con sus colisiones más abruptas, sus disyunciones más agudas, sus piezas de repertorio más extensas, su matriz más radicalmente diferenciada y su carencia general de "sensibilidad" inhibitoria, la Roma imperial, mucho más que la ciudad del Alto Barroco, ilustra parte de la mentalidad de "bricolage" en su máxima expresión: un obelisco de aquí, una columna de allí, una hilera de estatuas procedente de otro lugar, e incluso a nivel del detalle esta mentalidad queda plenamente expuesta; en este contexto, es divertido recapacitar acerca de cómo la influencia de toda una escuela de historiadores (¡sin duda positivistas!) estuvo, en un tiempo, arduamente dedicada a presentar a los antiguos romanos como unos ingenieros propios del siglo XIX, precursores de Gustave Eiffel, que de alguna manera, y por desgracia, habían extraviado su camino.

Así, Roma, ya sea imperial o papal, dura o blanda, se nos ofrece como una especie de modelo que debería considerarse una alternativa al desastroso urbanismo de la ingeniería social y del diseño total. Y es que, si bien se reconoce que lo que aquí tenemos son los productos de una topografía específica y de dos culturas particulares, aunque no del todo separables, se supone también que nos hallamos en presencia de un estilo de argumento que no carece de universalidad. Es decir, lo físico y lo político de Roma proporcionan lo que es tal vez el ejemplo más gráfico de tejidos colisión y desechos *intersticiales*, pero hay ver-

siones más tranquilas de interés equivalente que no son difíciles de encontrar. Roma, por ejemplo, es —por así decirlo— una versión comprimida de Londres. Empecemos con una topografía más blanda, ampliemos las piezas de repertorio y diluyamos su impacto (llamemos Belgravia al Foro de Trajano y Pimlico a las Termas de Caracalla, donde dice Villa Albani leamos Bloomsbury y en vez de Via Giulia, Westbourne Terrace) y las obras del "bricolage" imperial y papal empezarán a recibir su analogía siglo XIX más o menos burguesa, una compilación de tejidos racionalmente reticulados en su mayoría correspondientes a la estructura de la propiedad, con unas condiciones de confusión y elementos pintorescos interpuestas, que en su mayor parte corresponden a lechos de torrentes, cañadas, etc., y que originalmente sirven como una serie de inadvertidas zonas desmilitarizadas que sólo pueden contribuir a contraponer las virtudes del orden con los valores del caos.

El modelo Roma-Londres puede ampliarse, desde luego, perfectamente para facilitar una interpretación comparable de Houston o Los Angeles. Es simplemente cuestión de la actitud mental con la que uno visite un lugar. Es decir, si esperamos encontrar lo exótico es posible que éste no eluda nuestra búsqueda, si esperamos encontrar el ultra-futuro puede que estemos equipados para descubrirlo, igualmente si buscamos la influencia de un modelo, entonces, dentro de lo razonable, es probable que seamos capaces de discernir sus trazas. En Houston o en Los Angeles, los tejidos de coherencia interna y las áreas de restos intersticiales son, sin duda, más difíciles de identificar con un nombre explícito, y sólo conocemos su existencia a través de la exploración *in situ* personal, pero tal vez lo más importante en ambas ciudades sea su tendencia a volver a unas condiciones casi romanas de "bricolage". Lo cual no es afirmar que simplemente por ser una cosa romana deba ser buena —no alimentamos tan fatua obsesión—, ni tampoco es afirmar que simplemente porque una cosa sea pop "romana" deba ser valiosa —de nuevo negamos tal intención—, sino que es aludir, en Houston a la Greenway Plaza, el City Post Oak, la Plaza del Ora (¡sombras hispanizadas del Tívoli!) y Brook Hollow, y en los Angeles señalar sus equivalentes —centros comerciales, locales, etc.— que aunque concebidos para ser más "modernos", más "neocoloniales", más "sueños de Córdoba", bien podrían ser ya reconocidos como el equivalente de las grandes piezas de repertorio antiguas.

Desde luego, de acuerdo con nuestro gusto algo puede haberse perdido por difusión, por las pautas explosivas que el automóvil ha estimulado —la colisión no es tan claramente explícita como uno pudiera desear—, y tampoco creemos que la superimposición del transporte público (¿después de haberse agotado el petróleo?) mejore significativamente la escena. Pero, aun con todo ello todavía nos sentimos dispuestos a saludarla como ejemplo de "bricolage" en marcha, y nos inclinamos por pensar que muchos de los conocedores del Pop recientemente alistados (el pos marxista y pos tecnófilo Banham, el pos elitista Venturi) han experimentado inconscientemente el mismo imperativo.

No obstante, estamos entrando en el campo de las conjeturas, y antes que tratar de Roma, Londres, Houston y Los Angeles como versiones diferentes del mismo paradigma, podría ser útil, una vez más, volver a las coordenadas cartesianas de la felicidad, a la retícula neutral de la igualdad y de la libertad... y la referencia no puede ser otra que Manhattan.

Se previeron unas dos mil manzanas cada una de una anchura teórica de sesenta metros, ni más ni menos; a partir de entonces, si se quería un solar para edificar, ya fuese con vistas a una iglesia o a un alto horno, a un teatro de la ópera o a una tienda de juguetes, ningún lugar era mejor que otro en cualquiera de estas manzanas.¹⁷

Esta observación de Frederik Law Olmsted, como todas las observaciones movidas por el desespero, nunca tuvo un fundamento total ya que, aunque en Manhattan el desarrollo de la retícula extinguió

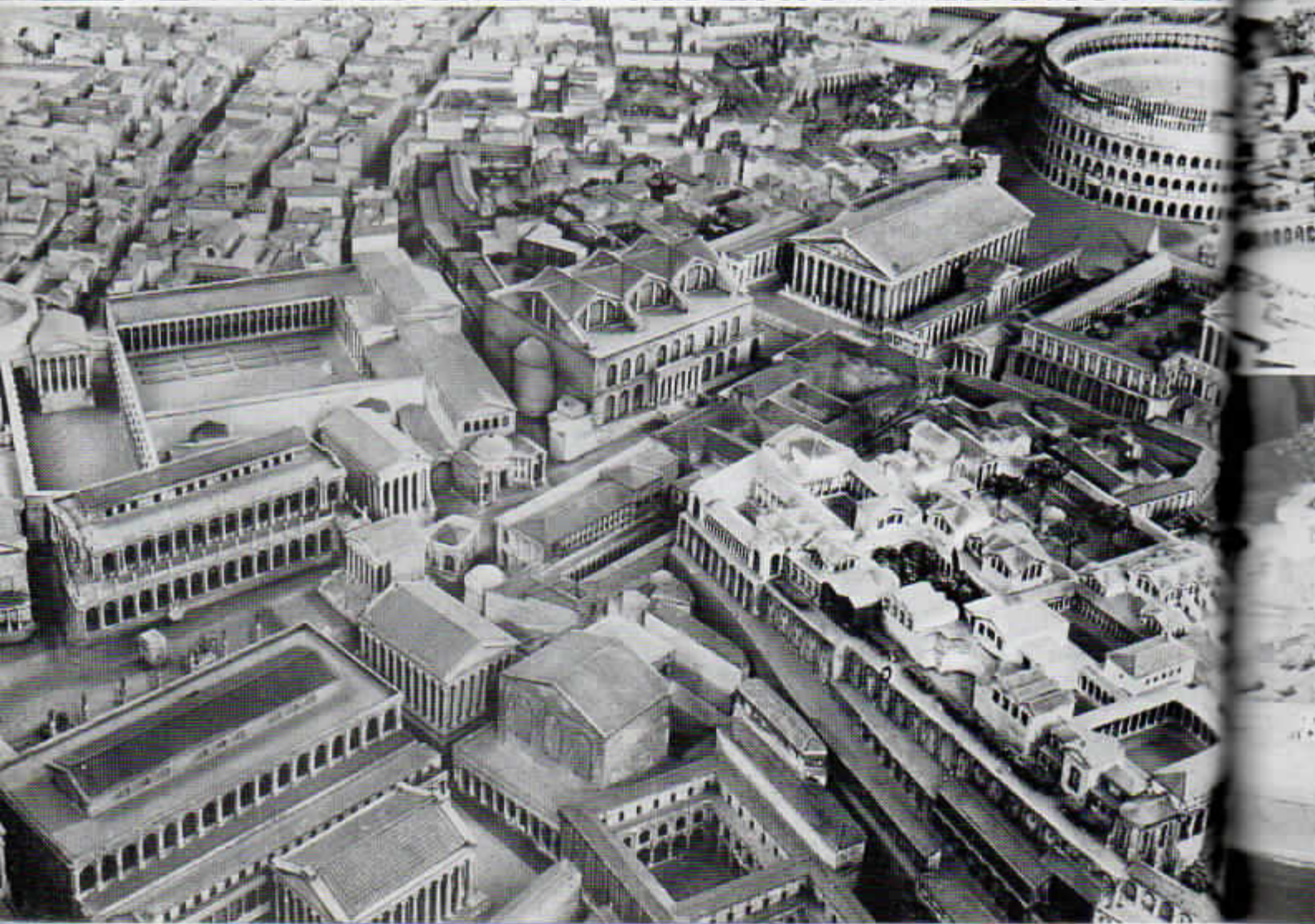
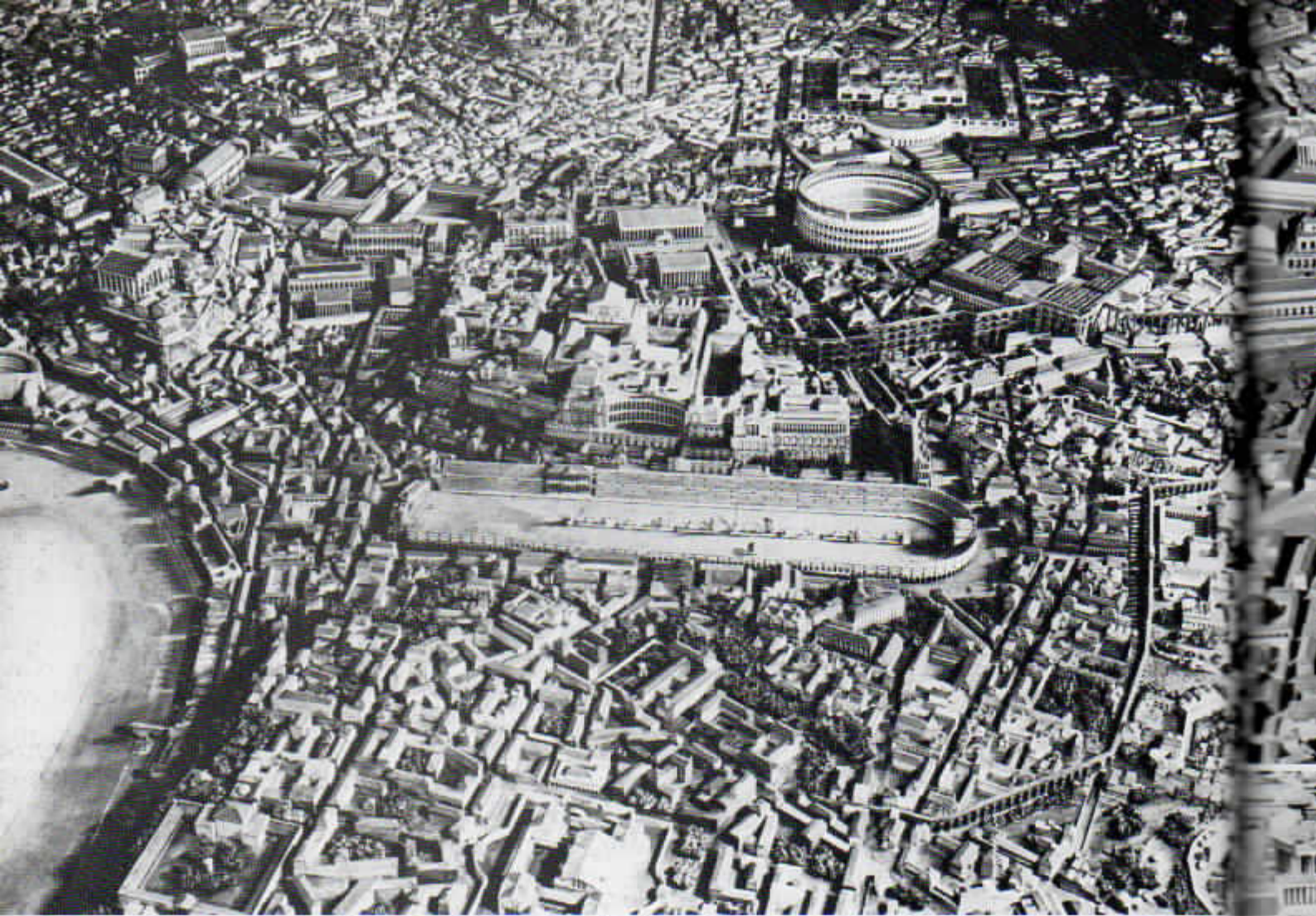
el detalle local y sirvió de marco para la pericia del especulador de terrenos en plena acción, era imposible que la operación pudiera llegar a completarse. Aunque la retícula se mantiene beligerantemente "neutral" y aunque sólo quepa encontrar sus principales contrapuntos en los niveles más generales y toscos (el perfil continuo del litoral Central Park, el bajo Manhattan, West Village, Broadway...), a pesar de las circunstancias, surgen por doquier las pruebas de una coagulación personalizadora de la que puede sacarse mucho partido, por lo que la situación —que fue claramente visible para Mondrian— tampoco es totalmente desesperada. Al ofrecer una plataforma altamente energética para los flujos y el acontecimiento casual, la ciudad de Nueva York puede constituir la mejor de las apologías para una retícula totalmente dominante, más las satisfacciones que su retícula facilita son, quizá, principalmente de un orden conceptual e intelectual. La trama que en apariencia se dilata hasta el infinito, tal como tiende a derrotar la política tiende también a derrotar la percepción, y se comprende que en un esfuerzo para institucionalizar lo que únicamente puede ser una presencia sentida y necesaria, hayan surgido proposiciones como la titulada: "qué aspecto tendría un Nueva York democrático",¹⁸ —propuesta de cantonalización política de un gobierno absurdamente centralizado hoy— demandas que, de forma interesante, tienden a alinearse con lo que podrían ser los resultados de un análisis más puramente morfológico.

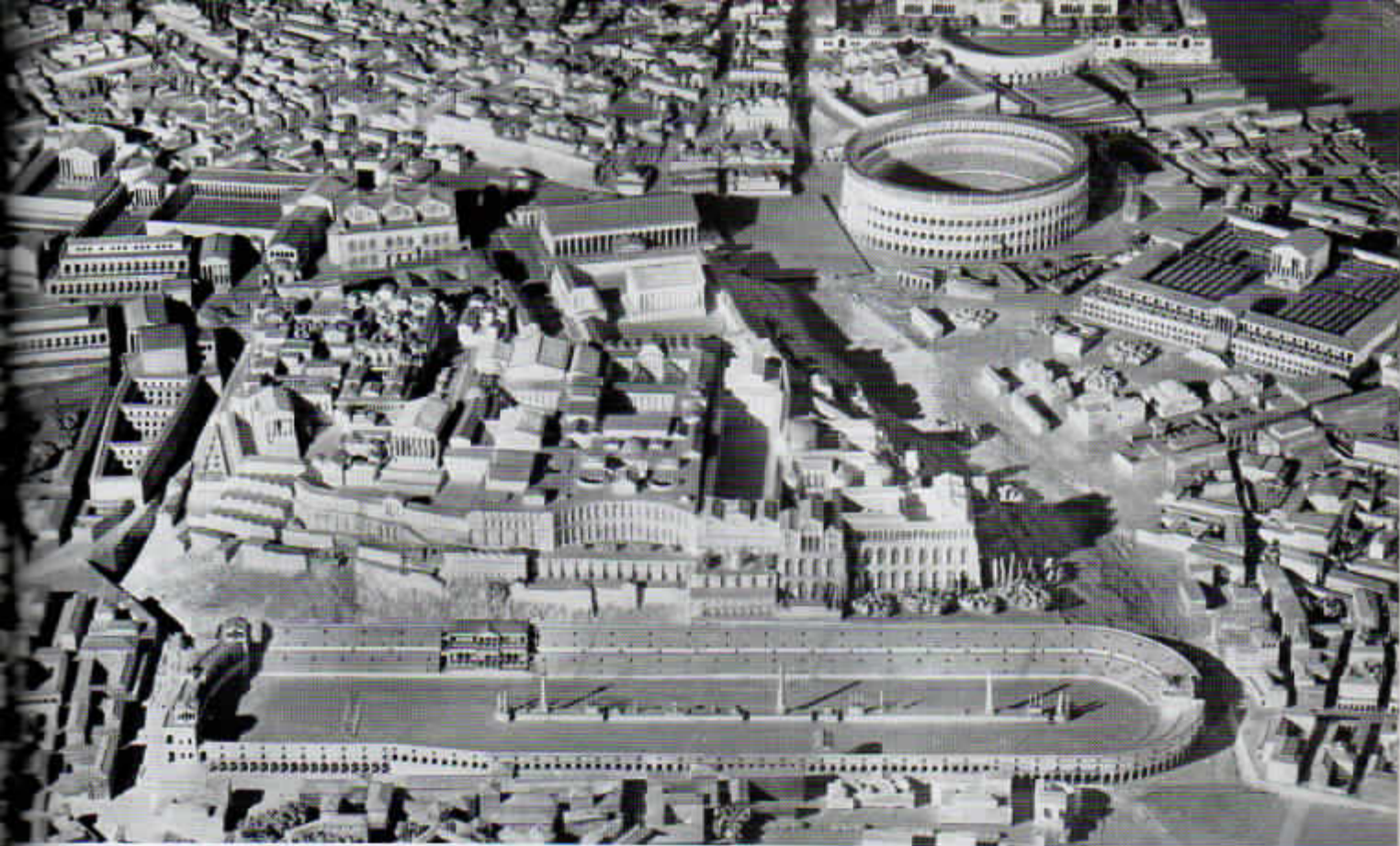
De un modo un tanto irracional, la presente tradición de la arquitectura moderna se inclinaría ahora en favor de propuestas como éstas. De un modo un tanto irracional porque, por democrática que pueda parecer semejante cantonalización la tendencia que el arquitecto ha heredado de una larga indulgencia ante las fantasías totales del diseño le hace incapaz de seguir hasta donde pueden conducirle tales proposiciones alternativas. Y es que, si bien ha surgido un conocimiento sobre las perspectivas insostenibles de la política total, queda, o al menos así lo parece, una amplia carencia de interés o creencia en lo igualmente insostenible de cualquier contrapartida física tal conclusión. En otras palabras, en tanto que en la política la existencia de campos finitos (que interactúan entre sí, pero todos ellos protegidos de la infracción definitiva) debe ser considerada provechosa y deseable, de momento no parece que este mensaje haya sido traducido plenamente al lenguaje de la percepción, y, así, la producción de cualquier equivalente temporal o espacial del campo finito tiende, de nuevo, característicamente, a ser recibida con desconfianza, como un bloqueo del futuro y como un peligroso impedimento para las libertades del proyecto abierto.

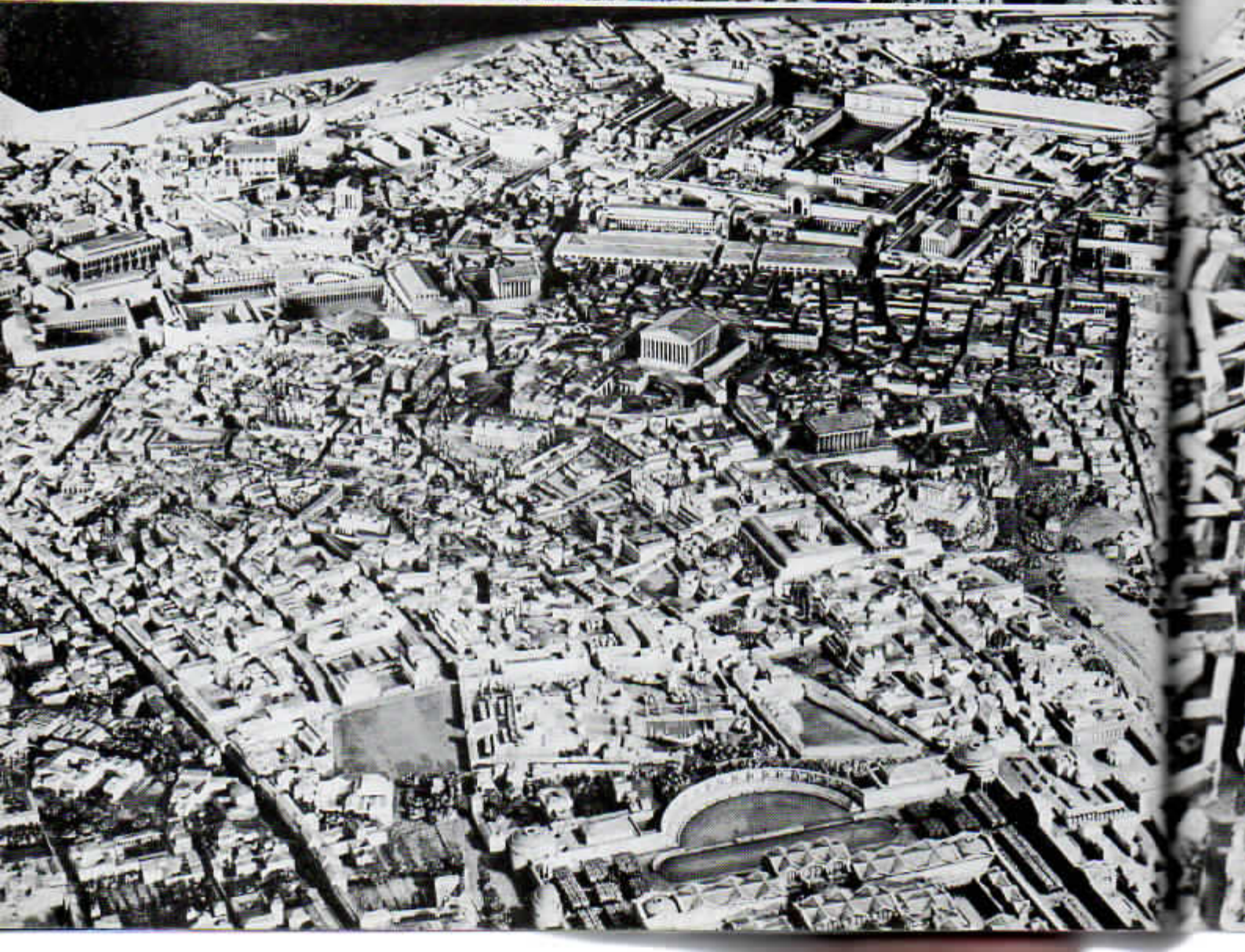
Lo que sobrevive del presente argumento, sea lo que fuere, no se puede tomar hoy en consideración y no aporta convicción alguna para aquellos que como base de operación todavía se sienten obligados a concebir una sociedad mundial totalmente integrada, una combinación de bondad innata y *savoir faire* científico, en la que todas las estructuras políticas, mayores o menores, lleguen a disolverse. Apreciamos los valores de esta persuasión, pero también nos vemos obligados a sugerir que la sociedad idealmente abierta y emancipada no se construirá probablemente de esta forma, que la sociedad abierta depende de la complejidad de sus partes, de una competición de intereses de grupo que no necesitan ser lógicos, pero que colectivamente, puedan no sólo contrarrestarse entre sí, sino también a veces, servir como membranas protectoras entre el individuo y la forma de autoridad colectiva. Porque el problema debe seguir siendo el de una tensión entre un todo casi integrado y unas partes casi segregadas, y, al faltar las partes segregadas, sólo nos cabe imaginar esa "sociedad abierta" allí donde, a pesar de los teoremas de libertad e igualdad, todas las compulsiones de fraternidad —afinidades electivas, equipos con sus camisetas, dinámicas de grupo, comunas revolucionarias que aporten las dichas de una placentera alienación, la Compañía de Jesús, el Lambda Chi, las convenciones anuales y las cenas de ex compañeros de regimiento vuelvan a surgir otra vez.

páginas siguientes

La Roma Imperial, vistas de la maqueta en el Museo della Civiltà Romana

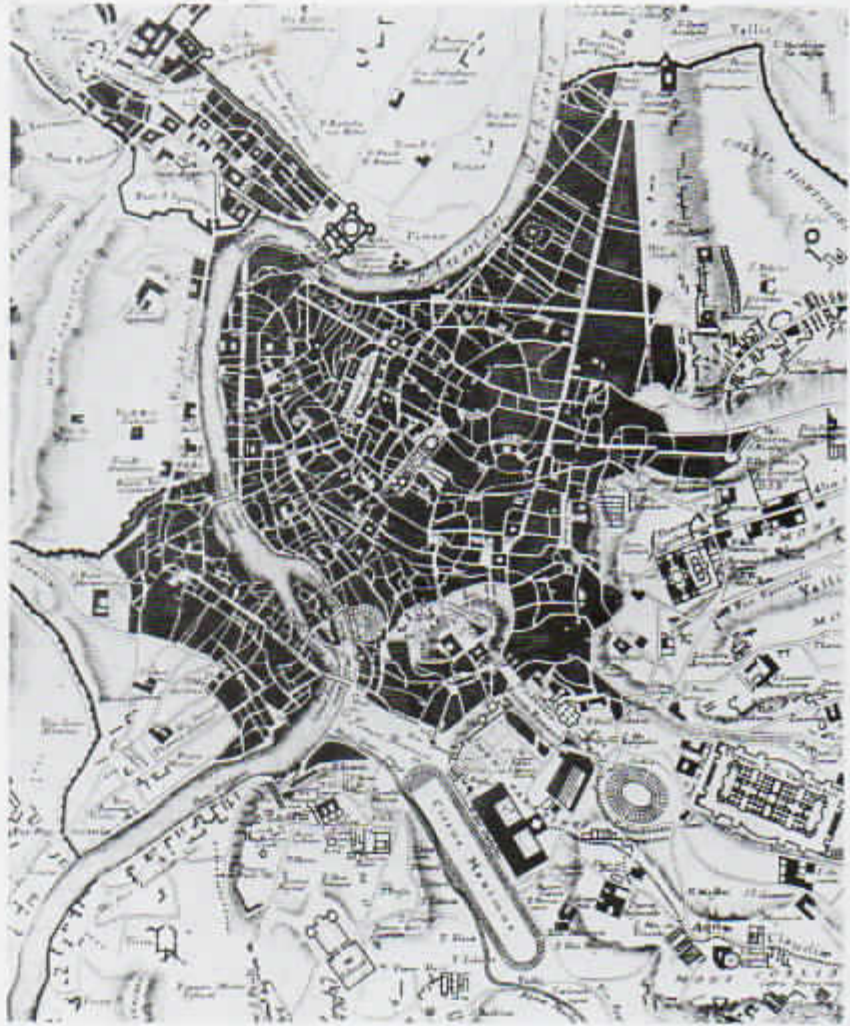








La matriz de la Roma del siglo XVII, plano según Bufalini, 1551



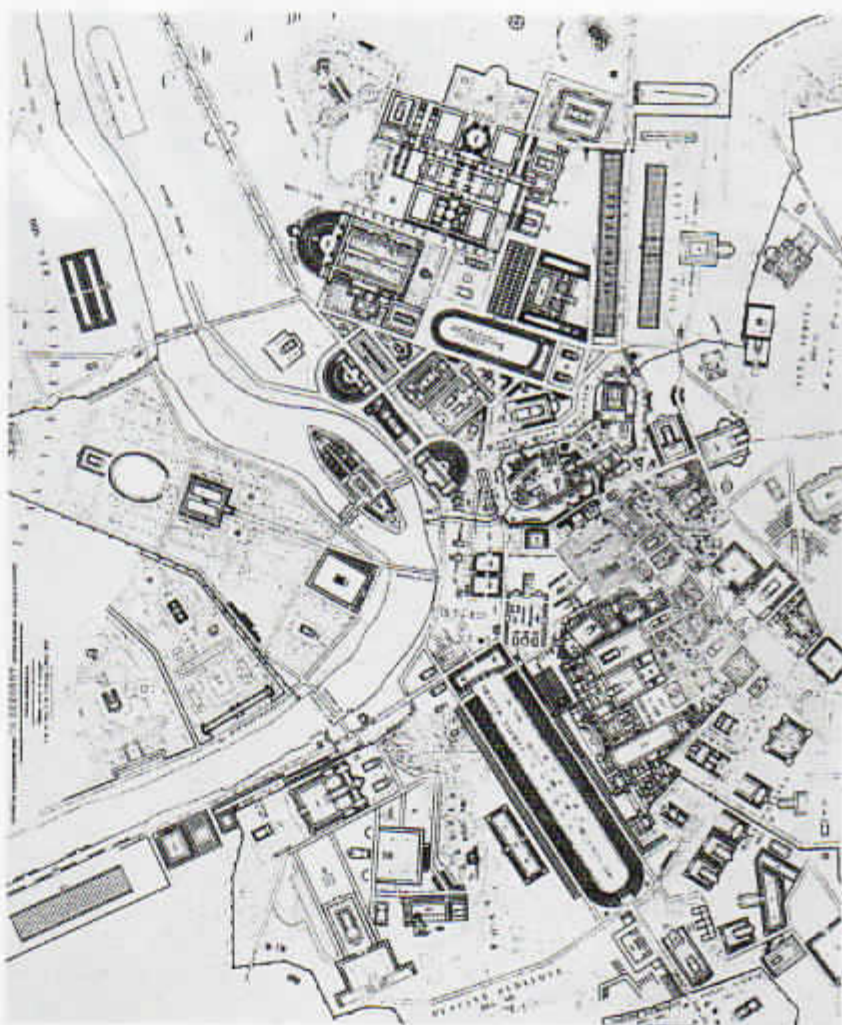
Esta cuestión puede ilustrarse sin extravagancia y de manera mucho más literal; y para ello dejaremos que palabras tales como integración y segregación (referidas a la vez a la política y a la percepción) nos conduzcan al lugar más obvio o sea a la situación de la comunidad negra norteamericana. Hubo, y hay, un ideal de integración, y hubo y hay, un ideal de segregación, pero aunque ambos ideales pueden ser apoyados por una diversidad de argumentos, propios e impropios, subsiste la evidencia de que, cuando la grave injusticia empieza a ser eliminada, las barreras que antes era posible mantener desde el exterior son igualmente reconstruibles desde el interior. Y es que, cualesquiera que sean las fantasías que mantenga la sociedad idealmente abierta (y la "sociedad abierta" de Popper puede ser tan ficticia como la sociedad "idealmente cerrada" que él condena), a pesar de las metas abstractas universales exigidas por el liberalismo teórico, continúa en pie el problema de la identidad, con sus problemas respectivos de absorción y extinción del tipo específico, y todavía queda por probar que tales problemas hayan de considerarse como temporales, ya que el orden auténticamente empírico nunca fue libertad, igualdad y fraternidad, sino más bien lo contrario: una cuestión de una orden fraternal, una agrupación de los iguales y que piensan igual o parecidamente, que, de modo colectivo, asume el poder de negociar sus libertades. Tal es la historia del cristianismo, de la francmasonería continental, de la institución académica, del sindicalismo, del sufragismo femenino, del privilegio burgués y de todo lo demás. Es una historia del campo abierto como una idea, del campo cerrado como un hecho; y precisamente porque en esta erupción continua de campos cerrados, que

tanto ha contribuido a la emancipación genuina, la historia reciente de las libertades negras en Estados Unidos es tan iluminadora (y seguramente tan "correcta" tanto en sus actitudes agresivas, como en las protectivas), nos hemos sentido obligados a citarla como clásica ilustración —quizá la ilustración clásica— de un fenómeno general.

En resumen, el argumento está sin duda, relacionado con los extremos teológicos de la predestinación y el libre albedrío, y con la misma certeza es a la vez conservador y anárquico en su impulso. Supone que, más allá de un cierto punto, las continuidades políticas prolongadas no deberían ni postularse ni desearse, y que, correspondientemente, también deberíamos considerar dudosas las continuidades del "diseño" hiperextendido. Pero el argumento no supone que, en ausencia de un diseño total, quepa esperar meramente unos procedimientos al azar, sino que, cualquiera que pueda ser lo empírico y cualquiera que pueda ser lo ideal (y ambas posiciones pueden quedar deformadas por la pasión intelectual o por el interés propio hasta transformarse en sus opuestas), la tesis en cuestión supone la posibilidad y la necesidad de un juego doble bipolar entre estos extremos. Hasta un cierto punto es un argumento formalista, pero, en la medida en que contiene unas características formalistas, no carece de intención.

"Los hombres que viven en épocas democráticas no captan fácilmente la utilidad de las formas." La fecha es de principios de la década de 1830 y el autor de la cita es Alexis de Tocqueville, que sigue diciendo:

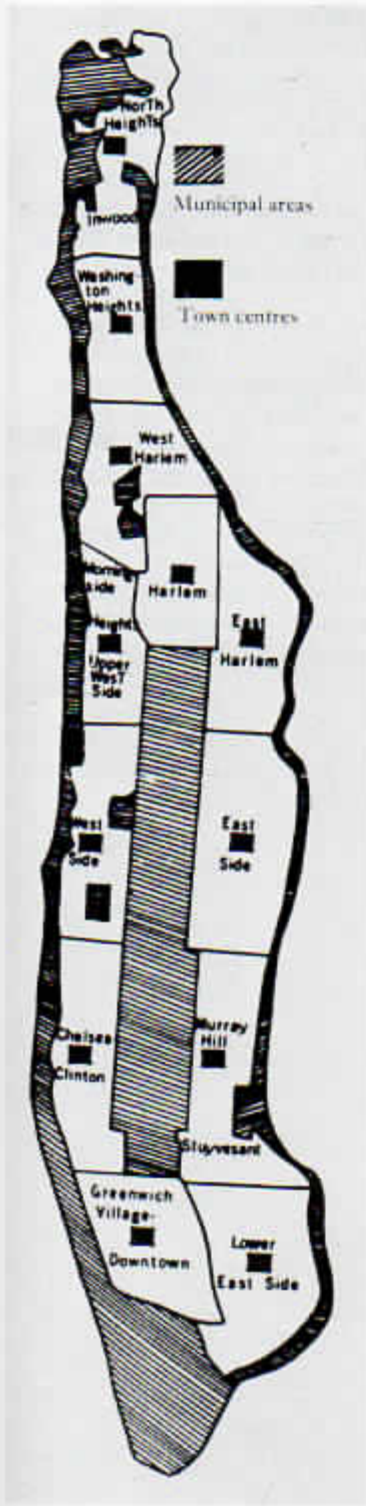
Sin embargo, esta objeción que los hombres de las democracias presentan a las formas es lo que confiere a las formas tanta utilidad para la liber-



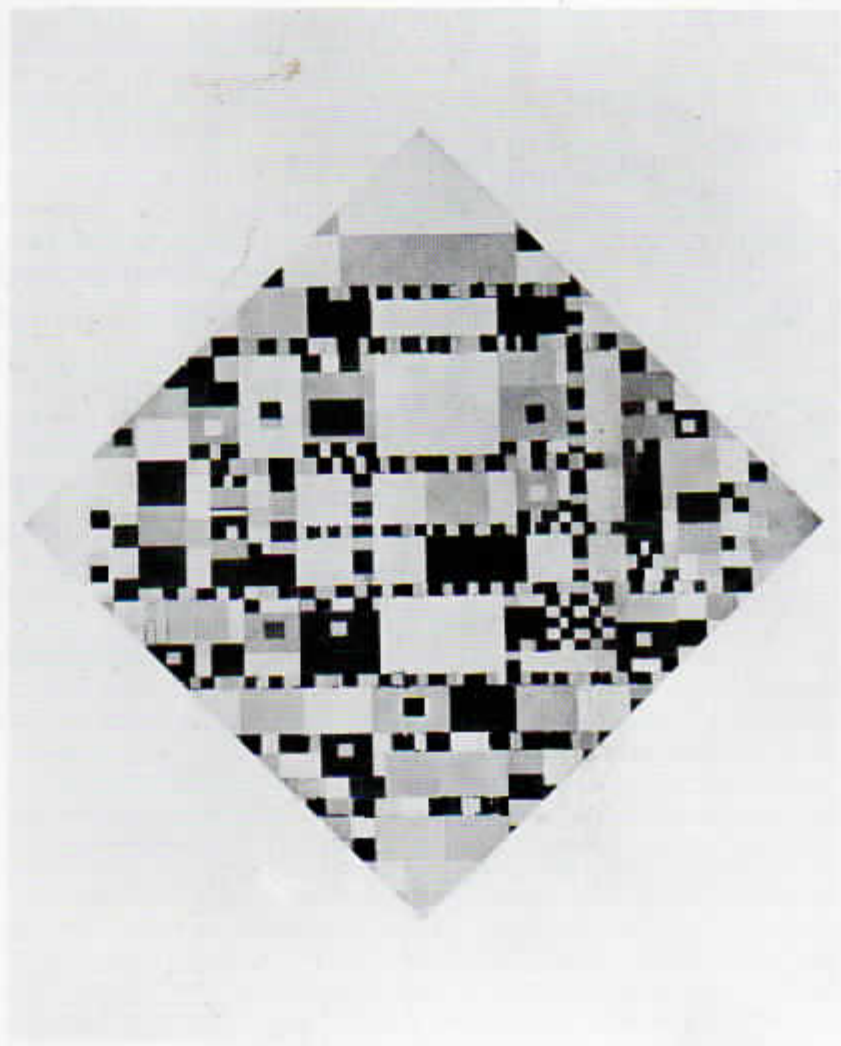
La Roma Imperial, plano según Canina,
h. 1834



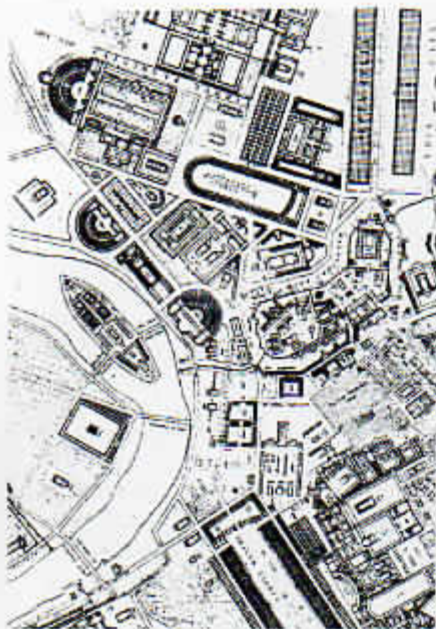
Grahame Shane: anàlisi de tramas del Londres central, 1971



Este sería el aspecto de un Manhattan democrático, 1973



Piet Mondrian: Victory Boogie Woogie. 1943-1944.



La Roma Imperial, plano según Canina, h.
1834, detalle

tad, ya que su mérito principal estriba en servir de barrera entre los fuertes y los débiles; el gobernante y el pueblo, para frenar a uno y dar al otro tiempo para mirar a su alrededor. Las formas se hacen más necesarias en la misma proporción en que el gobierno se vuelve más activo y poderoso, en tanto que los individuos se vuelven más indolentes y débiles... Esto merece la más seria atención.¹⁹

Y, ya que todavía merecen al menos una cierta atención, con una declaración como ésta, base curiosamente pragmática para una teoría de las formas, volvemos a proponer la analogía de política y percepción.

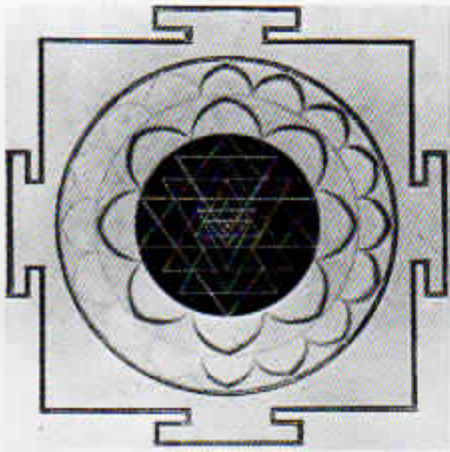
Para terminar, más que el "vínculo indestructible de lo bello y lo verdadero" de Hegel, más que las ideas de una unidad permanente y futura, preferimos considerar las posibilidades complementarias de conciencia y conflicto sublimado, y si hay aquí una necesidad urgente a la vez para el zorro y para el "bricoleur", tal vez sólo quepa añadir que la tarea que nos espera no debe contemplarse como una cuestión de conferir al mundo la seguridad de la democracia. No está lejos, pero desde luego no se trata de esto, ya que, seguramente, la tarea consiste en salvar a la ciudad (y, por tanto, a la democracia) mediante amplias infusiones de metáfora, de pensamiento analógico y de ambigüedad, y ante un cientifismo prevalente y un *laissez-aller* conspicuo, es posible que tales actividades puedan aportar la auténtica *supervivencia a través del diseño*.

La ciudad del collage y la reconquista del tiempo

El hombre, en una palabra, no tiene naturaleza; lo que tiene es... historia. *Dicho de otro modo, lo que la naturaleza es a las cosas, la historia, res gestae, lo es al hombre.*

La única diferencia radical entre la historia humana y la historia "natural" reside en que la primera nunca puede volver a empezar de nuevo... el chimpancé y el orangután se distinguen del hombre no por lo que se conoce, estrictamente hablando, como inteligencia, sino porque tienen una memoria muy inferior. Cada mañana, los pobres animales han de enfrentarse a un olvido casi total de lo que les sucedió el día antes, y su intelecto ha de trabajar con un fondo mínimo de experiencia. Similarmente, el tigre de hoy es idéntico al de hace seis mil años, pues cada uno ha tenido que empezar su vida como tigre desde el comienzo, como si ningún otro hubiera existido antes que él... Romper la continuidad con el pasado es una disminución del hombre y un plagio del orangután. JOSE ORTEGA Y GASSET

Esto significa que elegimos, y tratamos de continuar, una línea de pesquisas que lleva tras sí todo el fondo del anterior desarrollo de la ciencia; encajamos en la tradición de la ciencia. Es un punto muy simple y decisivo, pero, sin embargo, es un punto que los racionalistas a menudo no han tenido suficientemente en cuenta: no podemos comenzar de nuevo, debemos utilizar lo que la gente ha hecho antes que nosotros en el campo de la ciencia. Si comenzamos de nuevo, entonces, cuando muramos, nos encontraremos más o menos como Adán y Eva cuando murieron (o, si lo preferimos, en el mismo punto del hombre de Neanderthal). Esperamos el progreso de la ciencia y esto significa que debemos sentarnos sobre las espaldas de nuestros predecesores. Debemos continuar una cierta tradición... KARL POPPER.



Un mandala



Roma, el oculus del Pantheon

Vamos a pasar ahora de la consideración de una colisión de construcciones físicas a la ulterior consideración de colisión, esta vez en un plano psicológico y, hasta cierto punto, temporal. La ciudad de intenciones colisivas, por más que pueda presentarse en términos pragmáticos, es también, evidentemente, un icono, y un icono político que significa una gama de actitudes referentes al proceso histórico y al cambio social. Esto debería ser obvio. La Ciudad de Colisión de la que hasta el momento nos hemos ocupado sólo ha delatado incidentalmente una intención icónica, mas ahora empiezan aflorar a la superficie las cuestiones de propósito o función simbólicos.

Para una modalidad de pensamiento es una necesidad psicológica el que las cosas sean lo que son; para otra es cierto más o menos lo contrario: las cosas no son nunca lo que parecen ser, y el fenómeno siempre disfraza su propia esencia. Para un estado mental los hechos son fácilmente comprobables, concretos y siempre susceptibles de una descripción lacónica. Para otro los hechos son esencialmente escurridizos y nunca se prestarán a las especificación. Una parte intelectual requiere el apoyo de la definición, otra exige las iluminaciones de la interpretación, pero, si ninguna de las dos actitudes disfruta de un monopolio de comprensión empírica o fantasía idealista, no hace falta insistir en sus caracterización. Ambas condiciones mentales nos son suficientemente familiares, y aunque resulta excesivamente sencillo (y no del todo exacto) tachar a una actitud de icono-

clasta y a la otra de iconófila, es precisamente esta distinción elemental la que proponemos aquí.

La iconoclasia es y debería ser una obligación. Es la obligación de expurgar el mito y de quebrantar los conglomerados intolerables del significado, pero, si bien cabe simpatizar perfectamente con el tipo del godó y del vándalo en sus esfuerzos para librar el mundo de un abrumador exceso de referencia, también nos vemos obligados a reconocer la ulterior inutilidad —en términos de intenciones originales— de cualquiera de estas actividades. Temporalmente pueden inducir entusiasmo, autogratificación y una liberación total de excitaciones hipertiroideas, pero permanentemente —como sabemos— tales esfuerzos sólo pueden contribuir a otra iconografía. Podemos mostrarnos de acuerdo con Ernst Cassirer y muchos de sus seguidores¹ en que ningún gesto humano está totalmente libre de un contenido simbólico, no obstante, esto sólo sirve para reconocer que, mientras efectuamos la expulsión pública del mito a través de la puerta principal, incluso mientras lo estamos haciendo (y debido a que lo hacemos), el mito entra de nuevo, insidiosamente, por la puerta de servicio. Podemos exigir racionalidad. Podemos insistir en que la razón siempre es simplemente razonable, ni más ni menos, pero un cierto *matériel* totémico y obstinado seguirá negándose a retirarse. Y es que, para repetir la intuición primaria de Cassirer, por mucho que aspiremos a la lógica, nos vemos enfrentados a la circunstancia de que el lenguaje, el primer instrumento del pensamiento, inevitablemente se adelanta y tiende una nube sobre todos los programas elementales del simple procedimiento lógico.

En haber desdeñado (o en haber fingido desdeñar) esta condición ha consistido el esplendor y a la vez la trágica limitación de la tradición revolucionaria. La luz revolucionaria barrerá la oscuridad. Con el logro de la revolución las cuestiones humanas se situarán bajo la plena irradiación de la ilustración. Esta ha sido, una y otra vez, la presunción revolucionaria, y a continuación de ella una y otra vez se ha producido una desilusión casi pronosticable, puesto que, cualquiera que fuese la altura abstracta del proyecto racional, la materia totémica se ha negado a ser expulsada. Simplemente ha descubierto un nuevo disfraz y, de este modo, ocultándose en las sofisticaciones de un camuflaje recién inventado, ha podido de forma invariable actuar tan efectivamente como siempre.

Esta ha sido la historia de la arquitectura y del urbanismo del siglo XX: la expulsión abierta de toda fantasía cultural deletérea y la proliferación simultánea de fantasía no concebida como tal. Por una parte, el edificio y la ciudad sólo habían de anunciar una pauta científicamente determinada de prestación y eficiencia, pero, por otra, como evidencia de una integración completa entre sujeto y contenido, ya fuese inminente o conseguida, sólo cabía atribuirles un papel emblemático. Su finalidad encubierta era sentenciosa: predicaban, y predicaban tanto que, si pensamos en la ciudad como en un instrumento inherentemente didáctico, la ciudad de la arquitectura moderna seguramente sobrevivirá durante largo tiempo en la literatura crítica del urbanismo como primordial ilustración de una tendencia irreprimible al apostolado.

¿La ciudad como instrumento didáctico? No se trata de si debería ser tal cosa, sino más bien de que no puede ser otra cosa. Y, por consiguiente, estamos ante el problema de la naturaleza de la información instructiva disponible, de cómo ha de formularse un discurso deseable, de qué criterios deben determinar el contenido ético preferido de la ciudad.

Ahora bien, éste es un punto que abarca los muy inciertos papeles de costumbre e innovación, de estabilidad y de dinamismo, y, a la postre, implica una coerción y una emancipación de las que sería una satisfacción evadirse, pero los trazados de las tan trilladas rutas de evasión —“Dejemos que la ciencia construya la ciudad”, “Dejemos que la gente construya la ciudad”— ya han sido delineados y desechados. Porque, si un racionalismo supuestamente frío de “hechos” y

números puede revelar un tejido ético lleno de incertidumbres y justificar no sólo la ciudad de liberación, sino también las catástrofes morales de un Auschwitz o de un Vietnam, y aunque el recientemente resucitado "poder para el pueblo"* puede ser preferido a esto, no por ello esto ha de carecer de una matización masiva. En el contexto de una ciudad modelo, de una ciudad de la mente, tampoco es concebible que unas preocupaciones simplemente funcionales o simplemente formales supriman las cuestiones referentes al estilo y a la sustancia del discurso.

Esto equivale a observar que en los argumentos que siguen se supone que, en un análisis final, hay tan sólo disponibles dos depósitos de contenido ético. *Estos son: tradición y utopía, o cualesquiera sugerencias de significado que nuestras nociones de tradición y utopía todavía puedan aportar.* Estos, ya sea por separado o juntos, positivos o negativos, han sido los últimos agentes de servicio en todas las diversas ciudades de "ciencia" y "pueblo", de "naturaleza" e "historia" ya citadas, y, puesto que no cabe duda de que, prácticamente, han actuado como un tornasol de acción y reacción muy coherente (tal vez el más coherente de todos), se citan aquí como referencias finales, aunque de ningún modo absolutas.

No se trata de proclamar la paradoja ni mucho menos. Ya hemos citado nuestras reservas acerca de la utopía. Seguiremos estipulando reservas acerca de la tradición, pero sería inútil entregarnos a ulteriores especulaciones en este campo sin dirigir primero una cierta atención a las evaluaciones de Karl Popper, todavía insuficientemente analizadas.² Popper, el teórico del método científico que cree que la verdad objetiva discernible no se encuentra a nuestro alcance, que propone la necesidad de conjetura y la obligación subsiguiente con respecto a todo grado de refutación, es también el liberal vienés domiciliado durante largo tiempo en Inglaterra que utilizaba lo que parece ser una teoría conservadora del Estado como crítica de Platón, Hegel y, no casualmente, del Tercer Reich. El *philosophe engagé*, entregado al ataque, a través de la experiencia, contra todas las doctrinas del determinismo histórico y todos los supuestos de la sociedad cerrada. En función de estos antecedentes, Popper, el apóstol del rigor científico, se presenta ulteriormente a sí mismo como el crítico de la utopía y el exponente de la utilidad de la tradición, y es en estos términos idénticos donde se le puede ver también surgir, implícitamente, como el mayor de los críticos de la arquitectura y el urbanismo modernos (aunque en la práctica cabría dudar de si posee la capacidad técnica, o el interés, para criticar una u otro).

Por tanto, la teoría popperiana del valor tradicional puede parecer lógicamente intachable, y también puede parecer emocionalmente indigerible. La tradición es indispensable, la comunicación se apoya en la tradición; la tradición se relaciona con una viva necesidad de un ambiente social estructurado; la tradición es el vehículo crítico para la mejora de la sociedad; la "atmósfera" de cualquier sociedad dada está relacionada con la tradición, y la tradición está en cierto modo emparentada con el mito, o, para decirlo con otras palabras, las tradiciones específicas son de algún modo teorías incipientes que tienen el valor, aunque sea imperfectamente, de ayudar a explicar la sociedad.

Pero semejantes declaraciones exigen asimismo ser contempladas en función de la concepción de la ciencia de la que se derivan: la concepción ampliamente antiempírica de la ciencia no tanto como la acumulación de hechos, sino como la crítica de las hipótesis basada en sus fallos. Son las hipótesis las que descubren los hechos y no al revés; y visto de este modo —así discurre el argumento— el papel de las tradiciones en la sociedad equivale más o menos al de las hipótesis en la ciencia. Es decir, lo mismo que la formulación de las hipótesis o teorías resulta de la crítica del mito.

* Alude al lema "Power to the people" frecuentemente empleado en las manifestaciones masivas de los primeros años setenta en EE.UU. protestando contra la guerra del Vietnam y el racismo. (N. del T.)

Similarmente, las tradiciones tienen la importante doble función de no crear sólo un cierto orden o algo parecido a una estructura social, sino también de darnos algo sobre lo que podemos actuar, algo que podamos criticar y cambiar. (Y)... tal como la invención de mitos o teorías en el campo de la ciencia natural tiene una función —la de ayudarnos a poner orden en los acontecimientos de la naturaleza— también la tiene la creación de tradiciones en el campo de la sociedad.²

Y es, presumiblemente, por estas razones por lo que Popper contrasta un enfoque racional de la tradición con el intento racionalista de transformar la sociedad por medio de formulaciones abstractas y utópicas. Tales intentos son "peligrosos y perniciosos", y si la utopía es "una idea atractiva... excesivamente atractiva", para Popper es también "derrotista y conduce a la violencia". Pero de nuevo, para condensar el argumento:

1. Es imposible determinar fines científicamente. No hay manera científica de elegir entre dos fines...
2. El problema de construir un plan utópico (por tanto) no puede ser resuelto por la ciencia sola...
3. Puesto que no podemos determinar los fines últimos de acciones políticas científicamente... tendrán al menos en parte el carácter de diferencias religiosas. Y no puede haber tolerancia entre estas diferentes religiones utópicas... el utopista debe superar o bien aplastar a sus competidores... Pero ha de hacer más... (ya que) la racionalidad de su acción política exige constancia en el objetivo para un largo plazo en el futuro...
4. La supresión de objetivos competitivos se hace todavía más urgente si consideramos que el período de construcción utópica tiende a ser de cambio social. (Porque) en tal período es probable que las ideas cambien también. (Y) por tanto, lo que para muchos pudo aparecer como deseable cuando se decidió el plan utópico, puede aparecer como menos deseable en una fecha posterior...
5. De ser así, todo el enfoque corre el peligro de venirse abajo, ya que si cambiamos nuestros últimos objetivos políticos mientras tratamos de avanzar hacia ellos, pronto descubriremos que nos estamos moviendo en círculos... (y) bien puede resultar que los pasos dados hasta el momento nos distancien en realidad de la nueva meta...
6. La única manera de evitar tales cambios en nuestros objetivos parece consistir en usar la violencia, lo cual incluye la propaganda, la supresión de la crítica y el aniquilamiento de toda oposición... De este modo, los ingenieros utopistas deben llegar a ser omnipotentes además de omniscientes.⁴

Tal vez sea desafortunado al respecto el hecho de que Popper no establezca distinción entre utopía como metáfora y utopía como prescripción, pero, si bien se muestra evidentemente preocupado por el examen —en términos de sus probables resultados prácticos— de ciertos procedimientos y actitudes más que nada, irreflexivas (irracionales) la situación intelectual que él se ha sentido persistentemente movido a revisar es de una comprobación relativamente fácil.

El anuncio por parte de la Casa Blanca el 13 de julio de 1968 de la creación del National Goals Research Staff (Equipo de Investigación de Objetivos Nacionales) estableció lo siguiente:

Hay un número creciente de esfuerzos previsores tanto en las instituciones públicas, como en las privadas, que aportan un cuerpo de información cada vez mayor sobre el cual basar juicios de probables evoluciones futuras y opciones disponibles.

Existe una necesidad urgente de establecer un vínculo más directo entre la predicción, cada vez más sofisticada, que hoy se efectúa y el proceso de toma de decisiones. La importancia práctica de establecer tal vínculo se destaca por el hecho de que virtualmente todos los problemas nacionales críticos de hoy pudieran haber sido afrontados mucho antes de adquirir proporciones críticas.

Se ha creado un extraordinario despliegue de instrumentos y técnicas mediante los cuales resulta cada vez más factible proyectar tendencias futuras, y de este modo hacer el tipo de opciones informadas que son necesarias si hemos de establecer un dominio sobre el proceso de cambio.

Estas herramientas y técnicas están adquiriendo un uso muy amplio en las ciencias sociales y físicas, pero no han sido aplicadas sistemática y global-

mente a la ciencia (*sic*) del gobierno. Está llegando el momento en que deberían usarse, en que deben usarse.⁵

"La ciencia del gobierno", "herramientas y técnicas" que "deben ser utilizadas", "predicción sofisticada", "el tipo de opciones informadas que son necesarias si hemos de establecer un dominio sobre el proceso de cambio"... esto es Saint Simon y Hegel, los mitos de una sociedad potencialmente racional y de una historia inherentemente lógica instalados en el más improbable de los altos lugares; y en su tonalidad ingenuamente conservadora, pero al propio tiempo neofuturista, como representación popular de lo que es hoy *folk lore*, casi cabría designarlo como blanco para las estrategias críticas popperianas. El "dominio sobre el proceso de cambio" puede tener resonancias heroicas, mas esta idea carece estrictamente de sentido; por otra parte, el "dominio sobre el proceso de cambio" eliminaría necesariamente todo cambio salvo los más pequeños y extrínsecos, y, sin embargo, ésta es la auténtica carga de la posición de Popper. Simplemente que, mientras la forma del futuro dependa de ideas futuras, esta forma no debe ser anticipada, y que, por tanto, las muchas fusiones de utopismo e historicismo (el transcurso de la historia sometido a una directriz racional) orientadas hacia el futuro sólo pueden actuar para restringir cualquier evolución progresiva, cualquier emancipación genuina.

Y acaso pueda ser en este punto donde uno distinga al Popper quintaesencial, al crítico libertario del determinismo histórico y de las opiniones estrictamente inductivistas del método científico que, seguramente más que cualquier otro, ha investigado y clasificado ese complejo crucial de fantasías histórico-científicas que, para mal o para bien, ha sido componente tan activo de la mentalidad del siglo XX.

Pero aquí nos aproximamos a Popper, del que se ha sugerido ya que es —potencialmente— el crítico más devastador de casi todo lo que ha representado abiertamente la ciudad del siglo XX, con el afán de salvar al menos *algo* de los estragos de su análisis. Es decir, nos dirigimos a él con algunos de los prejuicios supervivientes (o desde el punto de vista tradicional) de lo que solía denominarse el movimiento moderno, y nuestros desacuerdos con su postura son de exposición relativamente fácil. En pocas palabras, sus evaluaciones de la utopía y la tradición parecen presentar estilos irreconciliables de implicación crítica: uno es caliente y el otro frío, y sus denuncias manifiestamente abruptas de la utopía son algo menos que agradables cuando se las sitúa con conjunción con las sofisticaciones de su respaldo a la tradición. Al parecer, mucho se puede perdonar a la tradición, pero si nada puede perdonársele a la utopía tenemos derecho a sentirnos trastornados por esta prueba de parcialidad. Y es que seguramente los abusos de la tradición no son menos grandes que los abusos de la utopía, y si nos podemos sentir obligados a subscribir la justa condena a Popper para con una utopía coercitiva, también podemos preguntarnos: *¿Cómo se explica que, si es posible distinguir el tradicionalismo ilustrado de la ciega fe tradicionalista, no pueda haber una versión comparable del concepto de utopía?*

Porque, supuesto que Popper pueda atribuir una especie de *status* prototeórico a la tradición y enfocar el progreso social como secuela de una crítica continua de la tradición, cabe juzgar desafortunado el que no pueda hacer estas concesiones con referencia a la utopía.

La utopía ha conseguido gran universalidad al suscitar gran comprensión y simpatía entre todos los hombres. Al igual que la tragedia, trata de los extremos del bien y del mal, de la virtud y del vicio, de la justicia, de la continencia y del juicio venidero. Todo ello se funde en dos de los más tiernos entre todos los sentimientos humanos: compasión y esperanza.⁶

Pero Popper, con su admirable condena del exceso político, descubriendo que la utopía literal tan sólo ofrece una pesadilla sociológica, parece mostrarse deliberadamente obtuso ante la presencia de ese gran cuerpo de manifestaciones que, particularmente en las artes,

ha engendrado el mito de la sociedad absolutamente buena. Condena la política utópica y no parece dispuesto a realizar la menor concesión a la poética utópica. La sociedad abierta es buena y la sociedad cerrada es mala; por tanto, la utopía es mala y no vale la pena fijarse en sus productos colaterales. Esto puede parecer un resumen muy tosco de su postura, a la que desearíamos ponderar, matizar según los términos siguientes: la utopía está incrustada en una mezcla de ambiguas connotaciones políticas, y esto es de esperar, pero, puesto que la utopía es algo tal vez ya arraigado (y ciertamente arraigado en la tradición hebreo-cristiana), no puede, ni debe, ser algo totalmente deseable. Aunque sea un absurdo político, podría persistir como una necesidad psicológica, lo cual, traducido en términos arquitectónicos, podría ser una manifestación referente a la ciudad ideal, en su mayor parte físicamente insufrible, pero a menudo valiosa en cuanto pueda implicar alguna clase de necesidad conceptual tenuemente sentida.

El repudio popperiano de la utopía (si bien parece plantear subrepticamente una condición utópica tácita en la que todos los ciudadanos estén implicados en un diálogo racional, en la que el ideal social aceptado sea el de una autoliberación kantiana a través del conocimiento) puede parecer extraño; el comparable rechazo del arquitecto del siglo XX respecto a la tradición (aunque, no tan subrepticamente, mantenga una tácita afiliación a lo que es ahora un cuerpo claramente tradicional de actitudes y procedimientos) es seguramente más explicable. Porque si, como Popper ha demostrado con seguridad, la tradición es inevitable, entonces, entre las definiciones de la palabra hay una a la que los tradicionalistas no suelen referirse. Una tradición es "una entrega, una rendición, una traición". Más particularmente es "una entrega de libros sagrados en tiempos de persecución", y esta implicación de tradición con traición es, muy posiblemente, algo profundamente arraigado que viene dado en los orígenes del lenguaje. *Traduttore-traditore*, traductor-traidor, *traiteur-traité*, traidor-tratado: en estos sentidos el traidor tradicionalista es siempre aquella persona que ha abandonado una pureza de intención a fin de negociar significados y principios, tal vez, a la postre, para tratar o negociar con unas circunstancias hostiles. Una etimología que es elocuentemente indicativa de prejuicio social. Según los estándares de un racionalismo aristocrático, militar o meramente intelectual, el tradicionalista, en estos términos, ocupa un lugar muy bajo. Corrompe y acomoda; prefiere la supervivencia a la intransigencia de ideas, los oasis de la carne a los desiertos del espíritu, y, si no es criminalmente débil, sus capacidades se encuentran, en su mayor parte, al nivel de lo mercantil y lo diplomático.

Estos son algunos de los aspectos de la tradición que explican por qué incurre en el abierto desagrado del arquitecto del siglo XX, pero, si bien cabe sentir también la misma repulsa por la utopía (aunque rara vez la haya sentido el arquitecto), de un modo o de otro estas reacciones mayoritariamente acriticas o generalizadas deben ser superadas, porque en último término (o así se supone) todavía nos vemos obligados a luchar con las múltiples emanaciones, legítimas e ilegítimas, positivas y negativas, tanto de la tradición como de la utopía.

Mas ofrezcamos una ilustración concreta del problema (no muy distinto del problema actual) que presenta una utopía en la que uno ha dejado por completo de creer y una tradición de la que uno se encuentra críticamente disgregado. Napoleón I alimentó el proyecto de convertir París en una especie de museo. Hasta cierto punto, la ciudad había de transformarse en una suerte de exposición habitable, una colección de recuerdos permanentes para edificación tanto del residente como del visitante, y cabe suponer de inmediato que la sustancia de la instrucción había de ser algún tipo de panorama histórico no sólo de la grandeza y la continuidad de la nación francesa, sino también de las contribuciones comparables (aunque seguramente algo menores) de una Europa en su mayor parte subyugada.⁷

Instintivamente, uno retrocede ante esta idea, pero, a pesar de que en la actualidad no puede suscitar gran entusiasmo (hace pensar

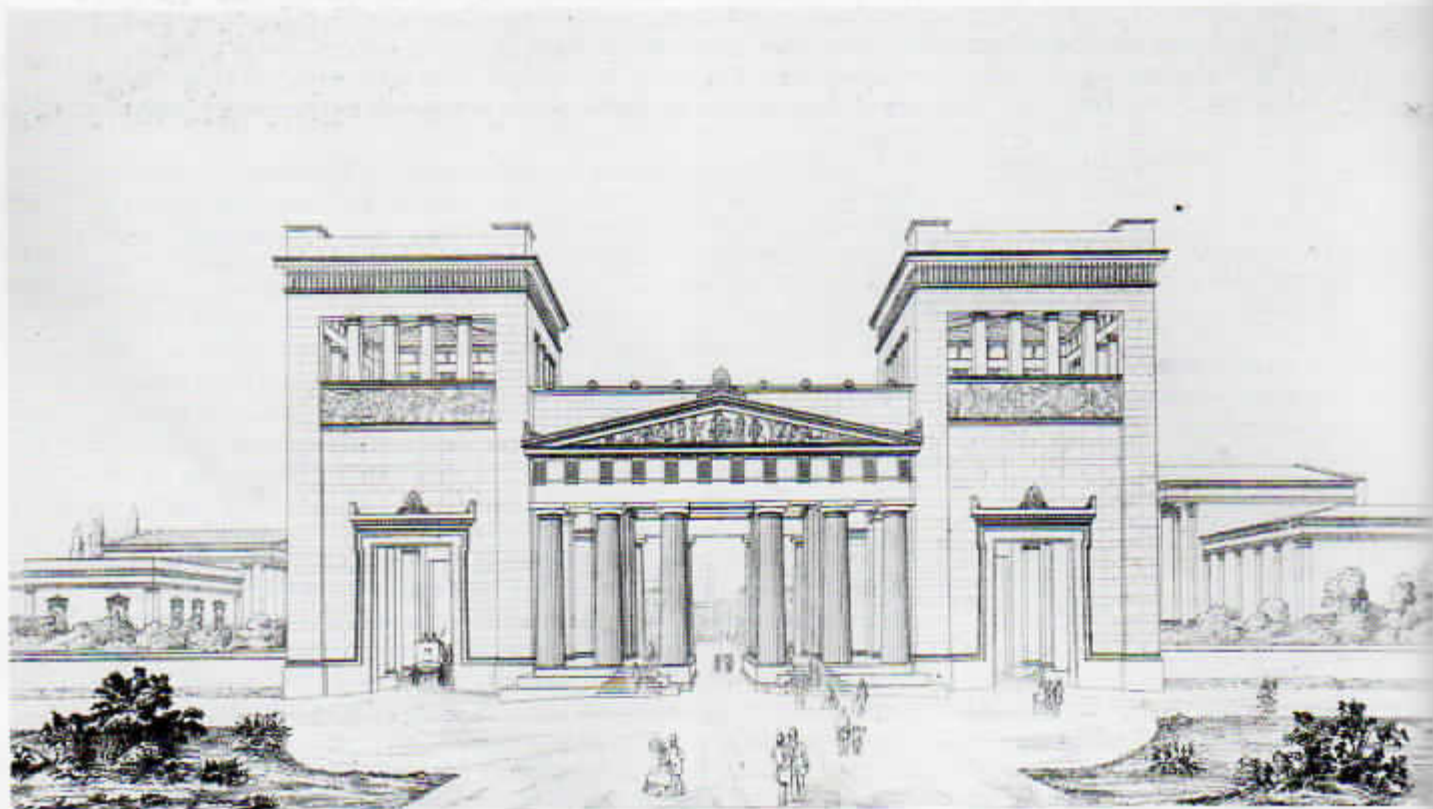
en Albert Speer y su desafortunado patrocinador), la idea de Napoleón todavía nos enfrenta a la fantasía de un gran emancipador, todavía nos ofrece el programa embrionario de lo que, en su día, podía contemplarse como un gesto genuinamente radical, ya que ésta es tal vez una de las primeras apariciones de lo que había de ser un tema recurrente y quizá no represivo del siglo XIX: la ciudad museo.

La ciudad museo, la ciudad como concierto positivo de cultura y finalidad educativa, la ciudad como fuente benevolente de información casual pero cuidadosamente seleccionada, tal vez logró su máxima realización en el Munich de Luis I y Leo von Klenze, en aquel Munich *Biedermeier* con su profusión altamente consciente de referencias —florentina, medieval, bizantina, romana, griega—, todas ellas parecidas a otras tantas láminas del *Précis des Leçons* de Durand. Pero si la idea de esta ciudad, que parece haber encontrado su tiempo en la década de 1830, está sin duda implícita en la política cultural de principios del siglo XIX, su significación ha quedado sin evaluar.

Observemos las evidencias del Munich de Von Klenze, agreguemos trazas del Potsdam y Berlín schinkelescos, provincialicemos tal vez la escena con la noticia de una ciudad piemontesa tan pequeña como Novara (alrededor de la cual hay diseminadas otras varias), y procedamos después a incorporar ejemplos, un tanto tardíos, de la mejor calidad francesa (Bibliothèque Ste. Geneviève, etc.), y empezarán a cobrar sustancia unos aspectos gradualmente retardados del sueño napoleónico. Indudablemente consciente de sí misma, la ciudad museo es distinguible de la ciudad del neoclasicismo por su carácter multiforme, y en sus versiones más claras apenas sobrevive más allá de 1860. El París de Haussmann y la Viena de la Ringstrasse no son más que corrupciones de esta imagen, pues ya para entonces —y particularmente en París— el ideal de un conglomerado de partes independientes había sido sustituido de nuevo por la visión, mucho más "total", de la continuidad absoluta.

Pero, si éste es un intento para identificar la ciudad museo, la ciudad de discretos objetos/episodios presentados con precisión, ¿qué decir, entonces, al respecto? ¿Que, al reconciliar el residuo del decoro

Leo von Klenze: Munich, Propyläen,
1846-1860





El Munich de Luis I y Leo von Klenze,
maqueta por L. Seitz

Leo von Klenze: Munich, Odeonsplatz, proyecto para un monumento al ejército bávaro, 1818; a la derecha, su Leuchtenberg-Palais, 1816-1821; izquierda, su Odeon, 1826-1828. Una versión de este obelisco fue erigida más tarde en la Karolinenplatz, 1833



página siguiente

arriba, izquierda

Leo van Klenze, Munich, Hauptpost, 1836

segunda arriba, izquierda

Munich, Odeonsplatz con la Feldherrn-Halle de Friedrich von Gärtner, 1841-1844

tercera arriba, izquierda

Leo von Klenze: Munich, Residenz, Allerheiligenhofkirche, 1826-1837, y Apothekerflügel, 1832-1842

abajo

Leo von Klenze: Munich, Ludwigstrasse, 1842

arriba, derecha

Leo von Klenze: Munich, Allerheiligenhofkirche, 1826-1837

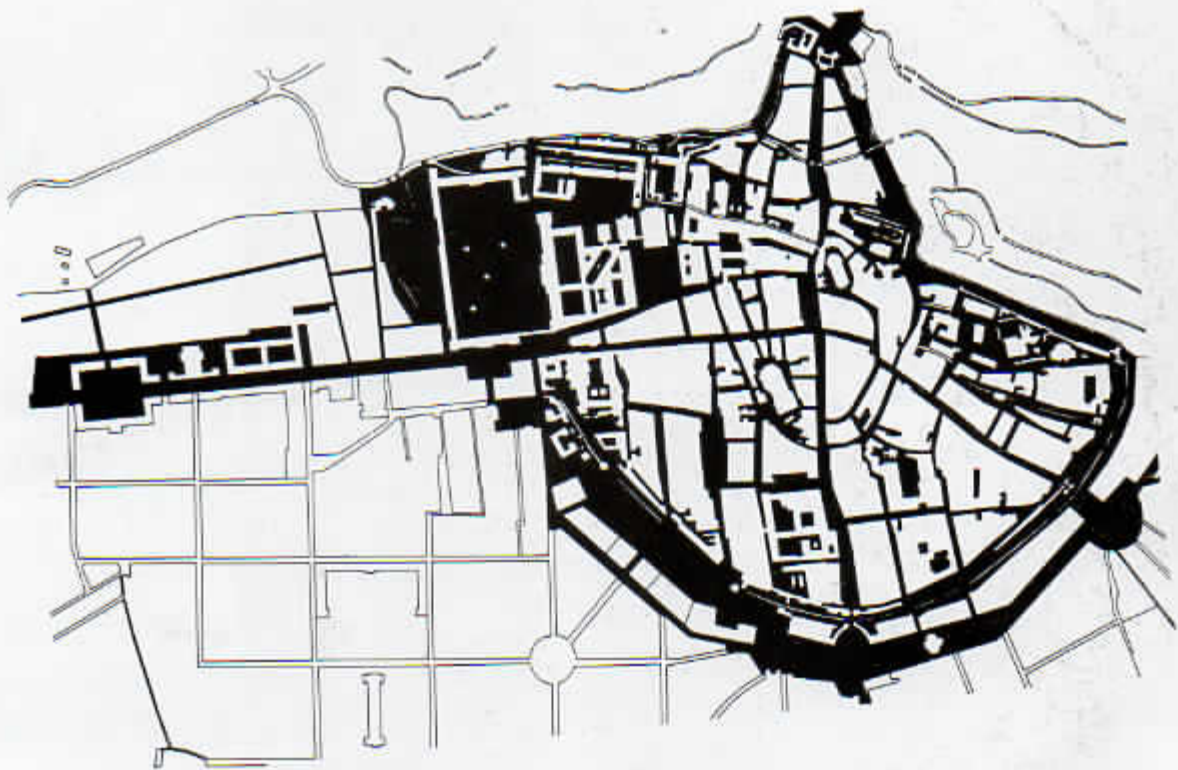
clásico y el incipiente optimismo del impulso liberal, actúa como estrategia provisional? ¿Que, aunque su misión instructiva es primordial, se dirige más bien a la "cultura" que a la tecnología? ¿Que todavía abarca a la vez a Brunelleschi y el Crystal Palace? ¿Que ni Hegel, ni el príncipe Alberto, ni Auguste Comte fueron extraños en esta ciudad?

Todas éstas son preguntas que la equívoca y ecléctica concepción de la ciudad museo (¿el primer esbozo para la ciudad de una burguesía gobernante?) puede eludir, y probablemente todas ellas deben ser contestadas afirmativamente, pues, cualesquiera que sean nuestras reservas (la ciudad es un crujiir de huesos muertos, una mera antología de puntos históricos y pintorescos), es difícil no admitir su amabilidad y su hospitalidad. Ciudad abierta y, hasta cierto punto, crítica, receptiva —al menos en teoría— a los estímulos más dispares, no hostiles a la utopía ni a la tradición, la ciudad museo, aunque diste de ser gratuita, no revela inquietudes de urgente fe en el valor de cualquier principio omnivalente. Antítesis de lo restrictivo, implicando el cultivo, más bien que la exclusión, de lo múltiple, según los cánones de su tiempo se rodea del mínimo de barreras aduaneras, de embargos, de restricciones al comercio, y, por consiguiente, la *idea* de la ciudad museo, feliz a pesar de muchas objeciones válidas, puede que no sea hoy tan decididamente desdeñable como cabía imaginar al principio. Pues vemos que la ciudad de arquitectura moderna, por más que siempre se haya profesado abierta, ha desplegado una lamentable carencia de tolerancia ante cualquier importación ajena a sí (fondo abierto y mentalidad cerrada); vemos que su postura básica ha sido proteccionista y restrictiva (estrechos controles para estimular más de lo mismo) y que esto ha dado como resultado una crisis de economía





El Munich de Luis I y Leo von Klenze,
maqueta de L. Seltz en el Nationalmuseum
de Munich



Munich hacia 1840, plano de
figura-y-fondo



P. Speeth: Würzburg, penitenciaría para mujeres, 1800

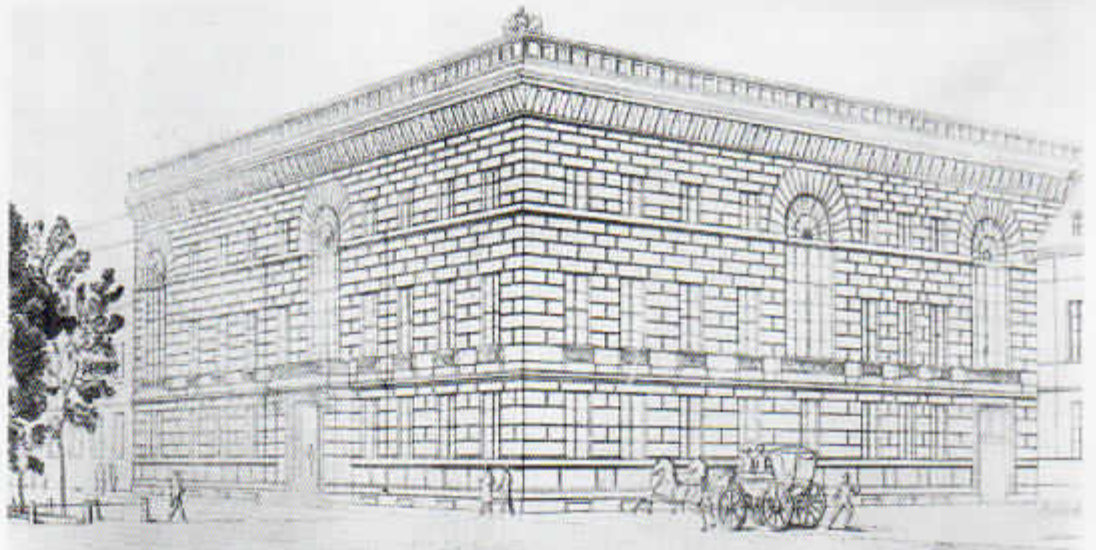
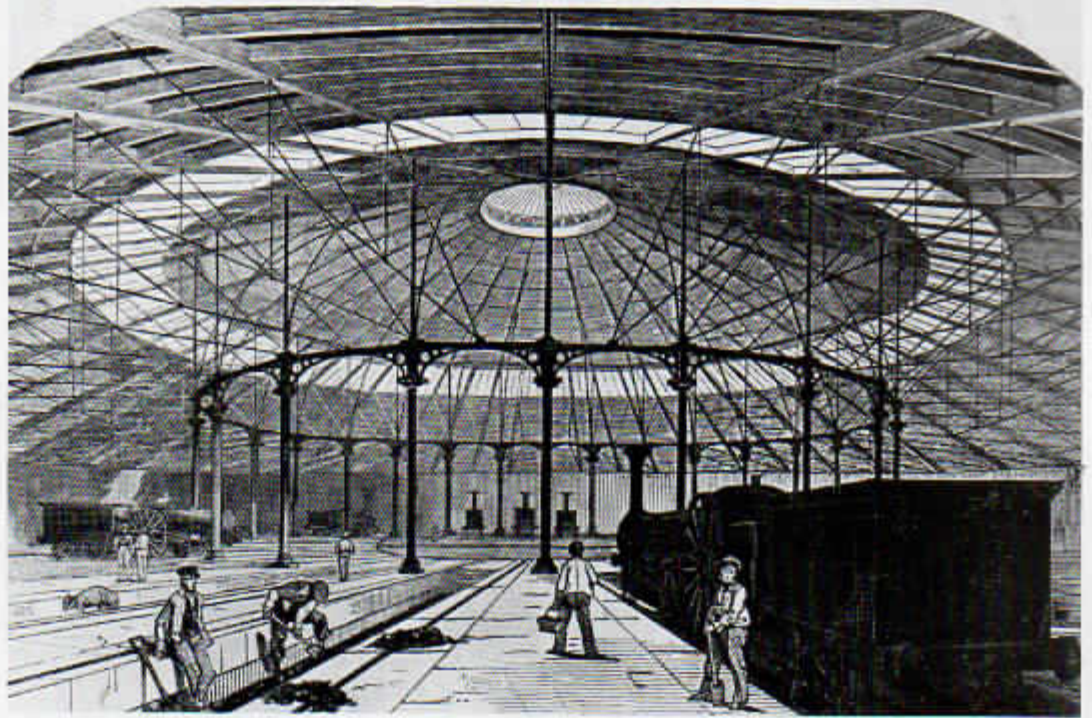
pág. contigua, arriba
 París, Galerie d'Orléans, h. 1830

pág. contigua, centro
 Londres, nave circular para locomotoras,
 en el depósito Camden Town del North
 Western Railway, 1847

pág. contigua, abajo
 Karl Friedrich Schinkel: Berlín, Palais
 Redern, 1832

interna (creciente pobreza de significado y declive de la invención); por consiguiente, las presunciones de una política antes indiscutible ya no pueden aportar ningún apoyo plausible para la exclusión.

Con esto no pretendemos sugerir que la napoleónica ciudad museo ofrezca un modelo rápidamente explotable para la solución de todos los problemas del mundo, pero sí debería implicar que esta ciudad particular del afán del siglo XIX —un conjunto de recuerdos griegos e italianos, con unos pocos fragmentos nórdicos, un esporádico entusiasmo tecnófilo, y tal vez un breve flirteo con los vestigios sarracenos de Sicilia—, aunque a nosotros pueda parecer una pequeña colección claustrofóbica y anticuada, podría considerarse una anticipación en miniatura de problemas no del todo distintos a los nuestros: desintegración de convicción absoluta, casual y "libremente" operante susceptible, inevitable multiplicidad de referencia y todo lo demás. Anticipación y respuesta no del todo inadecuada, ya que la ciudad museo, al igual que el propio museo, es un concepto incrustado en la cultura de la Ilustración, en la explosión informativa de finales del siglo XVIII, y, si hasta la fecha esta explosión no ha hecho sino aumentar tanto en alcance como en impacto, no está muy claro que los intentos del siglo XX para salvarse de la lluvia de cascotes hayan tenido más éxito que los efectuados hace más de cien años.





En Berlín una Marx-Engels Platz, en Chicago una Eisenhower Expressway, en París una Avenue Général Leclerc, y en las afueras de Londres una Brunel University; todo ello corrobora una intención conmemorativa a la vez vociferante e indispensable. Todo ello —al incitar temas de recopilación rutinaria— pertenece a una versión del museo napoleónico. Por otro lado a un nivel más recóndito a uno se le ofrece contemplar la propia colección de referencias del arquitecto contemporáneo —Mykonos, Cabo Cañaveral, Los Angeles, Le Corbusier, el Gabinete de Tokio, la Sala Constructivista y la obligatoria Galería de Africa Occidental (que finalmente se pedirá prestada al Museo de Historia "Natural")— que, a su modo, es otra antología más de gestos conmemorativos.

No obstante, resulta difícil decir cuál de estos agresivos testimonios públicos o cuál de estas fantasías arquitectónicas privadas es la más opresiva o, alternativamente, la más representativa. Todas estas tendencias presentan un persistente problema, espacial y temporal, para el ideal de una neutralidad institucionalizada, y éste es el problema que nos preocupa: el problema de la neutralidad, de ese ideal últimamente clásico que desde hace tiempo se ha visto privado de sustancia clásica, y de su inevitable infiltración por la diversidad, por los irrepresibles y acelerantes accidentes de espacio y tiempo, preferencia y tradición. La ciudad como manifestación neutral y genética, la ciudad como representación *ad hoc* de relativismo cultural; se ha hecho un intento para identificar a los protagonistas de estas posiciones más o menos exclusivas, y, al tratar de conferir sustancia a una ciudad de imaginación napoleónica, se ha presentado un esbozo de lo que parece haber sido un intento ochocentista para mediar en una condición comparable a la de hoy pero menos grave. Como institución pública, el museo surgió a consecuencia del colapso de las visiones clásicas de totalidad y en relación con la gran revolución cultural que representaron del modo más dramático los acontecimientos políticos de 1789. Nació para proteger y exhibir una pluralidad de manifestaciones físicas características de una pluralidad de estados mentales, todos ellos supuestos valiosos en cierto grado, y, si sus evidentes funciones y pretensiones eran liberales, sí, por tanto, el concepto de museo implicaba una cierta clase de lastre ético, difícil de especificar pero inherente en la propia institución (¿de nuevo la emancipación de la sociedad a través del autoconocimiento?), si, repitamos, se trataba de un concepto mediador, es entonces en términos análogos al museo como cabría postular una posible solución para los problemas más acuciantes de la ciudad contemporánea.

Se ha sugerido que la condición del museo, en misión de cultura, no es fácilmente superable; se ha sugerido además que su abierta presencia es más fácilmente tolerable que su influencia subrepticia, y se reconoce obviamente que la designación "ciudad museo" sólo puede resultar repulsiva para la sensibilidad contemporánea. La designación *ciudad andamiaje para demostración expositiva* casi con toda seguridad introduce una terminología más digerible, pero, cualquiera que sea la designación más útil, al final ambas se enfrentan a la cuestión del museo-andamio contra las demostraciones-exposiciones, y, según cuál sea el montaje de la exposición, surgen ante todo dos preguntas

arriba, izquierda

Leo von Klenze: Munich, Glaspalast, 1854

arriba

Luigi Canina: Roma, Villa Borghese, entradas desde el Piazzale Flaminio, 1825-1828

pág. contigua, arriba derecha

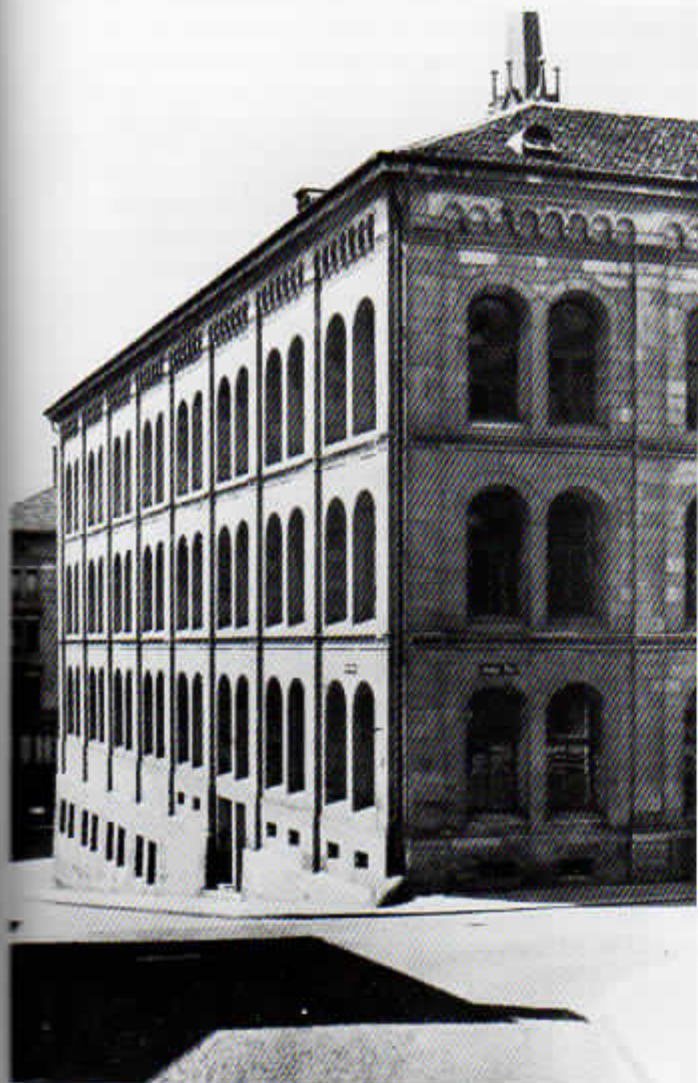
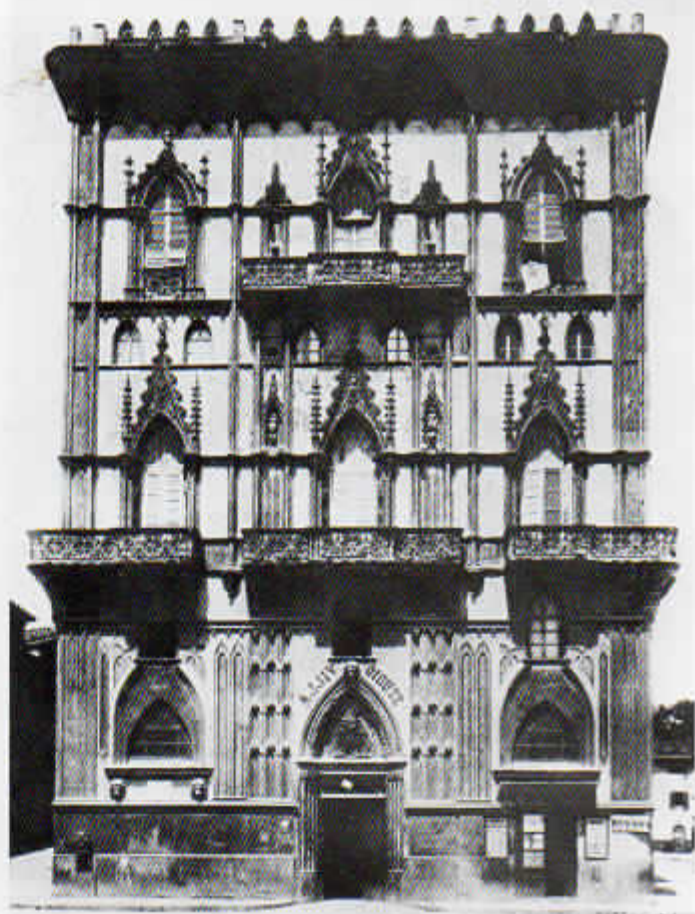
Anónimo: Florencia, Palazzo "Der Villa" A. 1850

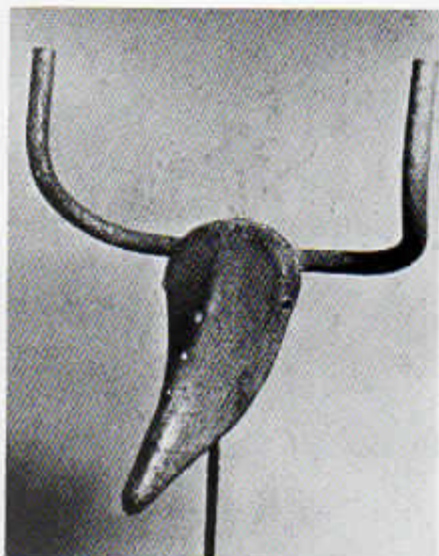
abajo, izquierda

Gustav Albert Wegmann: Zurich, Escuela Grossmünster, 1850-1853

abajo, derecha

Friedrich von Gärtner: Munich, escalinata de la Staatsbibliothek, 1832





Picasso: Cabeza de toro, 1944

principales. ¿Domina el andamiaje a los artículos expuestos? ¿O abruma los artículos expuestos al andamiaje?

Recordemos el equilibrio precario de Lévi-Strauss:

Entre estructura y acontecimiento, necesidad y contingencia, lo interno y lo externo, constantemente amenazados por fuerzas que actúan en una dirección o en otra, según la fluctuación en la moda, el estilo y las condiciones sociales generales.⁸

En general, la arquitectura moderna resolvió su asimilación de estas preguntas en favor de un andamiaje omnipresente que en gran parte se exhibía a sí mismo, una plataforma que previamente vaciaba y controlaba cualquier hecho incidental. En tal caso, conocemos también, o al menos podemos imaginarla, la condición opuesta en la que predominan los artículos expuestos, incluso hasta el punto de sepultar o desterrar el andamiaje (Disney World, el suburbio americano romántico, etc.). Pero, aparte de estas alternativas que excluyen, ambas, las posibilidades de competencia, si el andamiaje tiende a simular necesidad y los objetos exhibidos libertad, si uno podría simular utopía y los otros tradición, queda la obligación —para aquellos que se sienten predispuestos a considerar la arquitectura como una dialéctica— de concebir una vía de ida y vuelta entre andamiaje y objeto, “estructura” y “acontecimiento”, entre el tejido del museo y su contenido, una vía en la que ambos componentes conserven una identidad enriquecida por intercambio, en la que sus papeles respectivos sean continuamente transpuestos, en la que el foco de ilusión se halle en constante fluctuación a lo largo del eje de la realidad.

“Yo nunca he hecho pruebas ni experimentos.” “Me cuesta mucho comprender la importancia otorgada a la palabra investigación.” “El arte es una mentira que nos hace comprender la verdad, al menos la verdad que nos es dado entender.” “El artista debe saber cómo convencer a otros de la veracidad de sus mentiras.” Estas afirmaciones de Picasso⁹ nos hacen recordar la definición de Coleridge de una lograda obra de arte, como la que estimula “una suspensión voluntaria de la incredulidad” (lo que podría ser también la definición de un buen logro político). La actitud de Coleridge puede ser más inglesa, más optimista, menos empapada de ironía española, pero la tónica general del pensamiento —el considerar poco fiable toda aprehensión de la realidad— es en gran parte la misma, y desde luego, apenas uno empieza a pensar de ese modo en las cosas, como no sea el más recalcitrante pragmatista, se aleja gradualmente del estado mental de felices certidumbres proclamado por lo que a veces se describe como la “corriente principal” de la arquitectura moderna. La actitud vital queda ahora completamente transformada; seguimos, claro está, en el siglo XX, pero al menos la cegadora beatería de la convicción unitaria queda situada junto a un reconocimiento más trágico de la deslumbrante y apenas remediable multiplicidad de experiencias.

Ello tal vez equivalga a reconocer que, inobservadas y en su mayor parte ignoradas por el arquitecto, han estado disponibles desde hace largo tiempo dos formulaciones, distintas pero relacionadas entre sí, de lo moderno. La formulación, dominante para el arquitecto, a la que cabría describir mediante nombres: Emile Zola, H. G. Wells, Marinetti, Walter Gropius y Hannes Meyer; y la formulación alternativa a la que se podría identificar por ulteriores nombres: Picasso, Stravinsky, Eliot, Joyce, y posiblemente Proust. Que nosotros sepamos, nunca se ha hecho esta obvia comparación de dos tradiciones, y, de realizarla, nos veríamos frenados por el desequilibrio de la pobreza, por un lado, y de la riqueza, por otro. Desearíamos dotar a la comparación al menos con un cierto grado de simetría. Preferiríamos que estas dos formulaciones fuesen de igual profundidad, y, por tanto, nos preguntamos, no sin ansiedad ¿porqué debemos suponer que los serios esfuerzos en pos de un sincero anonimato (un ideal en la tradición del arquitecto) son mucho más importantes que los logros inspirados de una intuición sensibilizada? Preguntamos si puede ser así, incluso si es justo, y, pa-



Picasso: Bodegón con rejilla de silla,
1911-1912

rafraseando a Yeats, nos preguntamos también si en realidad puede ser que "los mejores carecen de toda convicción, en tanto que los peores están llenos de apasionada intensidad". En cualquier caso, nos sentimos trastornados, ya que la comparación, aunque pueda ser inventada, revela en una de sus partes un provincialismo que puede estimular el desaliento incluso en el más caritativo de los observadores.

Las dos formulaciones de modernidad que ahora se nos ofrecen están ya más o menos caracterizadas, pero ahora se hace necesario de nuevo introducir la conversión marxista de la esencia espiritual hegeliana en sustancia material, una conversión a la vez vallosa, desastrosa y creativa para la arquitectura moderna. Porque, sin duda, son esta y otras contribuciones paralelas a una concepción singular de la historia, la ciencia, la sociedad y la producción (Darwin más Marx, Wagner y el Gesamtkunstwerk), una concepción que a menudo se atribuye a sí misma el carácter de neutralidad y que generalmente considera sus valores como evidentes por sí mismos, las que fácilmente forman alianza con los valores de sentido común (y de lugar común) de un empirismo de corto alcance que, al ser detonado por la excitación milenarista, constituye la tradición de modernidad del arquitecto; y contra este enfoque tan restrictivo y de hecho supersticioso respecto a los problemas, sugerimos ahora las técnicas, mucho menos teñidas de prejuicio, de lo que es, después de todo, una actitud altamente visible y central.

La tradición de la arquitectura moderna, que siempre profesó un desagrado respecto al arte, ha concebido curiosamente sociedad y ciudad en términos artísticos altamente convencionales —unidad, continuidad, sistema—, pero el modo de proceder alternativo y aparentemente mucho más próximo al "arte" nunca ha experimentado, que nosotros sepamos, necesidad alguna de una alineación tan literal con los principios "básicos". La tradición alternativa y predominante de modernidad siempre ha hecho una virtud de la ironía, la oblicuidad y la re-



Le Corbusier: París, estudio Ozenfant

ferencia múltiple. Pensemos en el sillín de bicicleta presentado por Picasso en 1944:

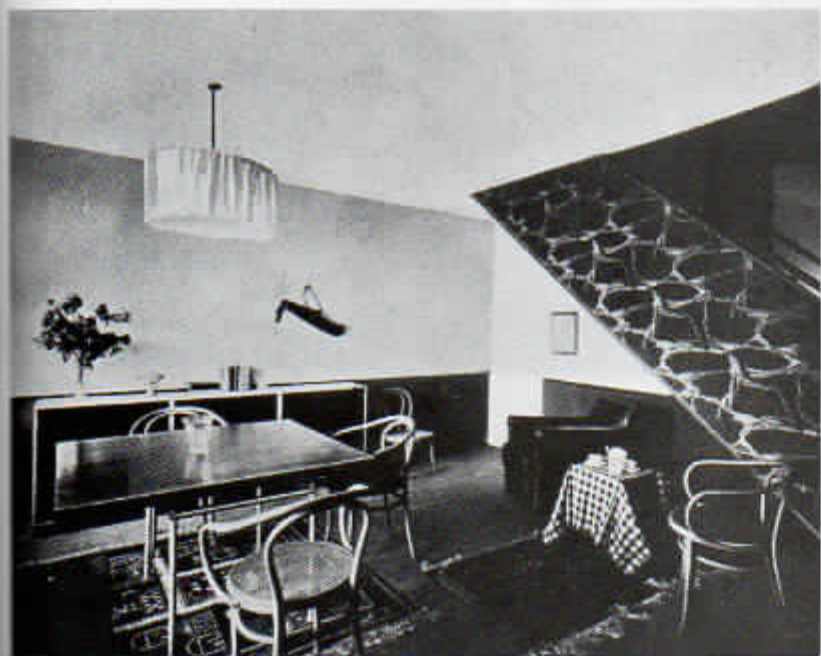
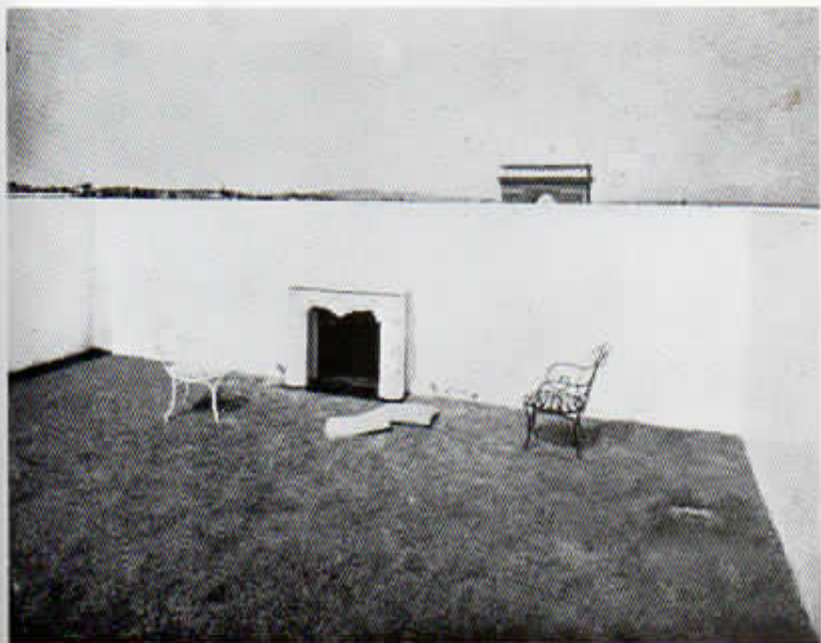
¿Recordáis aquella cabeza de toro que expuse recientemente? A partir del manillar y del sillín de una bicicleta hice una cabeza de toro a la que todo el mundo reconoció como una cabeza de toro. Así quedó completada una metamorfosis, y ahora me agrada ver cómo tiene lugar otra metamorfosis en la dirección opuesta. Supongamos que mi cabeza de toro es arrojada al montón de la chatarra. Tal vez llegue alguien un día y diga: "Hombre, aquí hay algo que me va muy bien como manillar de mi bicicleta", y con ello se habrá conseguido una doble metamorfosis.¹⁰

Recuerdo de antigua función y valor (bicicletas y minotauros); contexto variable; una actitud que alienta lo compuesto; una explotación y reciclado de significado (¿Acaso lo ha habido alguna vez de sobra?); desuso de función con la correspondiente retención de referencia; memoria; anticipación; conexión entre memoria e ingenio; integridad del ingenio... he aquí un inventario de las reacciones ante la proposición de Picasso, y, puesto que se trata de una proposición evidentemente dirigida a la gente, es en unos términos como éstos, en función de placeres recordados y deseados, de una dialéctica entre pasado y futuro, de enriquecimiento del contenido iconográfico, de una colisión temporal a la par que espacial, como, reanudando un argumento anterior, cabría proceder para definir una ciudad ideal.

La imagen de Picasso nos impulsa a preguntarnos qué es falso y qué es cierto, qué es antiguo y qué es "de hoy", y precisamente por esta incapacidad de encontrar una réplica semiadecuada a tan agradable dilema, finalmente, nos vemos obligados a identificar el problema de la presencia compleja en términos de *collage*.



Picasso: Bodegón con rejilla de silla, 1911-1912



arriba

Le Corbusier: Marsella, Unité d'Habitation,
1946, tejado

arriba, izquierda

Le Corbusier: París, terraza de la casa
De Beistegui, 1930-1931

centro

Le Corbusier: casa en Burdeos-Pessac,
1925, interior

abajo

Le Corbusier: pabellón Nestlé, en la Exposición
de 1928





Lubetkin y Tecton: Londres, Highpoint 2.
1938. vista de la puerta cochera

Collage y conciencia del arquitecto, *collage* como técnica y *collage* como estado de ánimo: Lévy-Strauss nos habla de que

la moda intermitente de los "collages", originada cuando la artesanía se estaba muriendo, no podría... ser más que la transposición del "bricolage" a los dominios de la contemplación.¹¹

Si el arquitecto del siglo XX ha hecho todo lo contrario de querer imaginarse a sí mismo como "bricoleur", en este mismo contexto debemos situar su frigididad con relación al gran descubrimiento del siglo XX. El collage parecía carecer de sinceridad, representar una corrupción de los principios morales, una adulteración. Uno piensa en el *Bodegón con rejilla* de Picasso, de 1911-1912, su primer collage, y empieza a comprender el porqué.

Al analizarlo, Alfred Barr habla de:

...la sección de rejilla de silla, que no es real ni pintada, sino que es, en realidad, un trozo de facsímil en hule pegado a la tela y en parte pintado. Aquí, en un cuadro, Picasso juega con la realidad y la abstracción en dos medios y a cuatro niveles o relaciones diferentes... (Y si nos detenemos a pensar en cuál es el más "real", nos encontramos moviéndonos de la contemplación estética a la metafísica, pues lo que parece más real es lo más falso, y lo que parece más remoto a la realidad cotidiana es tal vez lo más real, puesto que es *menos imitación*.)¹²

Y el facsímil en hule de la rejilla de silla, un *objet trouvé* arrebatado al mundo subterráneo de la "baja" cultura y catapultado al mundo superior del "alto" arte, podría ilustrar el dilema del arquitecto. El *collage* es a la vez inocente y tortuoso.



Luigi Moretti: Roma, Casa del Girasole, detalle

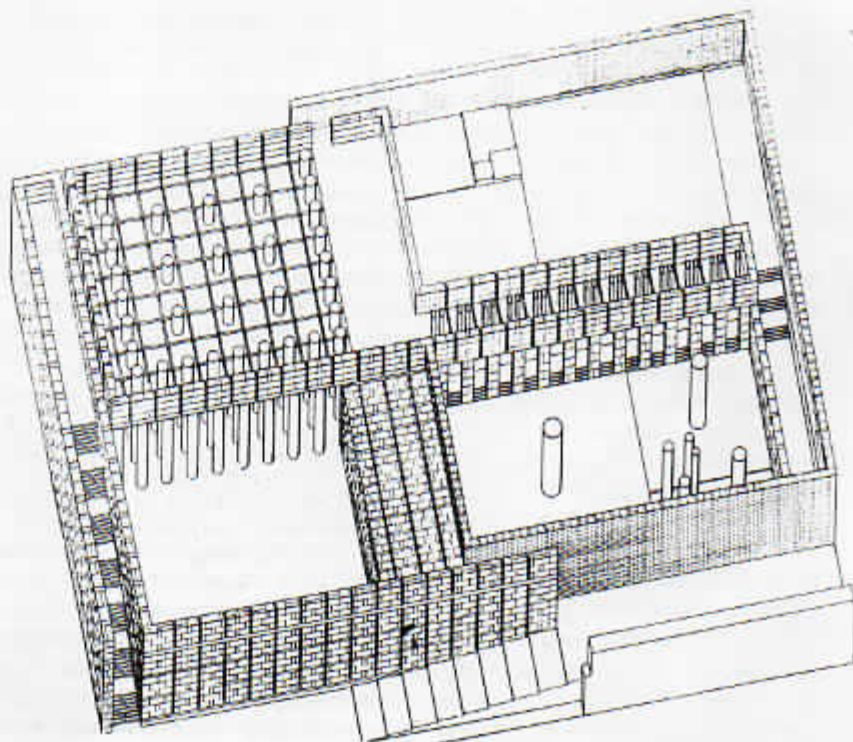
De hecho, entre los arquitectos tan sólo aquel gran alternador, Le Corbusier, unas veces erizo y otras zorro, ha mostrado alguna simpatía respecto a esta clase de cosas. Sus edificios, aunque no sus planes urbanos, están repletos de los resultados de un proceso al que cabría considerar como más o menos equivalente al del *collage*. Objetos y episodios son importaciones entrometidas y, aunque conservan las matizaciones de su fuente y su origen, consiguen también un impacto totalmente nuevo a partir de su contexto cambiado. En el estudio Ozenfant, por ejemplo, nos encontramos ante una masa de alusiones y referencias que parecen todas ellas reunidas por medio del *collage*.

Los objetos dispares reunidos por diversos medios, "físicos, ópticos y psicológicos",

el hule con su detalle de facsimil certeramente enfocado y su superficie aparentemente tan áspera y en realidad tan suave... absorbido en parte a la vez por la superficie pintada y por las formas pintadas, dejando que unas y otras se superpongan a ella.¹³

Con muy ligeras modificaciones (la rejilla del hule sustituye el barniz industrial, la superficie pintada sustituye la pared, etc.), las observaciones de Alfred Barr podrían ser directamente aplicadas a la interpretación del estudio de Ozenfant. Y no sería difícil encontrar otras ilustraciones de Le Corbusier como "collagiste": la excesivamente obvia casa De Beistegui con su azotea, los paisajes de tejado —navíos y montañas— de Poisy y Marsella, los muros de piedra vasta en la Porte Molitor y el Pavillon Suisse, un interior de Bordeaux-Pessac y, en particular, el pabellón expositor Nestlé de 1928.

Pero, desde luego, más allá de Le Corbusier las pruebas de ese espíritu son escasas y en pocos lugares han sido bien recibidas. Cabe pensar en Lubetkin en Highpoint II con sus cariátides tipo Erecteón y sus presuntas imitaciones del pintor casero imitando madera; cabe pensar en Moretti en la Casa del Girasole, antiguos fragmentos simulados en el *piano rústico*; y cabe pensar en Albini en el Palazzo Rosso, como también en Charles Moore. La lista no es extensa, pero su breve-



Giuseppe Terragni: Roma, proyecto para Danteum, 1938. El Danteum de Terragni puede considerarse también un ejemplar influyente de collage. Las columnas de cristal de su interior se relacionan presumiblemente con el servicio militar que Terragni cumplió en su juventud en el Palazzo del Giardino en Parma. En este edificio, los frescos de Bertioia en la Sala del Bacio (1566-1571) parecen prefigurar la idea de Terragni.

dad ofrece un admirable testimonio. Es un comentario acerca de la exclusividad, ya que el *collage*, a menudo método para prestar atención a los sobrantes del mundo, para preservar su integridad y equiparlos con dignidad, para componer lo prosaico y lo cerebral, como una convención y una ruptura de convención, necesariamente actúa de modo inesperado. Un simple método, "una especie de *discordia concors*, una combinación de imágenes dispares, o descubrimiento de semejanzas ocultas en cosas aparentemente desiguales", las observaciones de Samuel Johnson respecto a la poesía de John Donne,¹⁴ que podrían ser también observaciones acerca de Stravinsky, Eliot, Joyce y gran parte del programa del cubismo sintético, son indicativas de la absoluta confianza del *collage* en una mezcla de normas y recuerdos, en una mirada retrospectiva que, para aquellos que piensan en la historia y en el futuro como progresión exponencial hacia una simplicidad cada vez más perfecta, sólo puede provocar el juicio de que el *collage*, con todo su virtuosismo psicológico (Anna Livia, todo aluvión), es un impedimento caprichosamente colocado en la ruta estricta de la evolución.

Tal es, como se sabe, el juicio de la tradición arquitectónica de la modernidad: los tiempos andan demasiado revueltos para jugar, el camino está trazado, y no pueden negarse designios del destino.¹⁵ Se pueden ampliar las objeciones a voluntad, pero también se debe construir el contraargumento que presupone seriedad y esperanzas de mejora, aunque todavía mantiene una distancia escéptica respecto a las grandes visiones de liberación social. Y la controversia es, obviamente, entre dos conceptos del tiempo. Por una parte, el tiempo se convierte en el metrónomo del progreso y a sus aspectos seriales se les otorga una presencia acumulativa y dinámica, en tanto que, por otra, aunque secuencia y cronología se reconocen como los hechos que son, el tiempo, privado según unos esquemas experimentales. En función de un argumento, la comisión de anacronismo es el máximo de todos los pecados posibles. En función del otro, el concepto de fecha es menos trascendental, de consecuencia menor. Las frases de Marinetti:

Quando han de sacrificarse vidas no nos entristecemos si ante nuestras mentes resplandece la soberbia cosecha de una vida superior que surgirá a partir de sus muertes... Nos encontramos en el cúspide de los siglos! De qué sirve mirar hacia atrás... vivimos ya en el absoluto, puesto que hemos creado a eterna velocidad omnipresente. Cantamos las grandes muchedumbres movidas por el trabajo, la multicolor y polifónica oleada de la revolución.

Y sus posteriores:

La victoria de Vittorio Veneto y la toma del poder por el fascismo constituyen la realización del programa futurista mínimo... El futurismo es estrictamente artístico e ideológico... Como profetas y precursores de la gran Italia de hoy, a nosotros, a los futuristas, nos satisface saludar en nuestro primer ministro, que aún no cuenta cuarenta años, a un maravilloso temperamento futurista.¹⁶

podrían ser una *reductio ad absurdum* de un argumento, y las de Picasso:

Para mí, no hay pasado ni futuro en el arte... Las diversas modalidades que yo he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una evolución, ni como pasos hacia un ideal desconocido de la pintura... Todo cuanto he hecho lo hice para el presente y con la esperanza de que siempre permanezca en el presente.¹⁷

bien podrían representar una manifestación extrema del otro. En términos teológicos, un argumento es escatológico, y el otro es encarnativo, pero, si bien ambos pueden resultar necesarios, la naturaleza más fría y generalizadora del segundo argumento todavía podría llamar la atención. *El segundo argumento podría incluir al primero, pero*

nunca al revés, y dicho esto podríamos enfocar de nuevo el *collage* como instrumento serio.

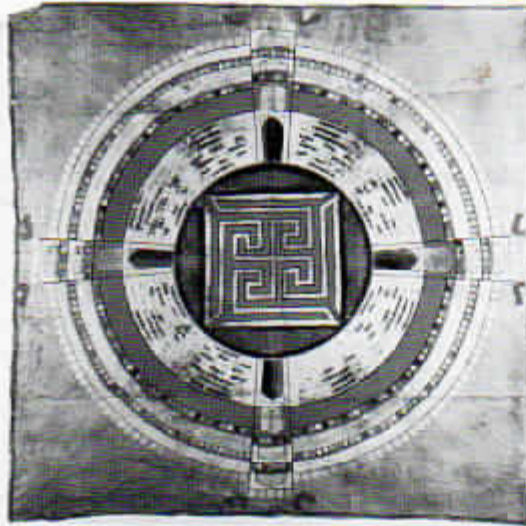
Dadas la cronolatría de Marinetti y la a-temporalidad de Picasso; Examinada la crítica de Popper sobre el historicismo (que es también futurismo/Futurismo); vistas las dificultades de la utopía y de la tradición, con los problemas de la violencia y de la atrofia; analizadas la estrechez sectaria del corsé ético del arquitecto y unas visiones más razonables de catolicidad; puestos a escoger entre la contracción y la expansión, nos preguntamos qué otra resolución de problemas sociales es posible más allá de las limitaciones —admitidas— del *collage*. Limitaciones que deberían ser lo suficientemente obvias, pero limitaciones que todavía prescriben y aseguran un territorio abierto.

Se sugiere que un enfoque de *collage*, un enfoque en el que los objetos sean reclutados o seducidos a salir de su contexto, es —en el momento presente— la única manera de tratar los problemas últimos de la utopía y de la tradición, cada una o ambas a la vez, y la procedencia de los objetos arquitectónicos introducidos en el *collage* social no tiene porqué ser crucial. Se relaciona con el gusto y la convicción. Los objetos pueden ser aristocráticos o "folklóricos", académicos o populares. El hecho de que tengan su origen en Pérgamo o en Dahomey, en Detroit o en Dubrovnik, de que sus implicaciones correspondan al siglo XX o al XV, no tiene gran importancia. Las sociedades y las personas se reúnen de acuerdo con sus interpretaciones de la referencia absoluta y el valor tradicional, y, hasta cierto punto, el *collage* acomoda a la vez la exhibición híbrida y los requerimientos de la autodeterminación.

Pero sólo hasta cierto punto, ya que si la ciudad del *collage* puede resultar más hospitalaria que la ciudad de la arquitectura moderna, no puede pretender más que cualquier otra institución humana ser *completamente* hospitalaria. La ciudad idealmente abierta, al igual que la sociedad idealmente abierta, es tan obra de la imaginación como su opuesta. La ciudad abierta y la cerrada, una y otra contempladas como posibilidades prácticas, son ambas las caricaturas de ideales contrarios, y debería optarse por relegar a los reinos de la caricatura todas las fantasías extremas de emancipación y de control. Pueden concederse los argumentos de Popper y Habermas, el deseo de sociedad abierta y el interés emancipatorio son evidentes, y también debería serlo la necesidad de una reconstrucción de una teoría operativa crítica tras su prolongada negación por parte del cientifismo, el historicismo y el psicologismo; pero todavía nos sentimos preocupados, en esta área popperiana, por un desequilibrio comparable al que hay en sus críticas de tradición y utopía. Estas pueden parecer centrarse de modo demasiado exclusivo sobre los males concretos y exhibir una desgana correspondiente en cuanto a intentar cualquier elaboración de bienes abstractos. Los males concretos son identificables —es posible el consenso a su respecto—, pero los bienes abstractos (aparte del interés emancipatorio, altamente abstracto) siguen siendo un artículo difícil —evaden el acuerdo—, y, por tanto, mientras la búsqueda del crítico y la erradicación del mal concreto se vuelven libertarias, todos los intentos para estipular el bien abstracto —a causa de su inevitable fundamento en el dogma— aparecen como coercitivos.

Así pues, con los problemas del dogma (dogma caliente, dogma frío, mero dogma), todos ellos abundantemente estudiados por Popper, surge de nuevo la cuestión del tipo ideal. La filosofía social popperiana es una cuestión de ataque y *détente*, de ataque a condiciones e ideas que no permitan la *détente*, y hasta cierto punto es solidario. Pero esta posición intelectual que contempla simultáneamente la existencia de la industria pesada y Wall Street (como tradiciones que criticar) y que después postula también la existencia de un teatro ideal de confrontación (¿una versión a lo Rousseau del cantón suizo con su *Tagesatzung* orgánico?) puede inspirar también escepticismo.

La versión Rousseau del cantón suizo (que tuvo muy escasa utilidad para Rousseau), la comparable asamblea de aldeanos en Nueva Inglaterra (¿pintura blanca y caza de brujas?), la Cámara de los Comu-



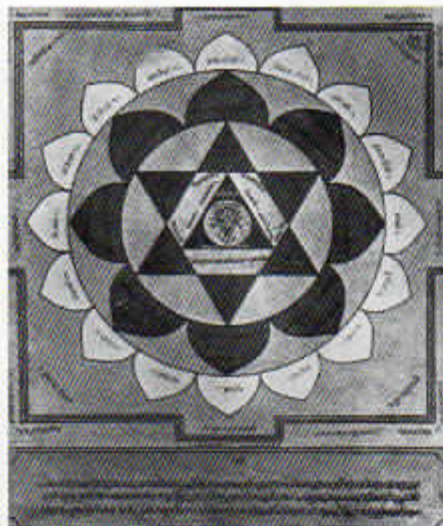
nes del siglo XVIII, la reunión ideal de claustro académico (¿y qué decir al respecto?); es indudable que todo ello, junto con una miscelánea de soviets, kibbutzim y otras referencias a la sociedad tribal, pertenece a los pocos teatros de discurso lógico igualatorio hasta hoy proyectados o erigidos. Pero, si obviamente deberían existir más, mientras especulamos acerca de su arquitectura, uno se ve obligado a preguntarse, asimismo, si son éstas simples construcciones tradicionales. Lo cual equivale en primer lugar a introducirse en la dimensión ideal de estos diversos teatros, que es lo mismo que preguntar si las tradiciones específicas (en espera de crítica) son de algún modo concebibles sin ese gran cuerpo de tradición antropológica que implica magia, ritual y la centralidad del tipo ideal, y que presupone la utopía como una presencia incipiente.

En otras palabras, al admitir el argumento crítico y reconocer el imperativo categórico de la emancipación, volvemos a los problemas del andamiaje y de la exposición, a los problemas de la exposición —demostración— acto crítico que permanecerán invisibles (sin provocar) mientras no estén soportados por un aparato, distante de ser auxiliar, de aislamiento, marco y luz. Porque, tal como la utopía ha sido tradicionalmente un *mandala*,* un dispositivo para concentrar y proteger ideas, así —e igualmente— la tradición nunca ha carecido de su componente utópico. "Este es un gobierno de leyes, no de hombres" es una afirmación importante, dogmática y altamente americana, a la vez absurda y eminentemente inteligible, absurda en su protesta utópica y clásica; inteligible (a pesar de la "gente") en su apelación a una eficacia mágica que, de vez en cuando, puede cumplir incluso un propósito pragmático.

Y es la noción de la ley, el trasfondo neutral que ilustra y estimula lo particular ("sobrevino la ley y con ella aumentó el pecado"¹⁹), la noción de la ley, inherentemente una cuestión de precedente pero que también se concibe como una formulación ideal, ya dada en la naturaleza o impuesta sobre ella por voluntad divina, en cualquier caso mágicamente sancionada y no obra del hombre, es la constitución de esa ficción necesaria a veces increíble pero siempre necesaria, que se reviste de tonos a la vez empíricos e ideales, tradicionales y utópicos, que actúa con una doble ética, que evoluciona en la historia pero que insiste en la referencia platónica. Es esa misma institución pública la que debe ser ahora provechosamente empleada en comentarios sobre la relación entre andamiaje y exhibición.

Renato Poggioli habla del "fallo en el intento para realizar un moderno maravilloso (casi siempre científico en contenido, casi exclusivamente urbano en ambiente)",¹⁹ y en el concepto de "moderno ma-

* Parte en que se divide el Rig-Veda, aquí en sentido figurado. (N. del T.)



El mandala como *axis mundi*

raviloso" podemos reconocer fácilmente la presencia de aquellas visiones de un orden social permanentemente límpido con el cual debía animarse y sustentarse la ciudad moderna, visiones de un orden social que debía obtener y mantener su valor mediante una totalmente precisa y automáticamente renovadora percepción de hechos, una percepción a la vez científica y poética, que sólo podía asignar al hecho el papel de milagro. Este es el tipo de *andamiaje milagroso de lo mensurable* que se presenta como benigno (un gobierno que no es de leyes *ni* de hombres), como una catedral de fe popular en la imaginación científica (excluyendo la necesidad a la vez de imaginación y de fe), como un edificio en el que todas las contingencias hubieran sido previstas (donde ya no quedasen preguntas). Pero es también el tipo de milagro-maravilla, el icono cuya presencia habla por sí misma, que presumiendo su legalidad, erradica a un tiempo los requerimientos del juicio y del debate, que no puede aceptar ni ser aceptado por ningún nivel de razonable escepticismo, y que es infinitamente más temible que cualquier construcción legal. Sin duda, el gobierno sin leyes ni hombres, ya que en esta fase sólo puede entrar en escena el "gobierno más tiránico de todos... el gobierno de nadie, el totalitarismo de la técnica",²⁰ del que nos habla Hannah Ahrendt.

La abierta proclamación de libertad y la suprebticia insistencia en que la libertad (fundamentada en hechos) debe existir al margen de la volición humana, la determinación de dejar sin considerar aquellas estructuras de mediación que son obviamente obra del hombre ("no me agrada la policía"),²¹ el gesto nihilista que está enraizado en la abundancia mal comprendida y mal interpretada; en conexión con todo esto hemos propuesto una contemplación de las elementales y vivificantes duplicidades de la ley, "natural" y tradicional, de aquel conflicto entre un ideal ético y otro "científico" que, mientras se mantenga, al menos facilita la interpretación.

Pero todo esto, al proponer un protagonismo de la utopía a la vez que de la tradición, mediante la ciudad museo, mediante el *collage* simultáneamente exposición y andamiaje, a través de las ambigüedades y duplicidades de la ley, considerando lo precario del hecho y de un significado resbaladizo como una anguila, y admitiendo la ausencia completa de la simple certidumbre, significa también proponer una situación (que puede parecer utópica) en la que las demandas de la utopía activista han disminuido, en que se ha desactivado la bomba de relojería del determinismo histórico, en la que las exigencias del tiempo compuesto han quedado por fin establecidas, y en la que esa extraña idea que es el presente eterno queda efectivamente reinstaurada junto a sus igualmente extraños competidores.

El campo abierto y el campo cerrado. Ya hemos sugerido el valor de uno como necesidad política, y el del otro como un instrumento de negociación, identidad y percepción, pero, si bien las funciones conceptuales de ambos no requieren ser subrayadas, conviene destacar que un planteamiento basado en campo espacial abierto y campo temporal cerrado debe necesariamente ser tan absurdo como su opuesto. Fueron las pródigas perspectivas de cada período cultural, las honduras históricas y las profundidades de Europa (o dondequiera se supusiera que la cultura estaba ubicada) frente a la exótica insignificancia del "resto", las que más nutrieron la arquitectura de épocas previas, y ha sido la condición opuesta la que ha distinguido la de nuestros días: la voluntad de abolición de casi todos los tabúes de distancia física, las barreras del espacio, y después, junto a ello, una obstinación equivalente por erigir la más implacable de las fronteras temporales. Nos referimos a aquel telón de acero cronológico que, en las mentes de los devotos, somete la arquitectura moderna a una cuarentena contra todas las infecciones de la asociación temporal incontrolada; claro está que reconocemos su justificación en sus inicios (identidad, incubación, invernáculo), no obstante, las razones para mantener artificialmente semejante temperatura de entusiasmo nos comienzan a parecer ahora muy remotas.

Y es que cuando uno reconoce que la restricción del libre comer-

cio, ya sea en espacio o en tiempo, no puede sostenerse provechosamente para siempre, que sin libre comercio la dieta se hace restringida y provincializada, que la supervivencia de la imaginación corre peligro, y que en último término debe producirse alguna insurrección de los sentidos, esto sólo es para identificar un aspecto de la situación. Al igual que la sociedad abierta como un hecho, el ideal del comercio libre, sin restricción, debe ser una quimera. Tendemos a creer que la aldea extendida a escala del globo, el pueblo global, sólo criará tontos del pueblo globales, y a la luz de esta suposición el cantón suizo ideal imaginario, transitado pero aislado, y el pueblo de Nueva Inglaterra, de tarjeta postal, cerrado pero abierto a todas las importaciones de tráfico mercantil, empiezan de nuevo a despertar interés, porque una aceptación de libre comercio no necesita exigir una dependencia completa a su respecto, y los beneficios del libre comercio no tienen necesariamente que conducir a un alborotamiento de la libido.

En este tipo de cuestiones, el cantón suizo ideal imaginario y la comunidad de Nueva Inglaterra de la postal tienen la reputación de haber conservado también un armonioso y calculado equilibrio de identidad y avance. Es decir, para sobrevivir tenían que presentar dos caras, y, aunque para el mundo se convirtieron en objeto de exhibición, en sí mismos sólo podían permanecer como andamiaje. Lo cual, por ser un recorte que *debe* aplicarse a la idea del libre comercio, podría permitir, antes de concluir, la ocasión de recordar a Lévy-Strauss con su precario "equilibrio entre estructura y acontecimiento, necesidad y contingencia, lo interno y lo externo...".

Ahora bien, un *collage* técnico, por intención sí no por definición, insiste en la centralidad de tal acto equilibrante. ¿Un acto equilibrante? sí, pero:

El ingenio, como es sabido, es la inesperada copulación de ideas, el descubrimiento de alguna relación oculta entre imágenes aparentemente alejadas entre sí; y una efusión de ingenio, por tanto, presupone una acumulación de conocimiento, una memoria repleta de nociones, que la imaginación puede seleccionar para componer nuevos conjuntos. Cualquiera que pueda ser la viveza natural de la mente, ésta nunca puede formar múltiples combinaciones a partir de unas pocas ideas, tal como no es posible interpretar muchos repiques a partir de unas pocas campanas. De hecho, la casualidad puede a veces producir un afortunado paralelo o un contraste chocante, pero estas dádivas del azar no son frecuentes, y quien no disponga de nada de su propiedad y sin embargo se condene a sí mismo a unos dispendios innecesarios debe vivir a base de préstamos o de hurtos.²²

Samuel Johnson aporta, de nuevo, una definición de algo muy semejante al *collage* que es mucho mejor de cuanto podamos producir nosotros, y, sin duda, semejante forma de discurrir debería presidir todas las aproximaciones tanto a la utopía como a la tradición.

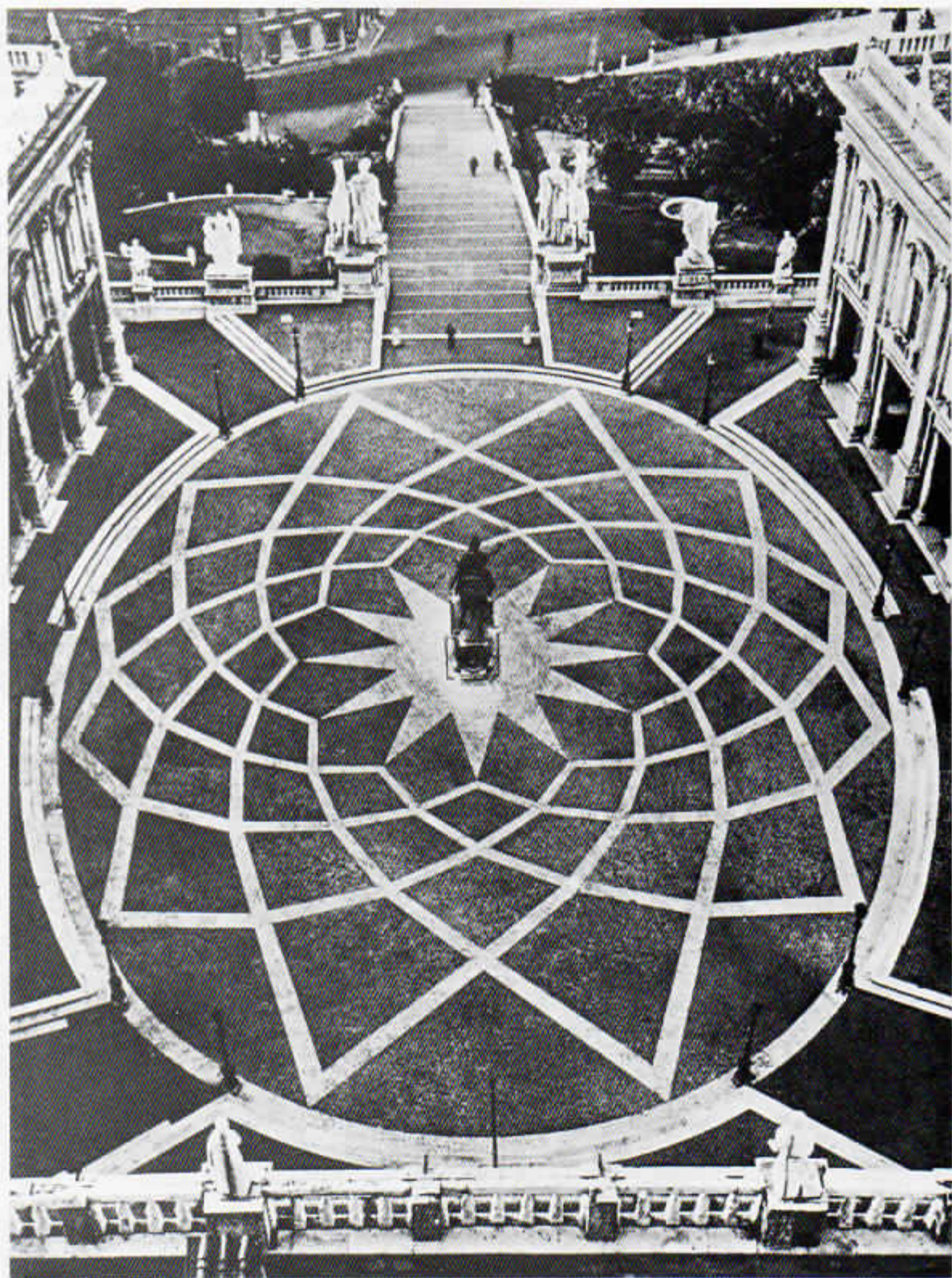
Pensamos de nuevo en Adriano. Pensamos en la escena "privada" y diversa en Tivoli. Al propio tiempo pensemos en el Mausoleo (Castel Sant'Angelo) y en el Panteón en sus respectivos emplazamientos metropolitanos. Y pensemos particularmente en el Panteón, en su *oculus*. Lo cual puede sugerir simultáneamente un tributo a la publicidad de intención necesariamente singular (guardián de Imperio) y a la intimidad de intereses personales complejos, situación muy distinta a la de la *ville radiuse* respecto a la Villa Stein en Garches.

Habitualmente, la utopía, ya sea platónica o marxista, se ha concebido como un *axis mundi* o como un *axis historiae*, pero, si de este modo ha actuado como agregaciones de ideas totalmente totémicas, tradicionalistas y carentes de crítica, si su existencia ha sido poéticamente necesaria y políticamente deplorable, esto sólo viene a afirmar la idea de que una técnica de *collage*, al acomodar toda una gama de *axes mundi* (todos ellos utopías de bolsillo: cantón suizo, pueblo de Nueva Inglaterra, Cúpula de la Roca, Place Vendôme, Campidoglio, etc.), podría ser un medio que nos permitiera disfrutar de poesía utópica sin vernos obligados a sufrir el peso de la política utópica. Lo que equivale a decir que, por ser el *collage* un método que deriva su virtud de su ironía, porque parece ser una técnica para utilizar cosas

sin acabar de creérselas, es también una estrategia que puede permitir tratar la utopía como imagen, tratarla en *fragmentos* sin que tengamos que aceptarla *in toto*, lo que representa sugerir, además, que el *collage* podría constituir incluso una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino alimentase una realidad de cambio, movimiento, acción e historia.

Comprendo. Habláis de esa ciudad de la que nosotros somos los fundadores, y que existe en idea solamente, ya que no creo que haya ninguna semejante en la tierra.

En el cielo, repliqué, se ha trazado un patrón de semejante ciudad, y quien así lo desee puede contemplarlo, y al contemplarlo gobernarse a sí mismo de acuerdo con él. Pero si realmente la hay o si habrá una alguna vez es cosa que para él carece de importancia, ya que actuará de acuerdo con las leyes de esa ciudad y no de otra. PLATÓN, *República*, Libro IX.



Miguel Angel: Roma, pavimento de la
Piazza del Campidoglio, completado
en 1940

Excursus

*Agregamos a manera de apéndice una lista abreviada de posibles **objets trouvés**, estimulantes, atemporales y necesariamente transculturales, en el collage urbanístico.*

Calles memorables

Ante todo, ciertas *calles memorables*: en Edimburgo, la unilateral Princess Street; en Nueva York, su equivalente ampliado, el gran muro de la Quinta Avenida a lo largo del Central Park, con el hotel North British convertido en el Plaza; en París, como un tipo de Uffizi simplificado, la Rue des Colonnes; en Karlsruhe, el proyecto de Friedrich Weinbrenner para la Langen Strasse; en el antiguo Berlín, el amontonado espectáculo de la Unter den Linden y el Lustgarten; en el Berlín no construido, el proyecto de Van Eesteren, de 1925, para una parte de la misma secuencia; y en Génova, la Strada Nuova.

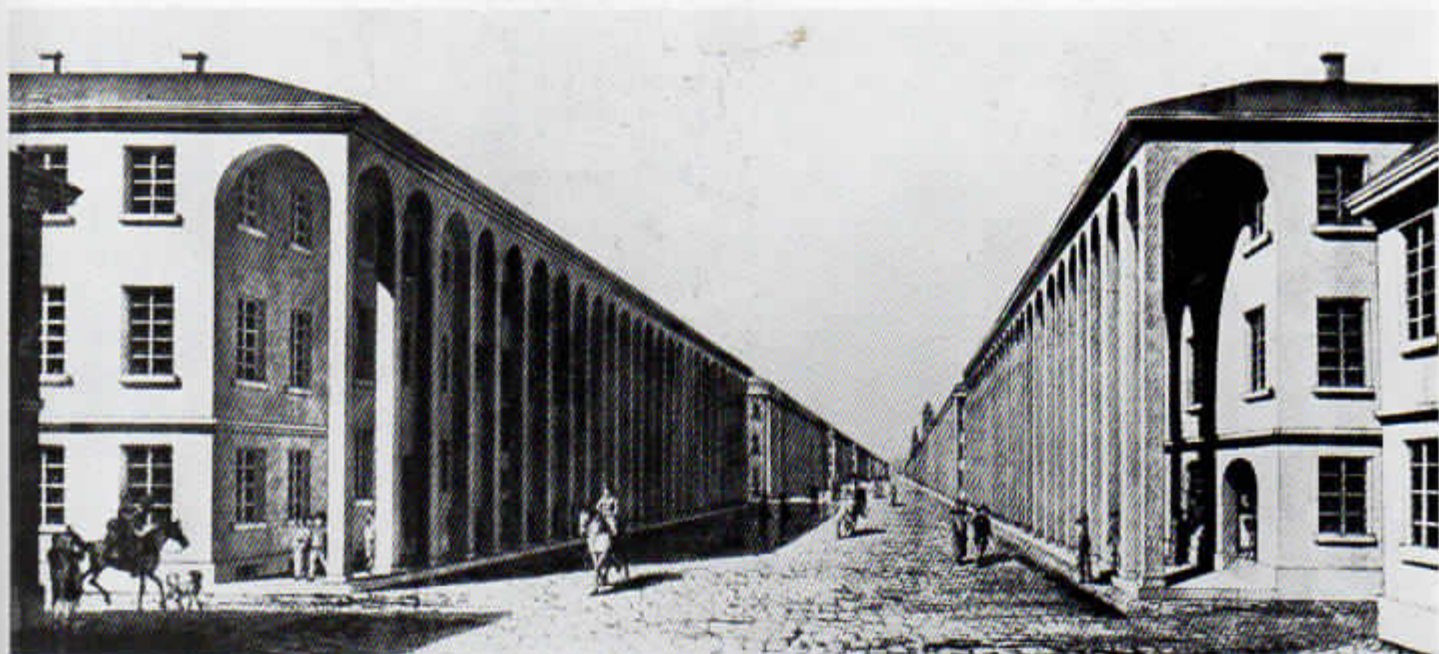
arriba

Nueva York, Quinta Avenida a lo largo del Central Park

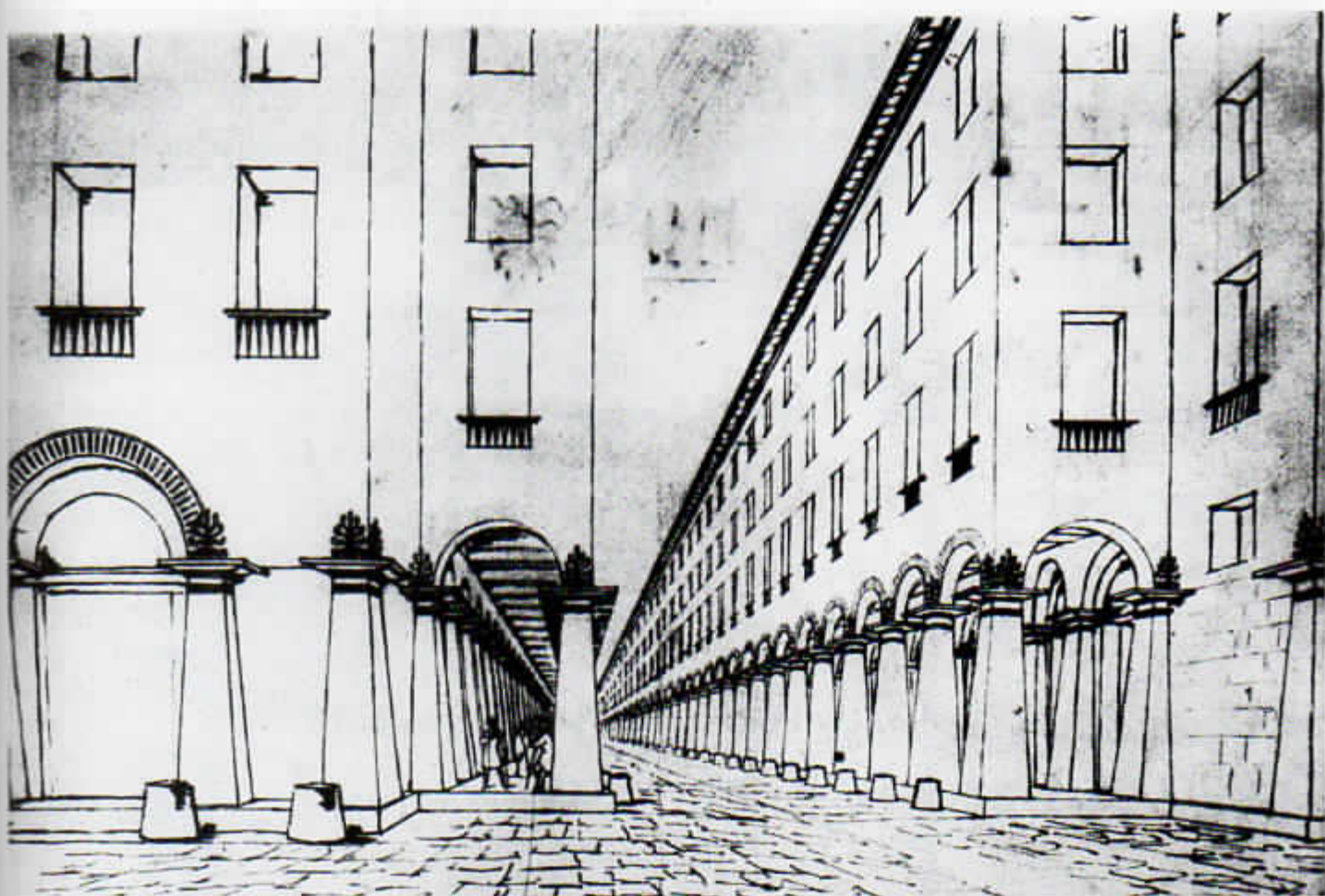
abajo

Edimburgo, Princes Street





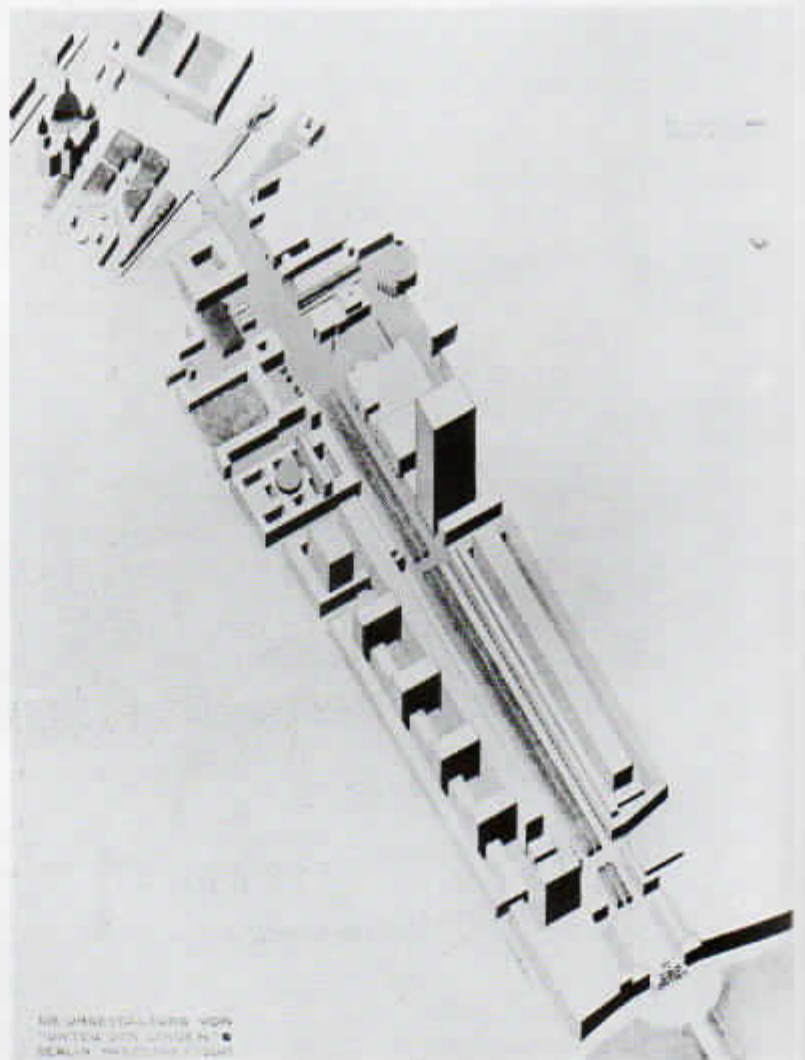
Friedrich Weinbrenner:
Karlsruhe; proyecto para la
Langen-(Kaiser-)strasse, 1808



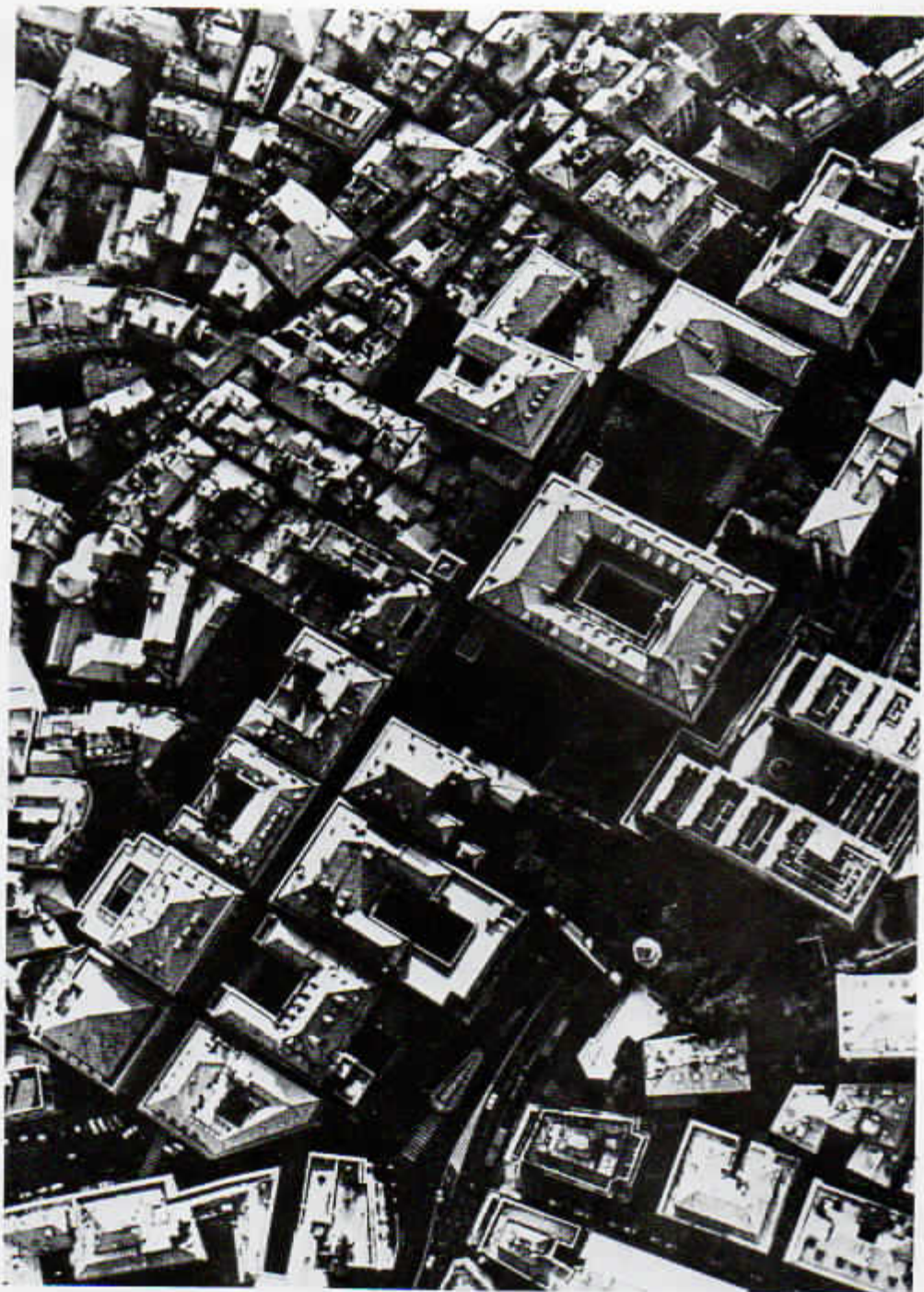
Paris, Rue des Colonnes, 1791



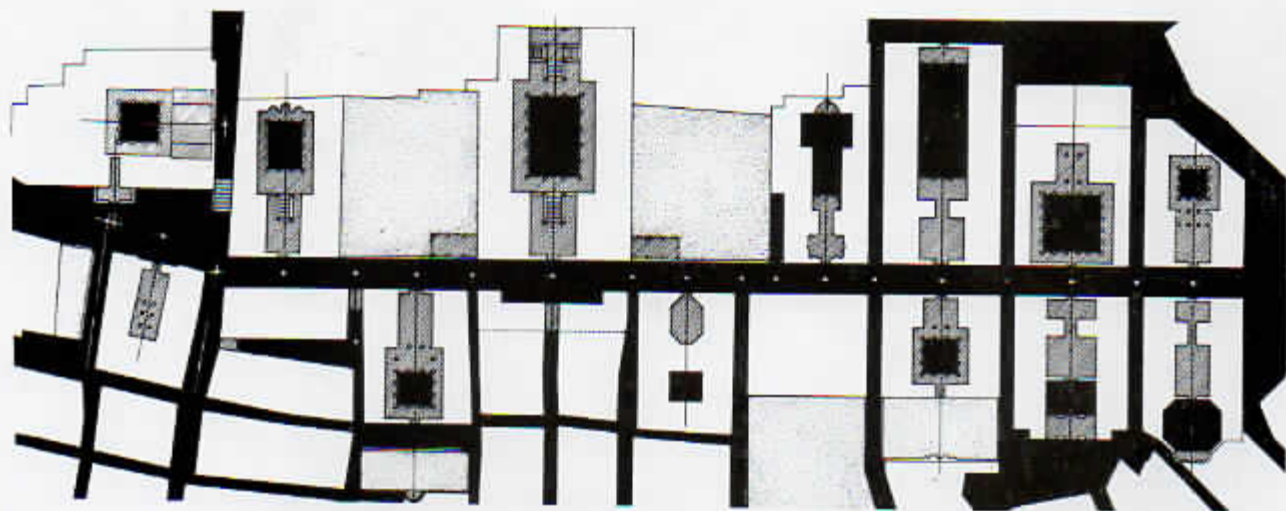
Berlin, Unter den Linden, 1842



Cor Van Eesteren: Berlin, proyecto para la Unter den Linden, 1925



Génova, Strada Nuova, vista aérea



Génova, Strada Nuova, plano

Estabilizadores

Seguidamente, moviéndose a partir de una progresión lineal hacia un énfasis céntrico, unos cuantos *estabilizadores* mágicamente inútiles, puntos u ombligos que exhiben, esencialmente, una geometría coherente. Acompañada por edificios, esta categoría podría incluir: en Vigevano, su plaza; en París, la Place des Vosges; en Vitoria, la Plaza Mayor; y, como elementos exentos, en Roma, el Mausoleo de Augusto, tal como aparecía en el siglo XVII; en Padua, el Prato della Valle; y en Valsanzibio, la Isla del Conejo.

abajo

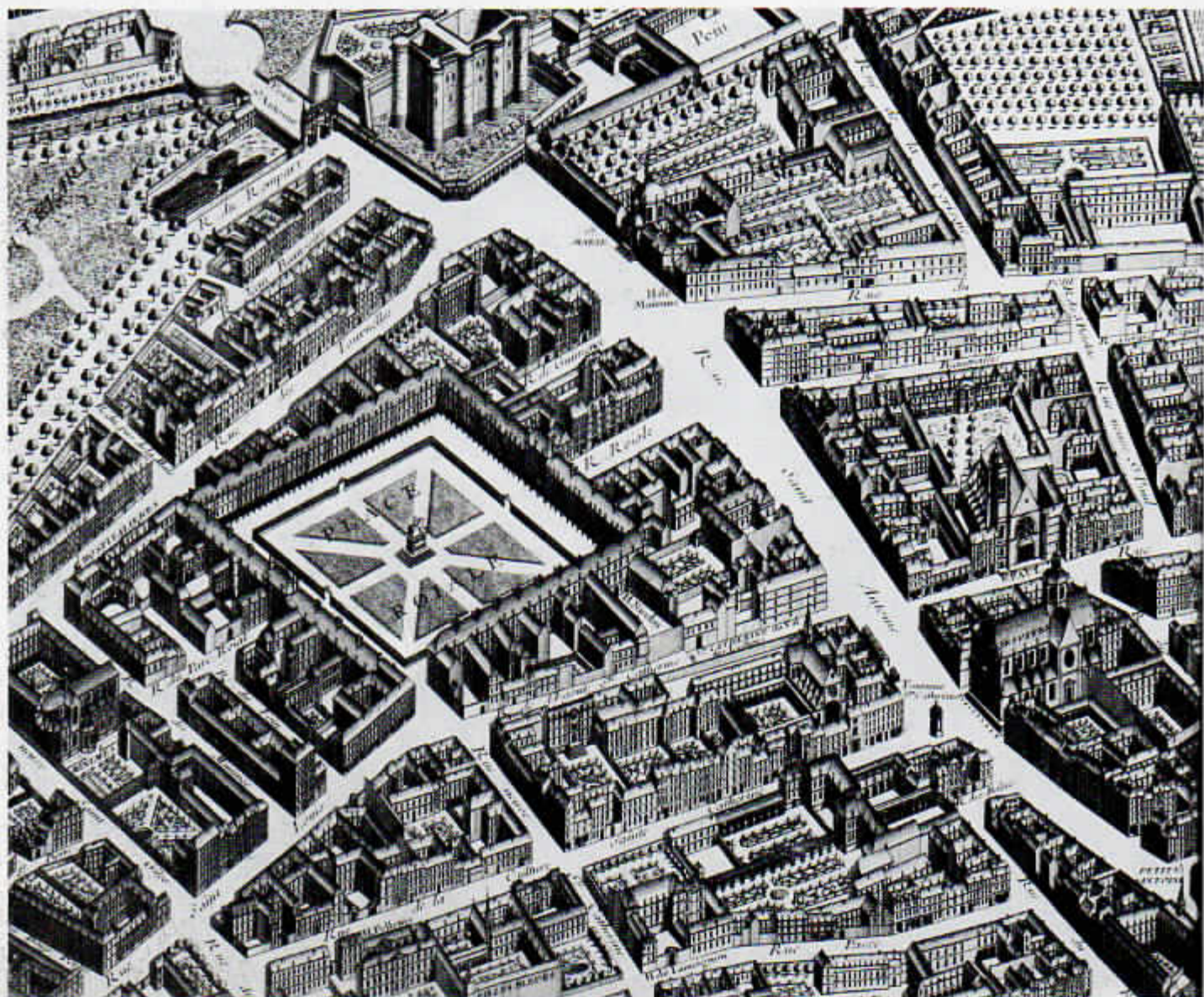
París, Place des Vosges (Place Royale)

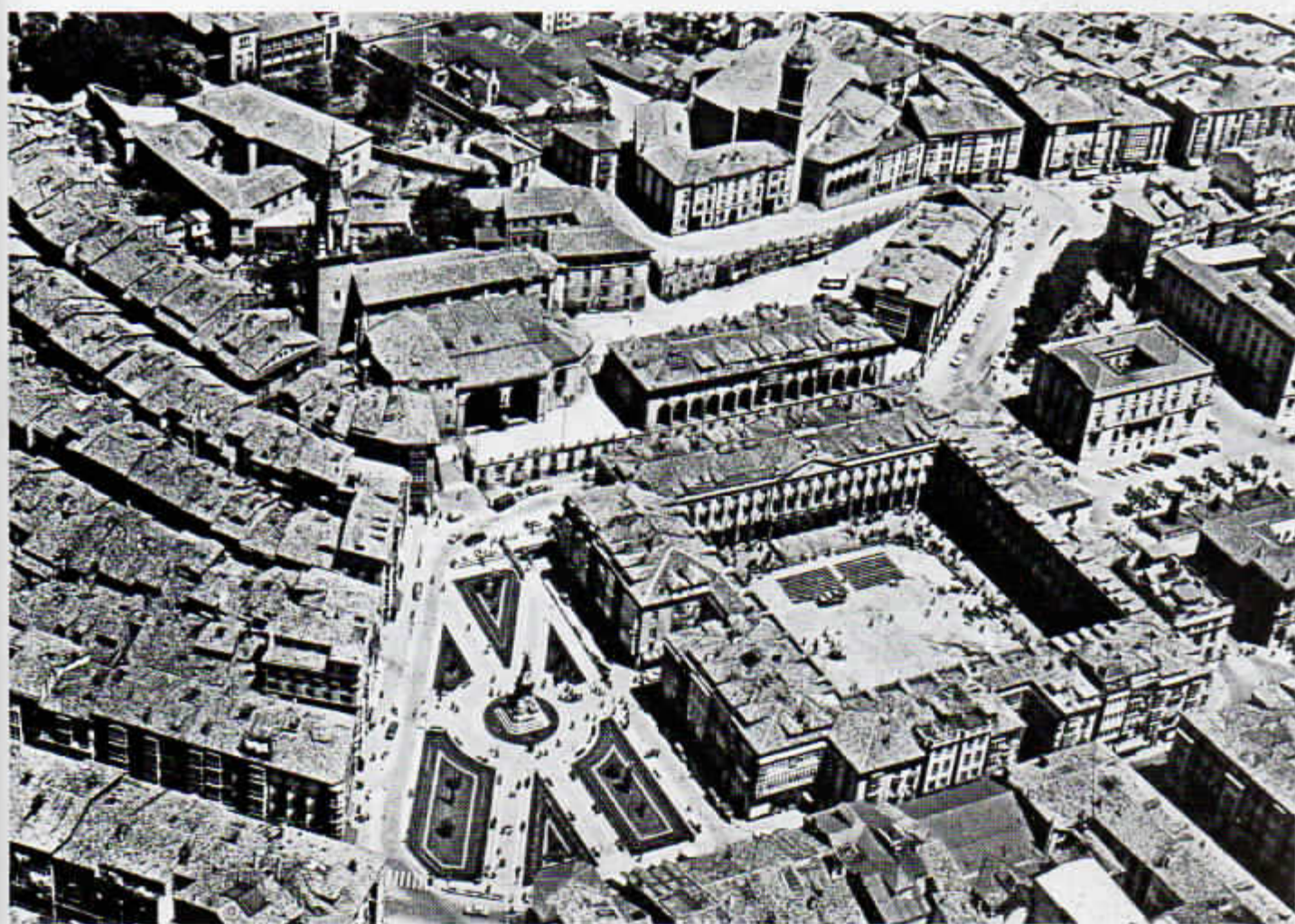
derecha

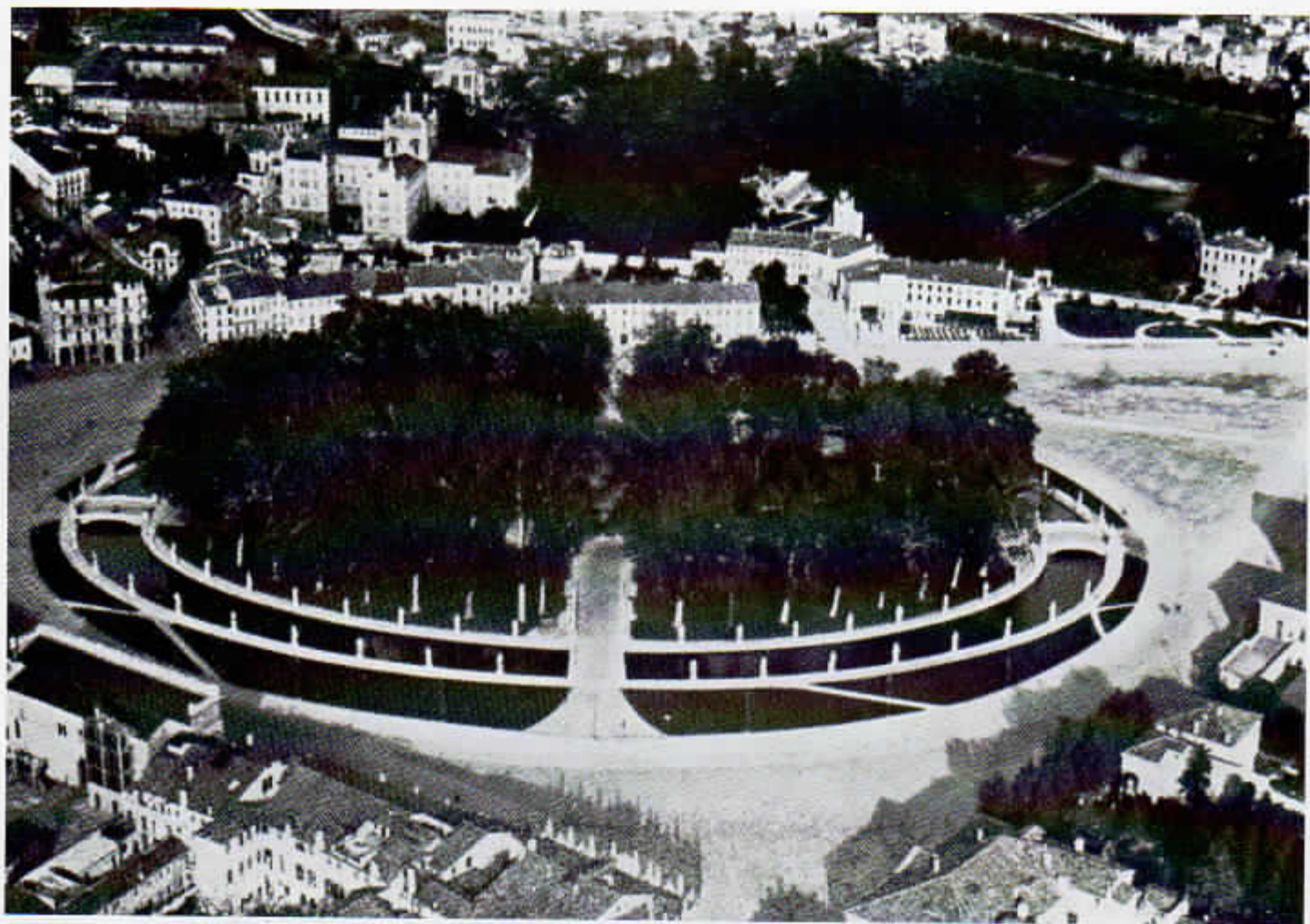
Vigevano, Piazza Ducale

abajo, derecha

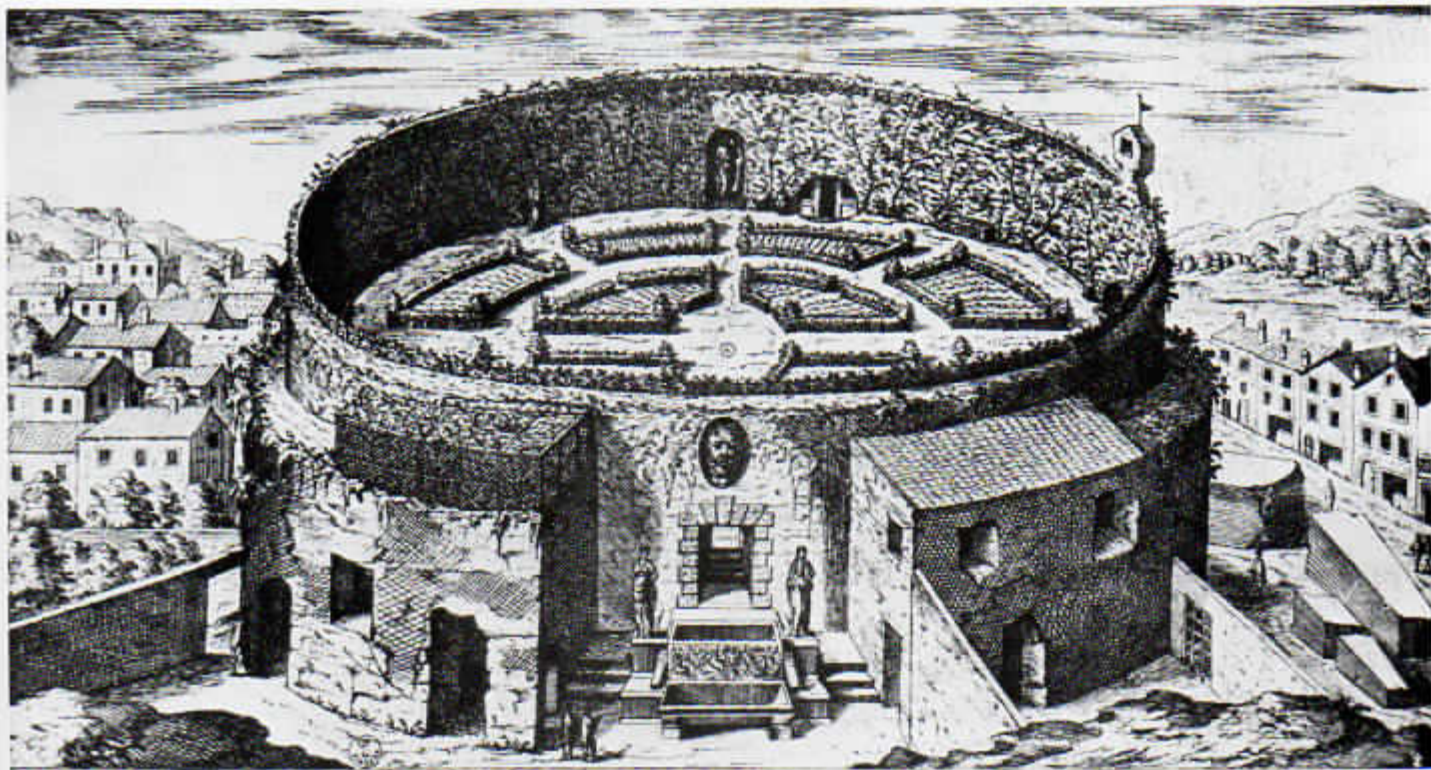
Vitoria, Plaza Mayor



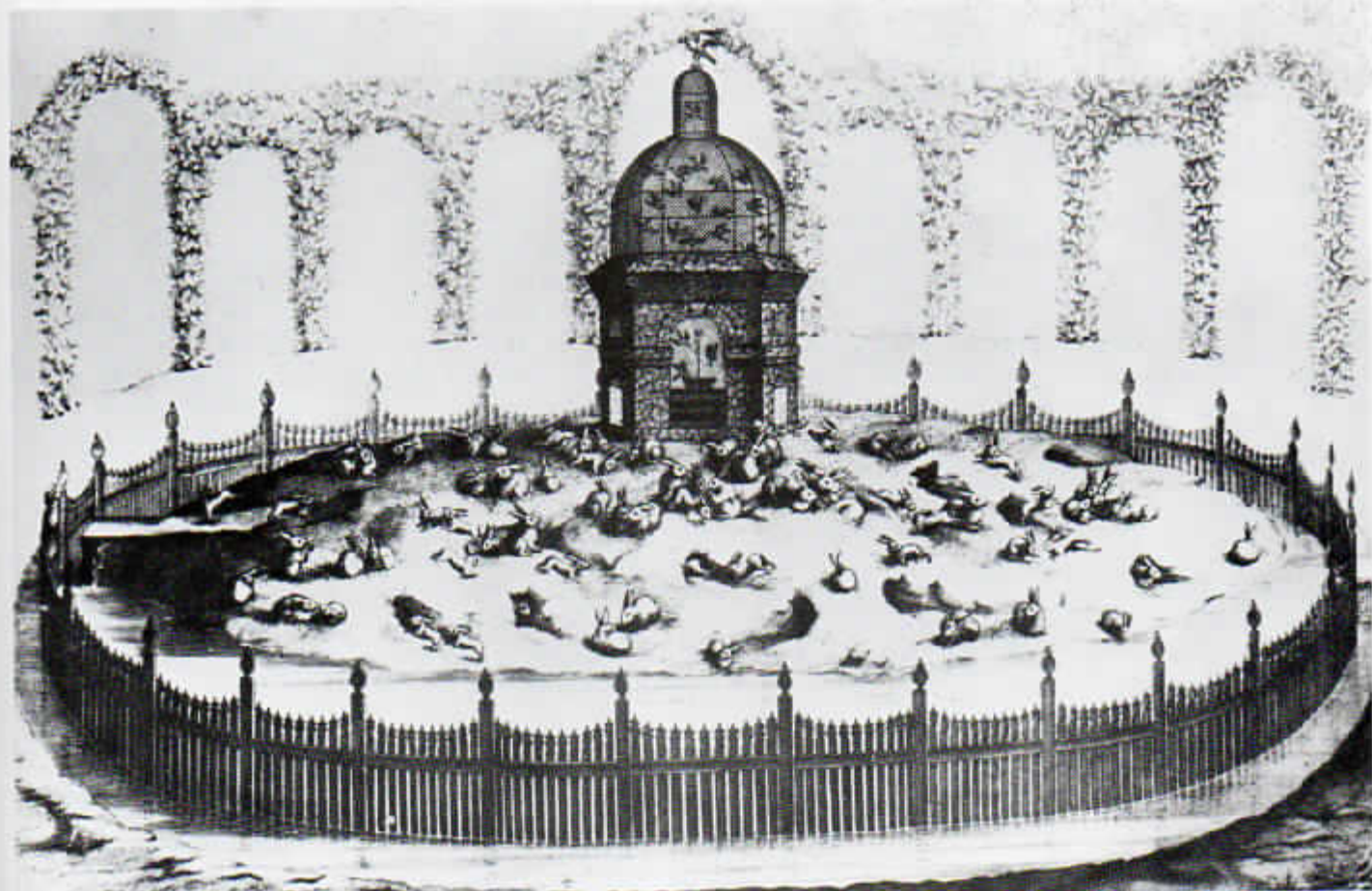




Padua, Prato della Valle



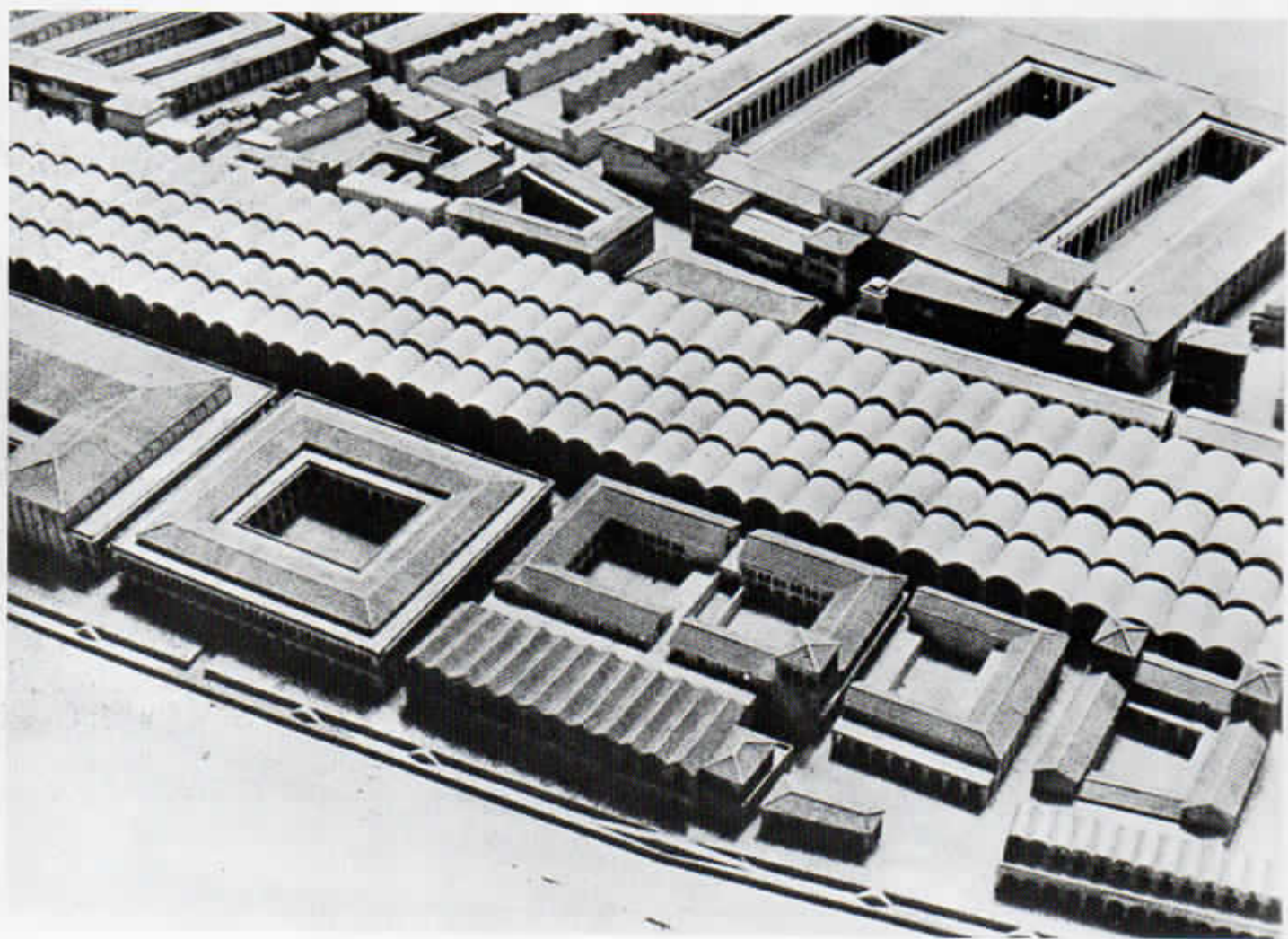
Roma, Mausoleo de Augusto



Valsanzibio, Villa Barbarigo, la Isla del Conejo

Piezas de serie potencialmente interminables

Después, un grupo de *piezas de serie potencialmente interminables*, entre las cuales cabe citar, en la Roma antigua, la extensión incesante del Porticus Aemilia; esta serie particular puede aportar una ilustración demasiado literal de un ejercicio repetitivo que distiende el ojo, por lo que cabe asociar con ella: en Atenas, la Stoa de Attalos; en Vicenza, su compañero el Palazzo Chiericati; en Venecia, las Procuratie Vecchie; en París, la Grande Galérie del Louvre; y, con inflexiones ligeramente diferentes, en un Hamburgo no construido el proyecto de Heinrich De Fries para la Exportmesse, y en el Regent's Park de Londres el teatral telón de fondo de Chester Terrace.



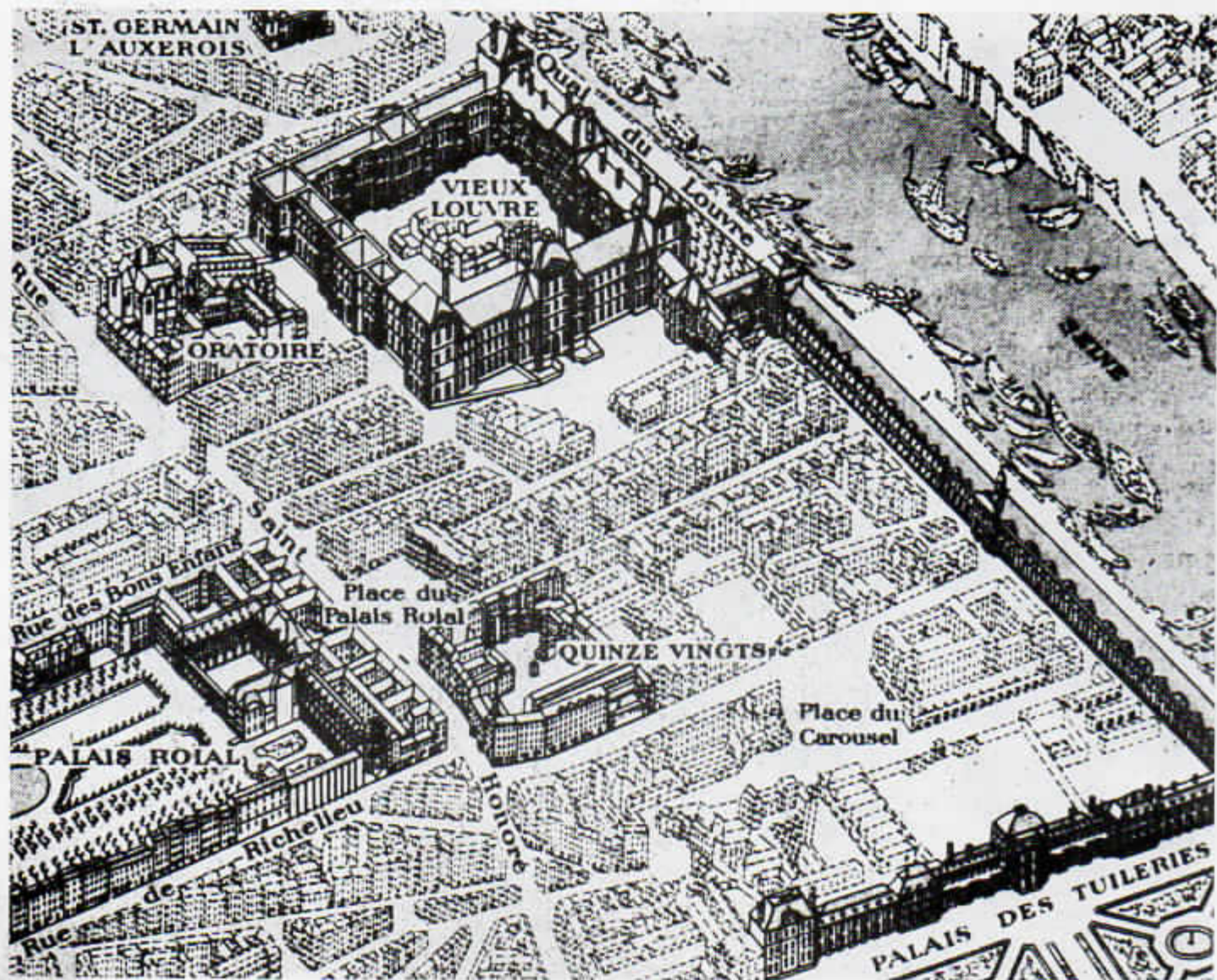
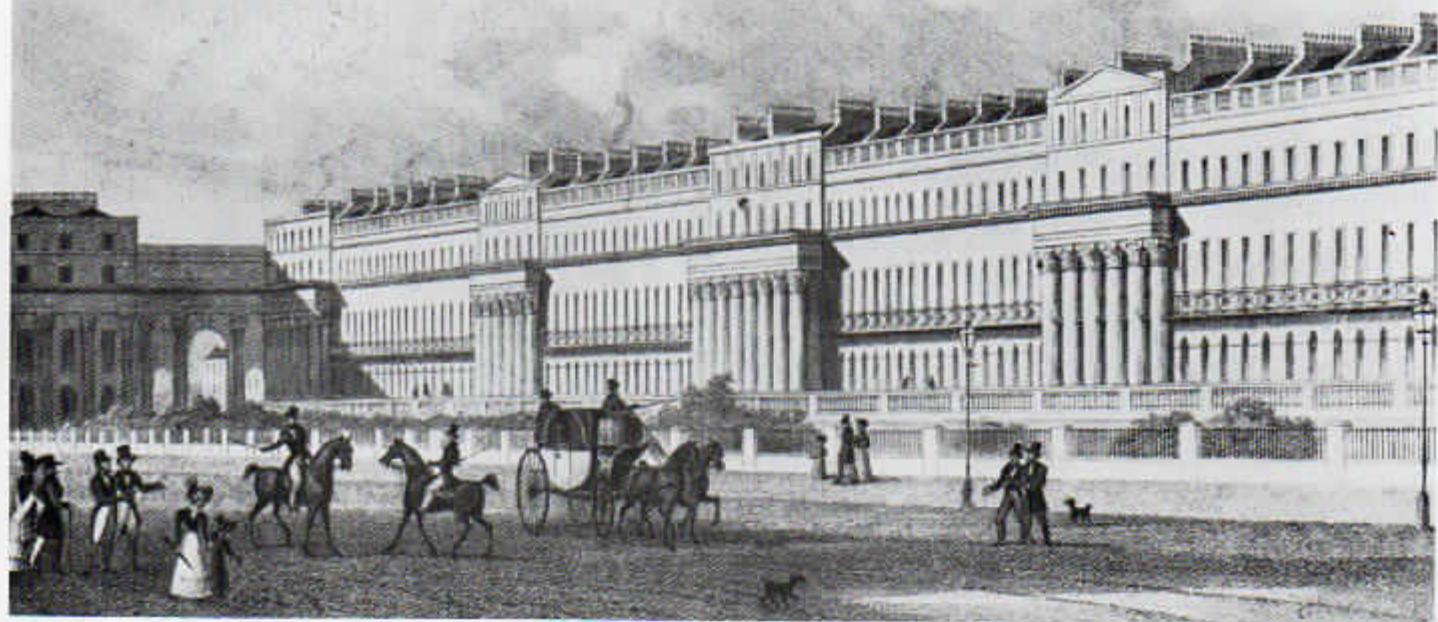
Roma, el Porticus Aemilia

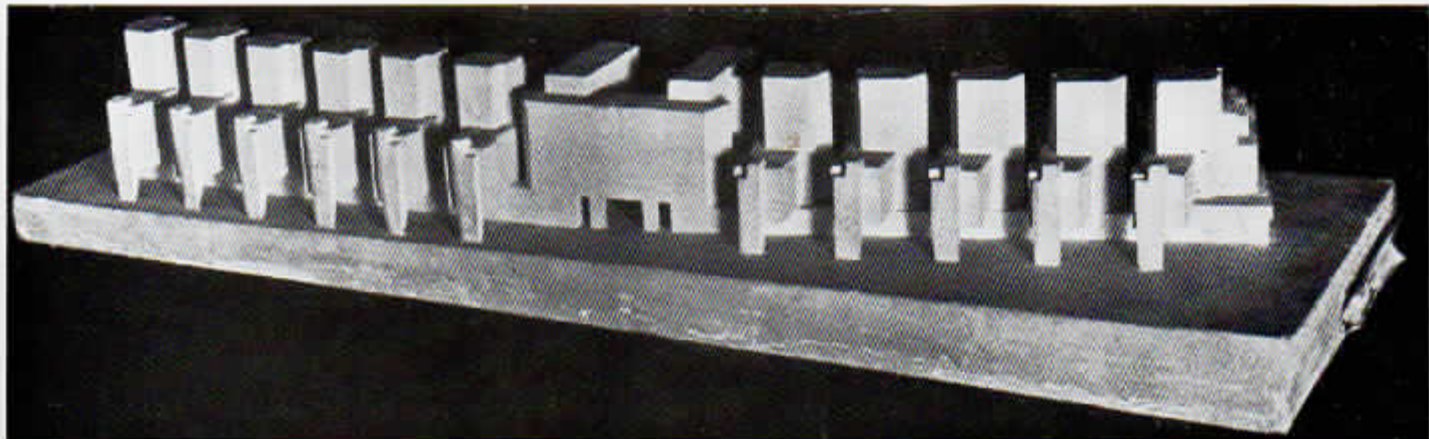


Atenas, el Stoa de Attalos



Vicenza, Palazzo Chiericati



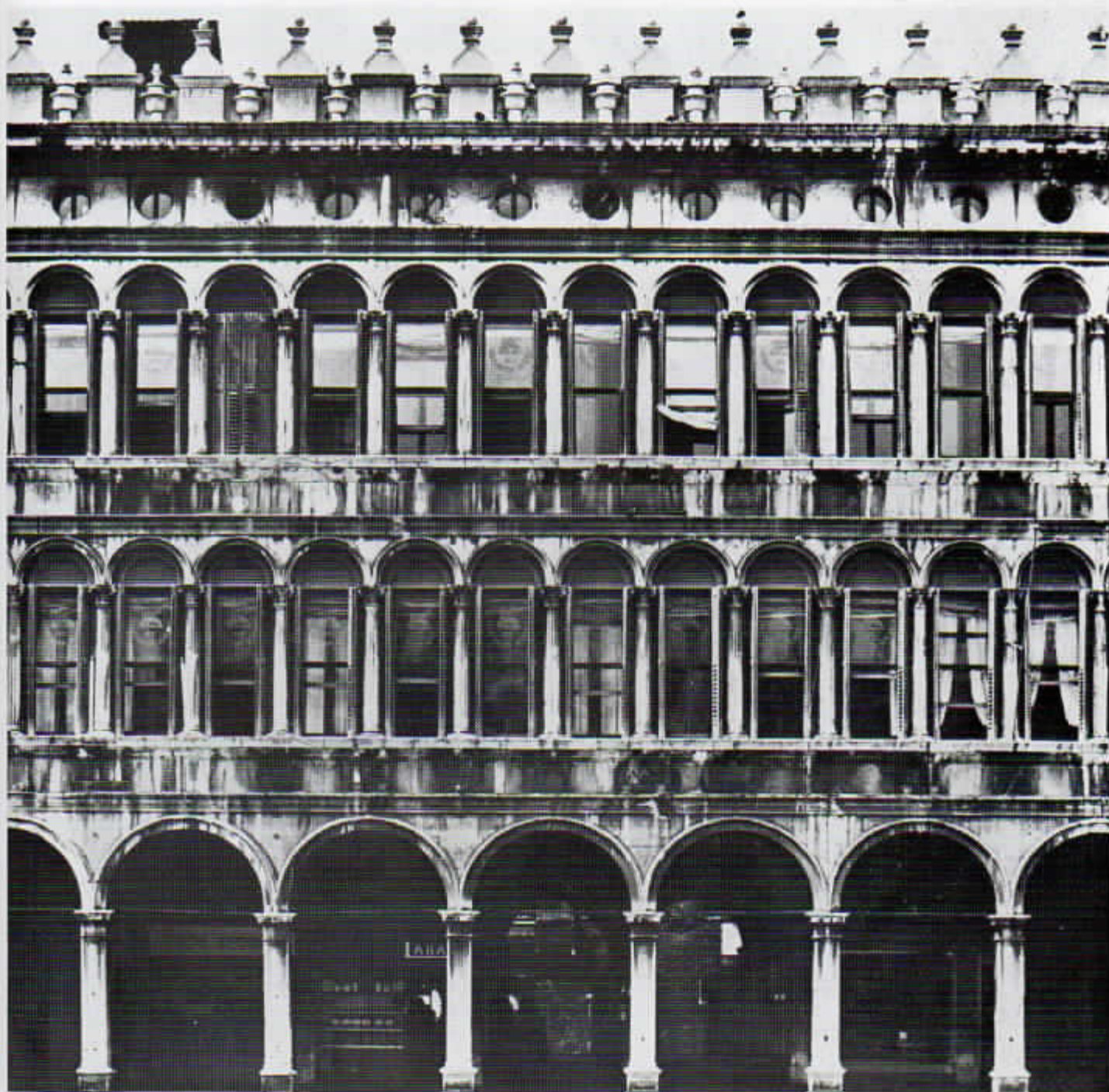


izquierda, arriba
Londres. Chester Terrace

izquierda, abajo
París. Louvre y Tullerías

arriba
Heinrich de Fries: Hamburgo, proyecto
para la Exportmesse, 1925

abajo
Venecia, Procuratie Vecchie





Espléndidas terrazas públicas

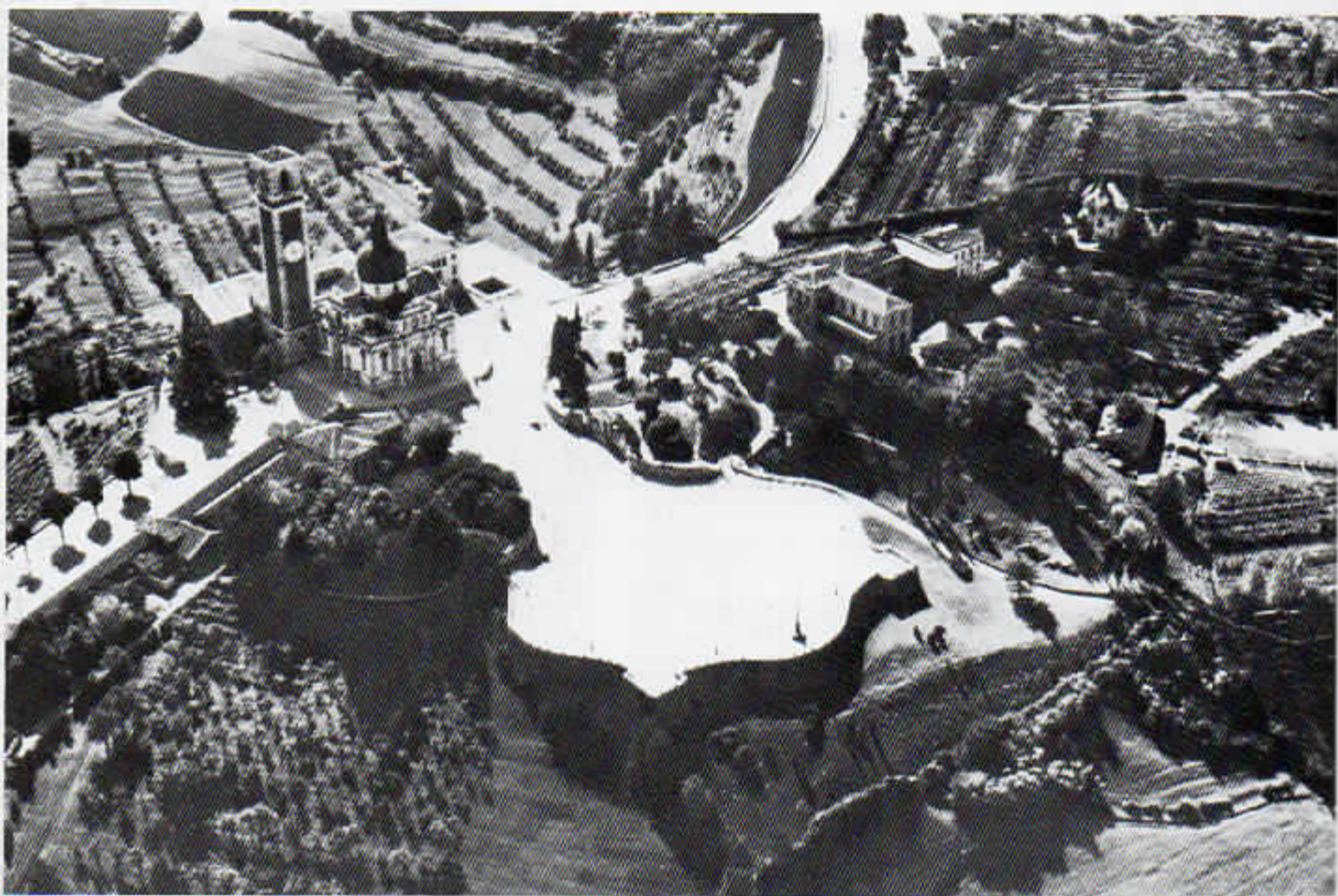
Entre otras, varias *terrazas públicas espléndidas*, que unas veces presiden paisaje y otras veces agua: en Roma, el Pincio; en Florencia, el Piazzale Michelangelo; de nuevo en Vicenza, la plataforma del Monte Berico, todas ellas puntos terminales a modo de balcón o mirador y que podrían complementarse con algún tipo de terraza-paseo que podría incluir, en el

Londres desaparecido, la Adelphi de Robert Adam; en Argel, la asombrosa extravagancia, parte Durand y parte Piranesi, del muelle, que, en el Baden-Baden no construido, podría tener un prefacio en los suburbios cruzados por rampas y terraplenados del proyecto de Max Laeuger para el Friedrichspark.

arriba
Roma, Pincio

abajo
Vicenza, Piazzale Monte Berico

derecha
Florencia, Piazzale Michelangelo





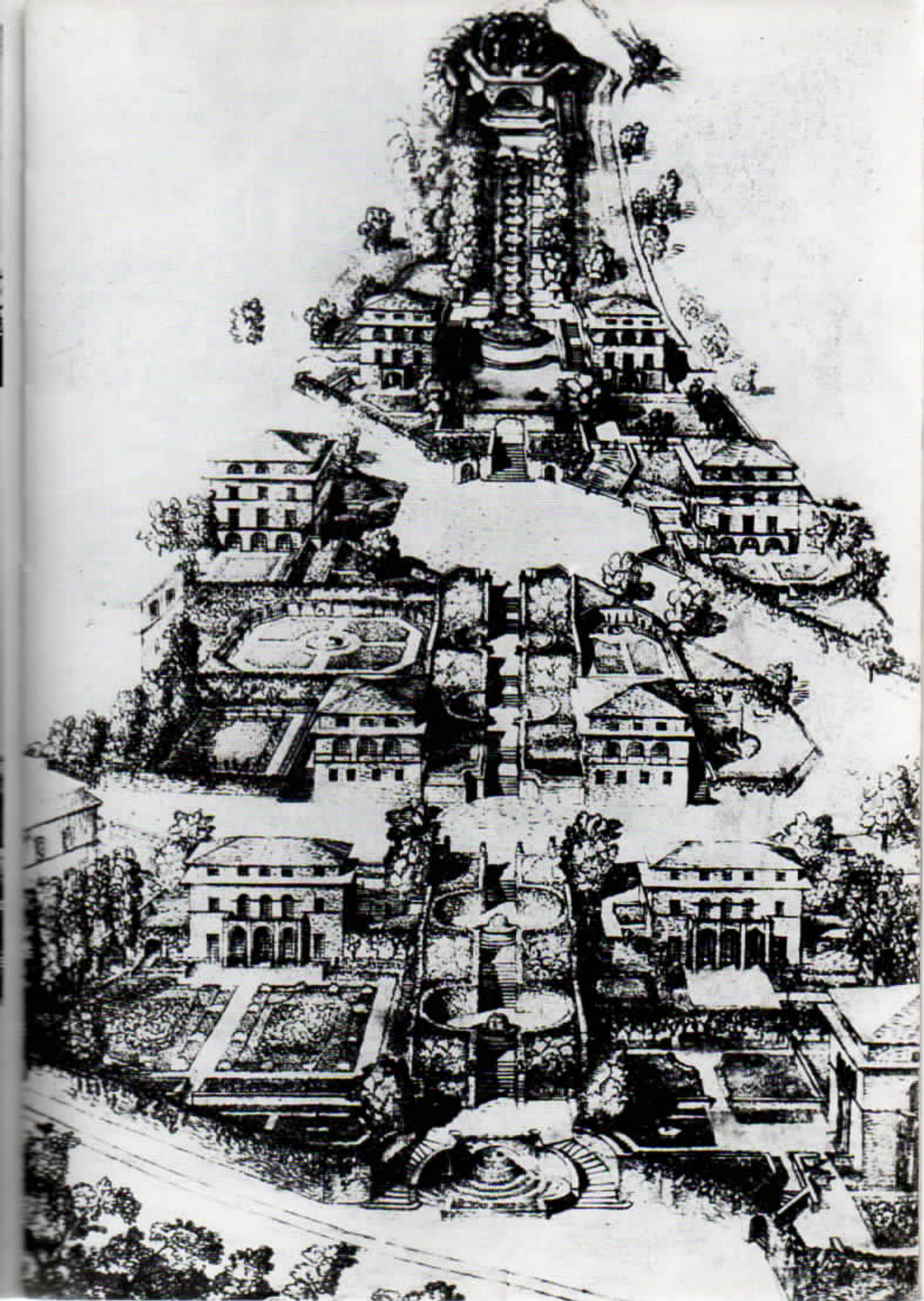


Londres, Adelphi Terrace



Argel, los muelles

Max Laeuger: Baden-Baden, proyecto para
el Friedrichspark Siedlung, 1926



Edificios ambiguos y compuestos

A continuación, una serie de *edificios ambiguos y compuestos*, megaestructuras urbanas si es necesario, todos ellos distantes de ser "modernos", pero todos ellos haciendo frente a la circunstancia y superándola: en Viena, el Hofburg; en Munich, la Residenz; en un Dresden que ya no existe, el grupo de puente, Bruhlshetrasse, Schloss y Zwinger. A lo que

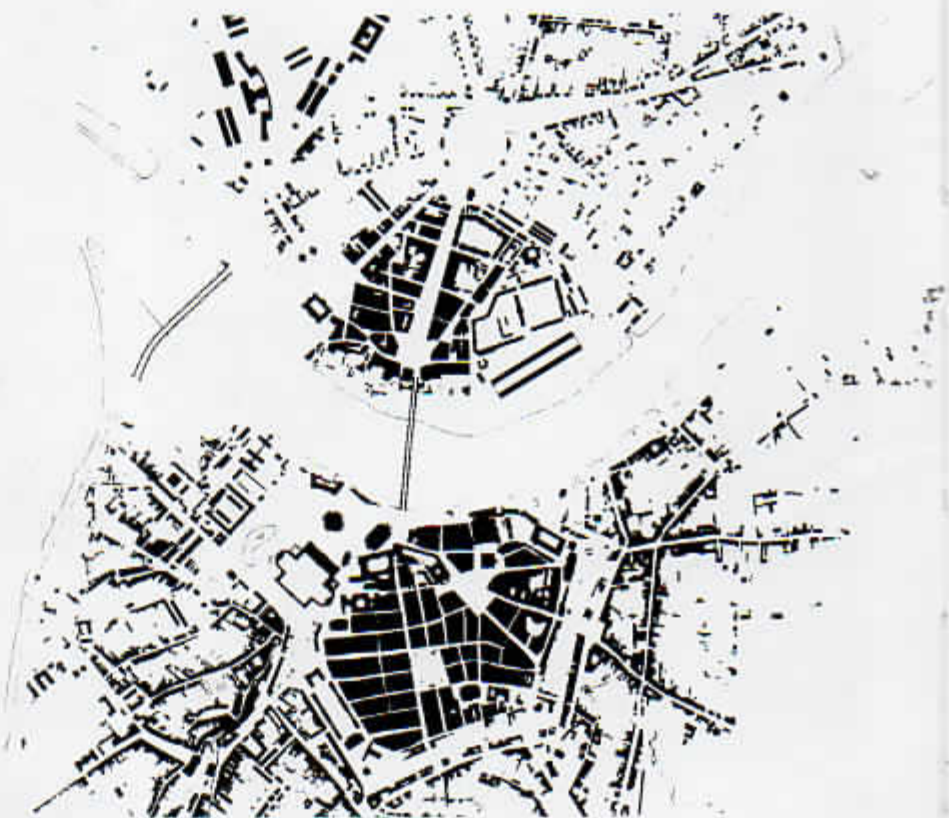


Munich, Residenz, plano de figura-y-fondo

cabría agregar: el castillo triangular de Compiègne en su relación con población y parque; la relación entre villa y parque en Franzesbad; la relación palacio-ciudad en Jaipur; unas condiciones comparables en Ispahan; y posiblemente, como versión india de la

Villa Adriana, las sorprendentes distribuciones en Fatephur Sikri. Estas son, todas ellas, regulares/irregulares y algo más que un tanto desordenadas. Todas ellas oscilan (y en diferentes partes) entre un comportamiento pasivo y otro activo. Todas ellas colabo-

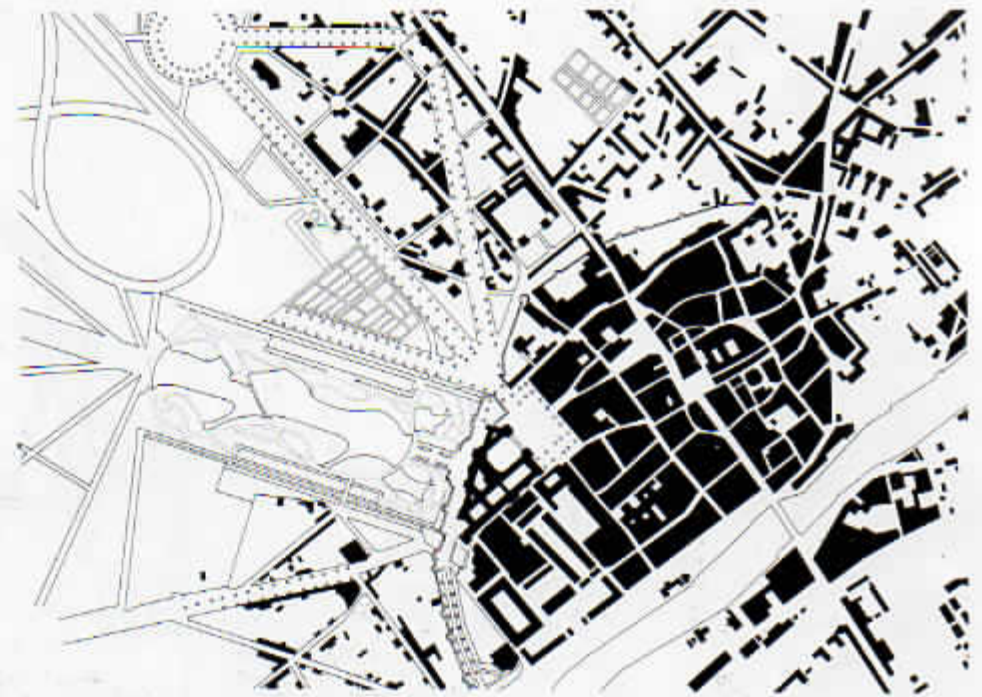
ran quietamente a la vez que afirman enérgicamente. Todas ellas son ocasionalmente ideales. Pero, por encima de todo, esta serie es muy accesible a una sensibilidad presente y, por su naturaleza, es capaz de adaptarse a cualquier condición local.



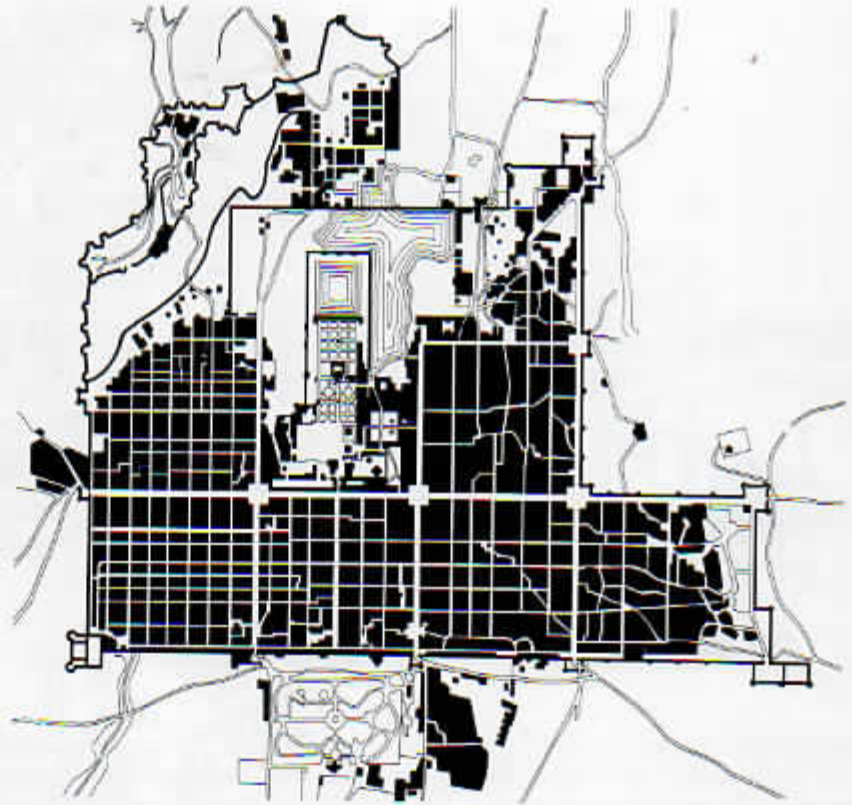
Dresden, Zwinger, plano de figura-y-fondo



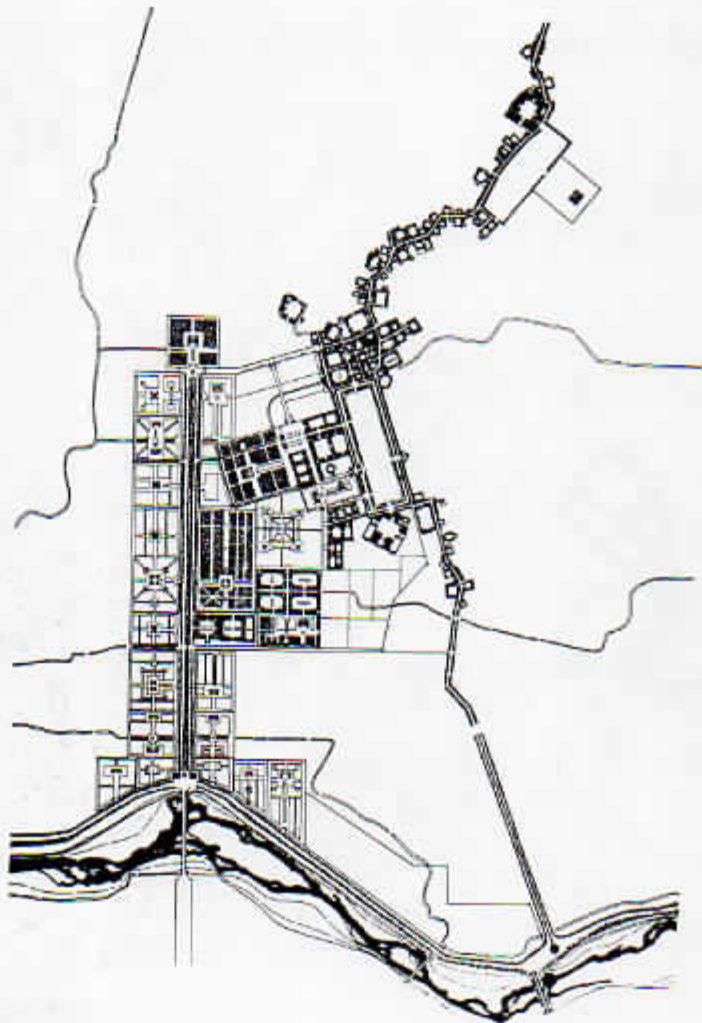
Viena, Hofburg, plano de figura-y-fondo



Compiègne, villa y castillo, plano de figura-y-fondo



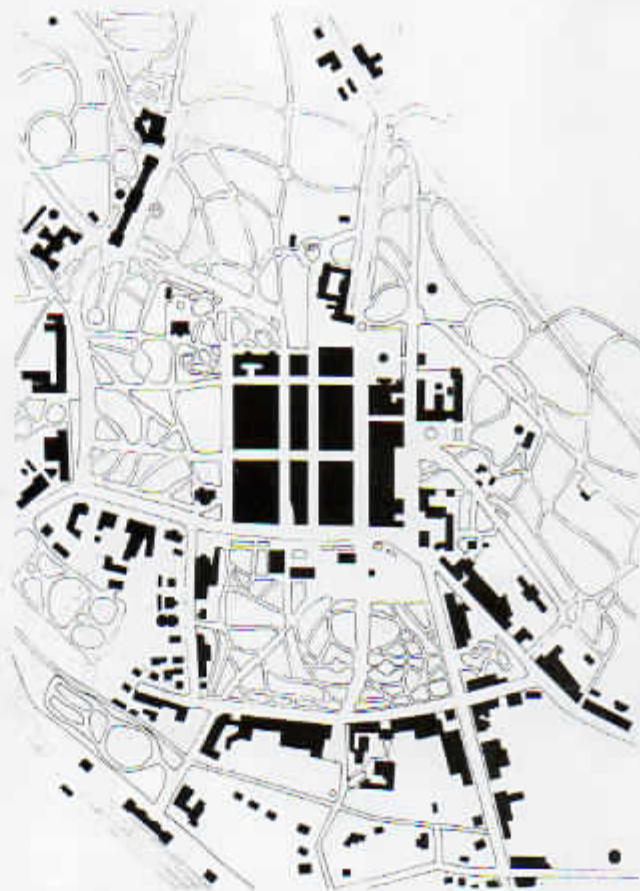
Jaipur, palacio, plano de figura-y-fondo



Ispahan, plano



Fatephur Sikri, plano de figura-y-fondo

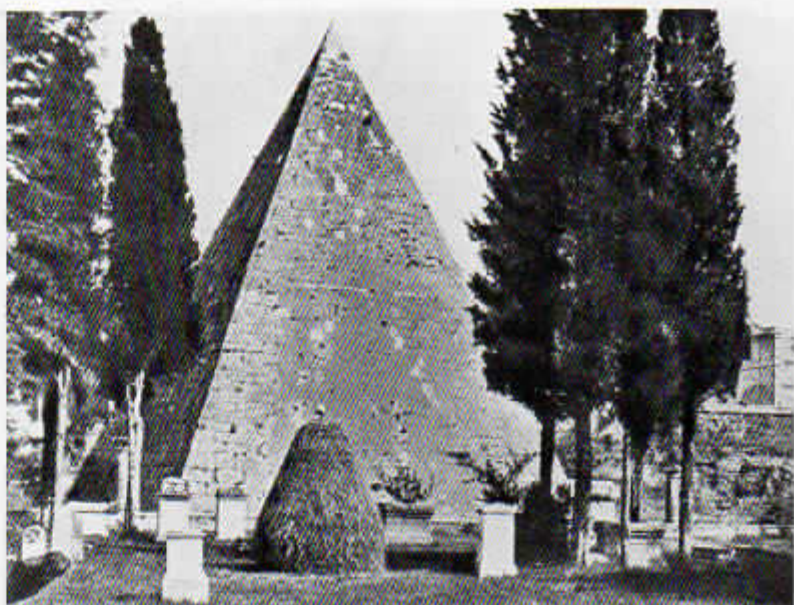


Franzensbad, plano de figura-y-fondo

Instrumentos productores de nostalgia

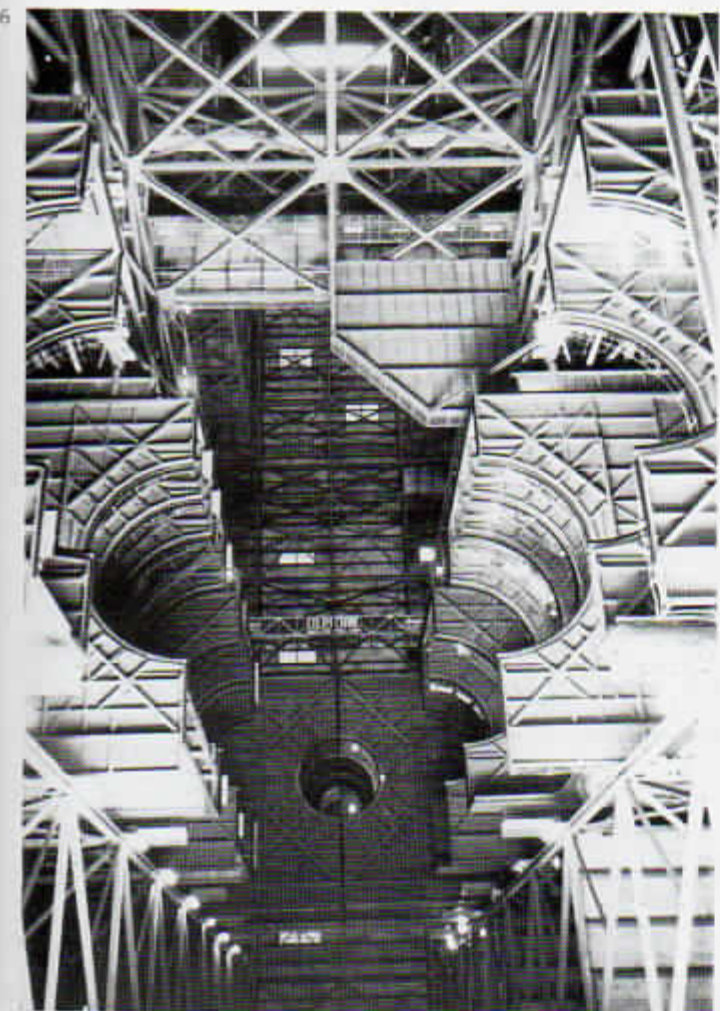
Finalmente, una cantidad de *instrumentos productores de nostalgia* que pueden ser "científicos" y del futuro, "románticos" y del pasado, o que, de diferentes maneras, pueden ser simplemente elegantes vernáculos o pop. Y en este contexto cabe pensar en las plataformas petrolíferas de alta mar, la pirámide de Caius Cestius de alta mar, la pirámide de Caius Cestius, los interiores y las instalaciones de lanzamiento de cohetes en Cabo Cañaveral, el *tempietto* de Vignola (?) en Bomarzo, las antiguas tumbas romanas, la pequeña ciudad América, un fuerte de Vauban, y Las Vegas o cualquier otra carretera comercial de las tan caras a los Venturis.

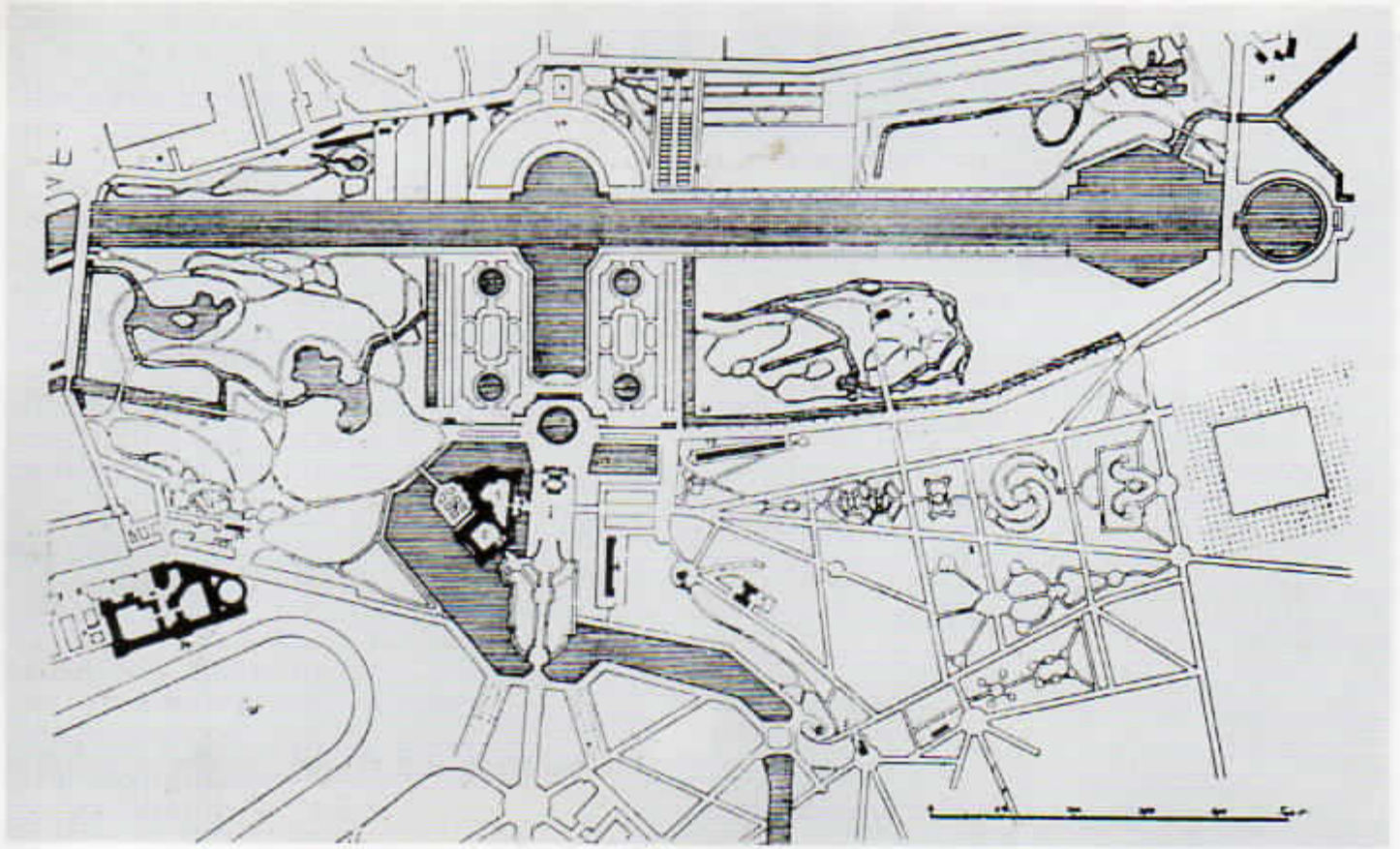
- 1 Las Vegas, The Strip
- 2 Plataforma petrolera en alta mar
- 3 Roma, pirámide de Caius Cestius
- 4 Galena, Illinois
- 5 Cabo Cañaveral, Florida
- 6 Cabo Cañaveral
- 7 Bomarzo, templo y jardín
- 8 Fortificaciones de Montlouis
- 9 Fortificaciones de Briançon



1

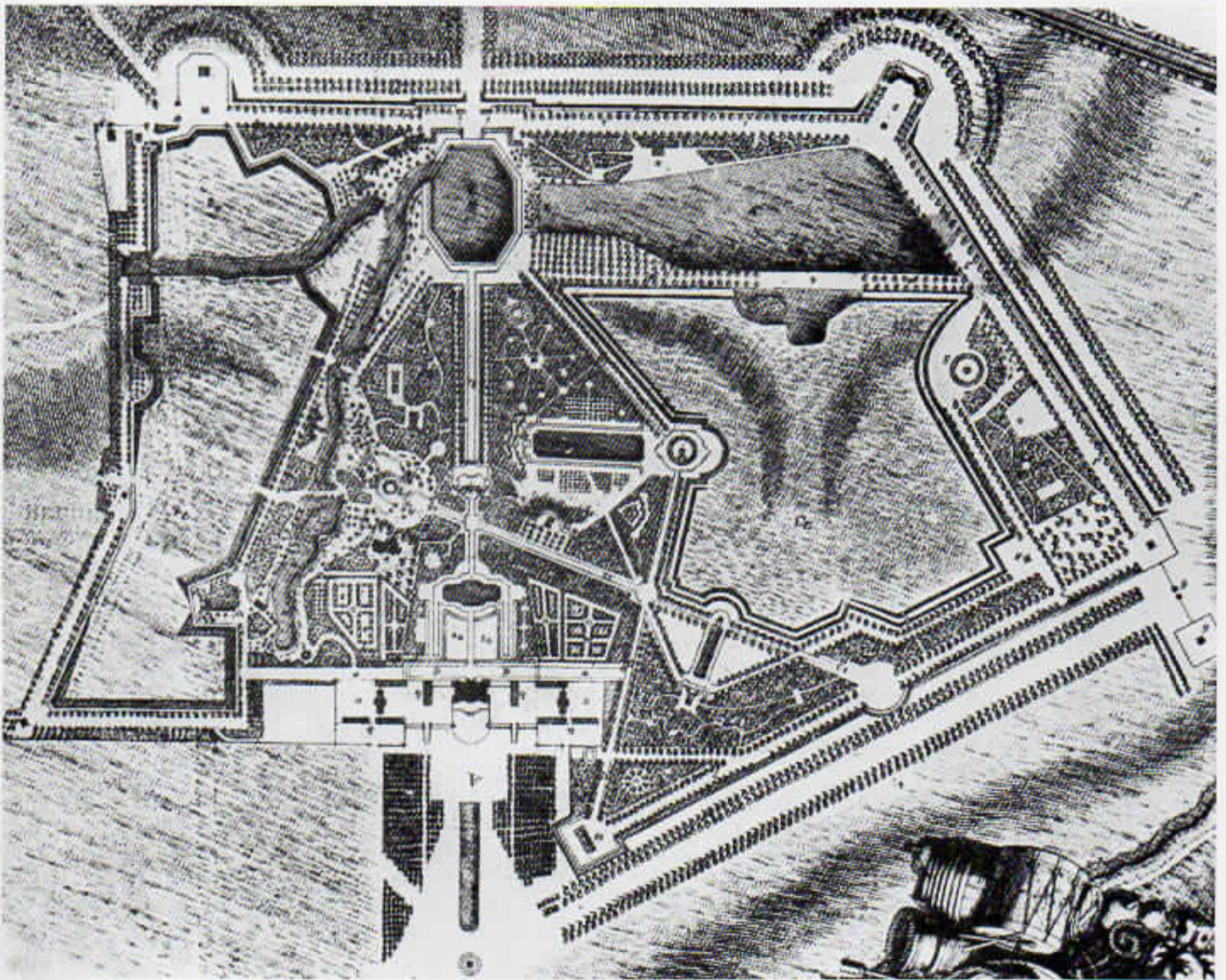
4





arriba
Chantilly, plano del castillo y parque

abajo
Stowe, plano del jardín Bridgeman



El jardín

Pero todas estas observaciones/selecciones que primordialmente registran "acontecimientos" deben entenderse como casi-absorbidas en alguna "estructura", matriz o textura corrientes que pueden ser regulares o irregulares y, en su extensión, horizontales o bien verticales. Los ejemplos regulares e irregulares de matrices horizontales apenas requieren mención; la textura de Manhattan y la textura de Boston; el *pattern* de Turín y el más casual de Siena; y, en el área de las estructuras semisólidas, la tan perforada retícula de Savannah y las aglomeraciones más casuales de Oxford-Cambridge; y los ejemplos de matrices predominantemente verticales deberían ser no menos obvios: el papel mural urbano de Venecia, de la Rue de Rivoli o de Regent's Park; las fachadas de tres tramos y con gabletes de Amsterdam; los colosales tejados a cuatro aguas de Génova; en la alta East Side de Manhattan, aquella extraña combinación de Génova palaciega en las avenidas y Amsterdam domesticada en las calles; y, finalmente, la calle norteamericana del siglo XIX, con la uniformidad de sus ca-

sas pintadas de blanco que enmarca la profusión de pequeñas zonas de césped bajo una umbrosa celosía de grandes olmos.

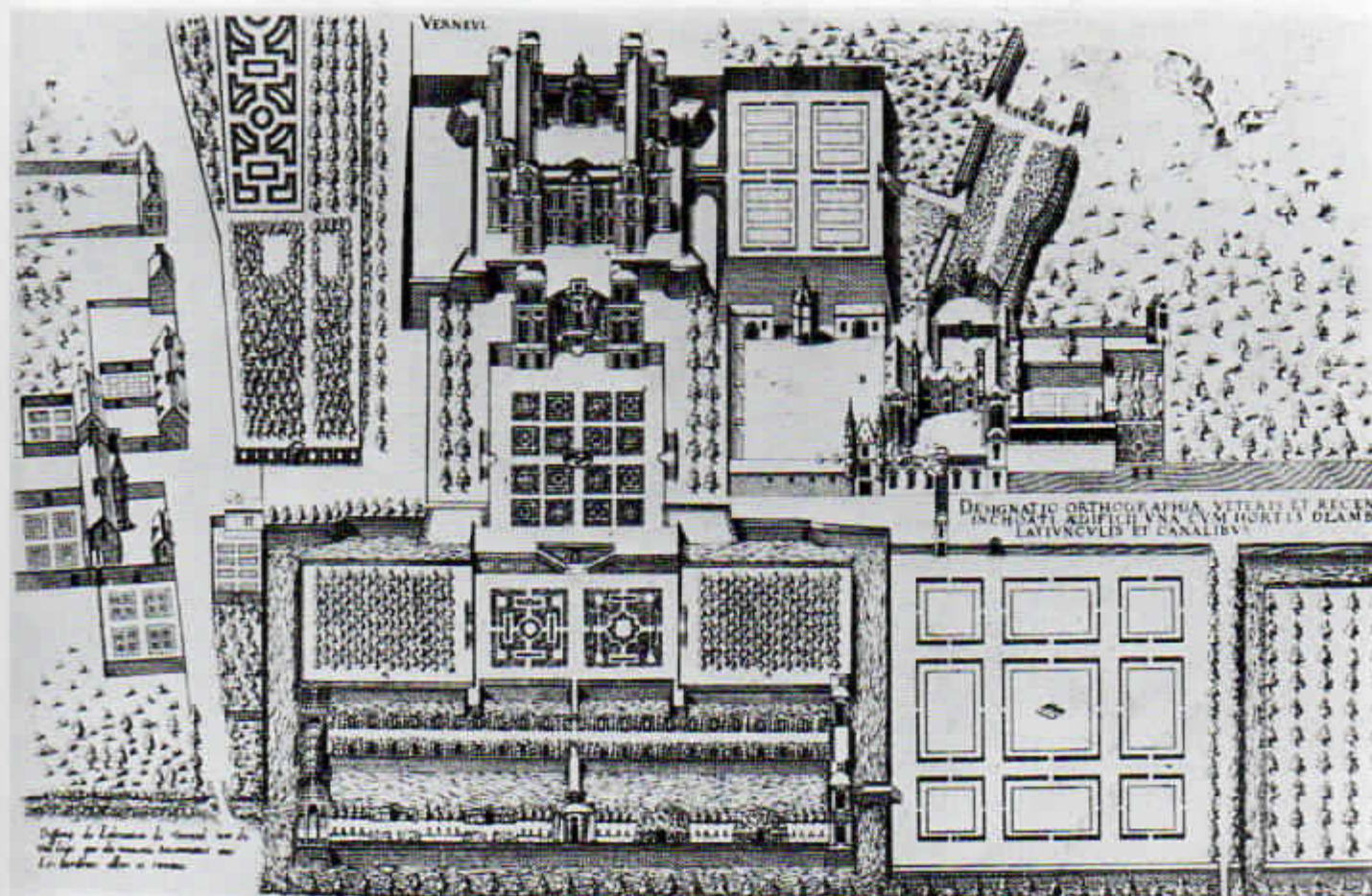
Y el otro tipo de calle norteamericana del siglo XIX, hecha de intrincadas figuras blancas sustentadas por una omnipresente trama de verde, una improbable combinación de cosas implícitas en el programa del clasicismo romántico, una calle que a veces puede resultar casi insoportablemente idílica y arcádica, una especie de jardín aunque de ningún modo especie de ciudad jardín, esta calle tan poco anunciada y a la que tan poca atención se ha prestado puede servir ahora de fulcro para una ulterior introducción de estimulantes.

El jardín como crítica de la ciudad y, por tanto, como ciudad modelo. Este es un tema que ha sido ya presentado y que debería merecer atención. Así, fragmentos de Washington, D.C. facilitan una reproducción casi literal de los jardines y el parque de Versalles; el París del Segundo Imperio es una especie de réplica edificada de una colección de jardines estilo Le Nôtre; y el suburbio romántico nor-

teamericano (Turtle Creek, Grosse Pointe Farms) está evidentemente afiliado a jardines ingleses tales como Stourhead y las posteriores innovaciones de Stowe, pero, aparte estas transposiciones tan obvias, el potencial del jardín, lo que debería ser su sugestividad para el "planificador" o el "diseñador" de ciudades, sigue siendo muy poco estudiado.

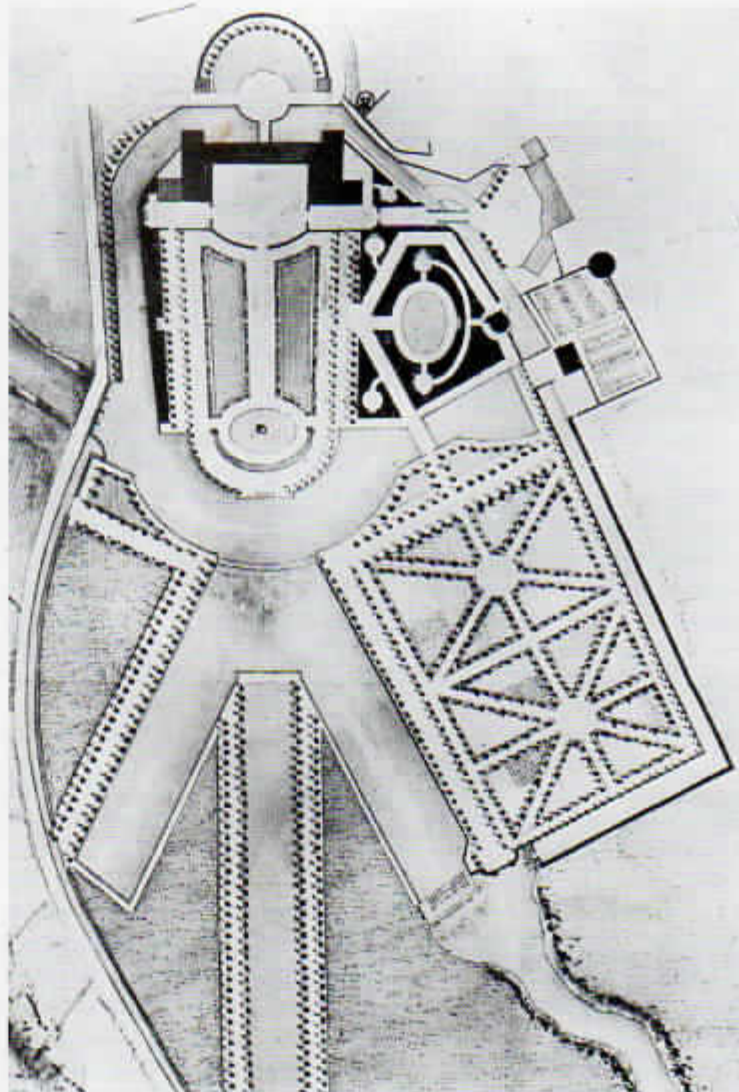
Por tanto, simplemente con observar que, si el jardín puede ofrecer la presencia de una situación construida independiente de la necesidad de cualquier edificio, se concluye que los jardines *pueden* ser útiles, y no pensamos tanto en las piezas ya reconocidas, no tanto en Vaux-le-Vicomte como en Chantilly, no tanto en Versalles como en el apretado y adriánico desorden representado por el Stowe de Bridgeman. La influencia del demasiado platónico, demasiado cartesiano y demasiado arcádico jardín ha

Castillo de Verneuil



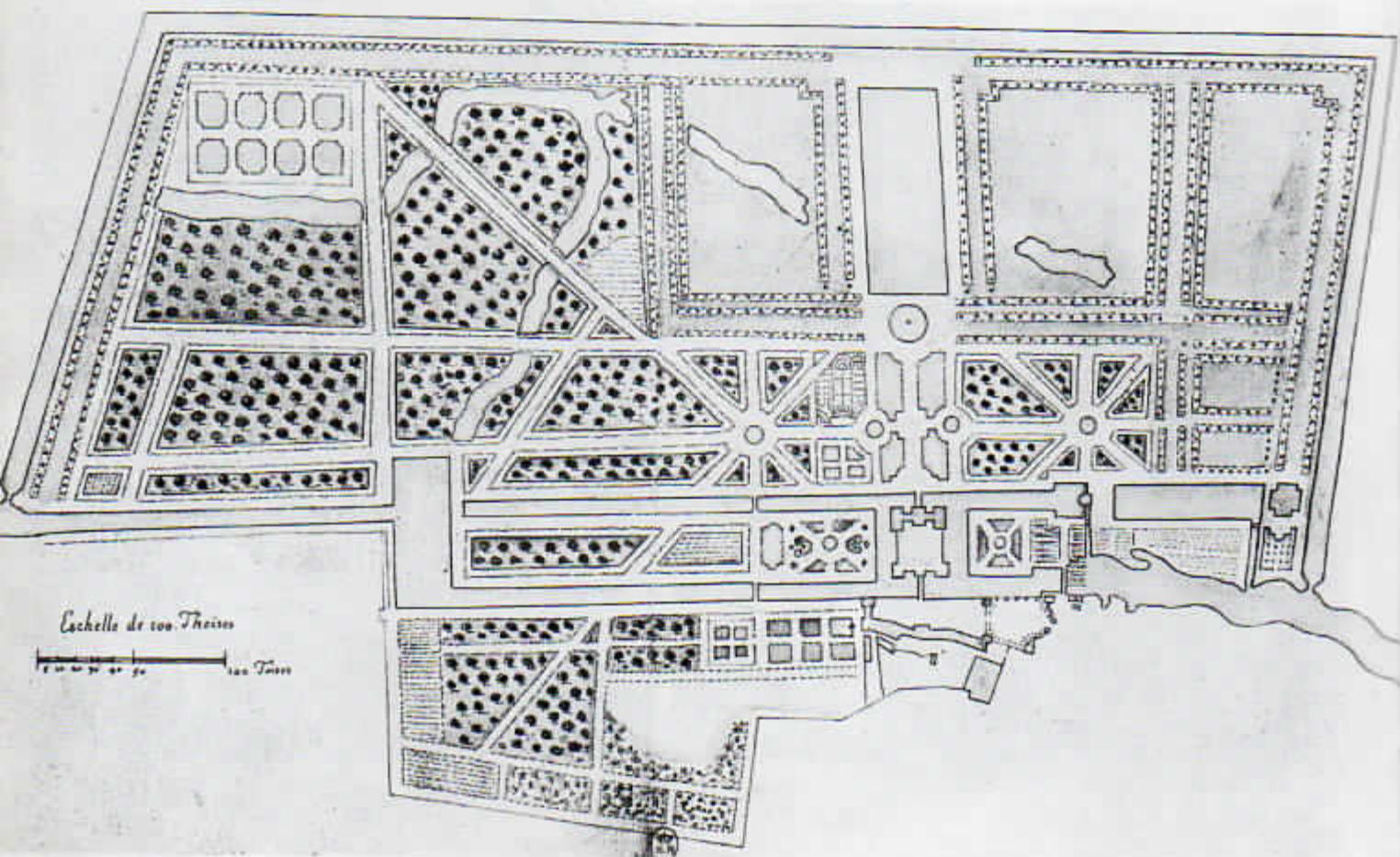
predominado por el momento, y, frente a éstos, preferiríamos admirar ciertas condiciones de casualidad y orden, mayoritariamente francesas.

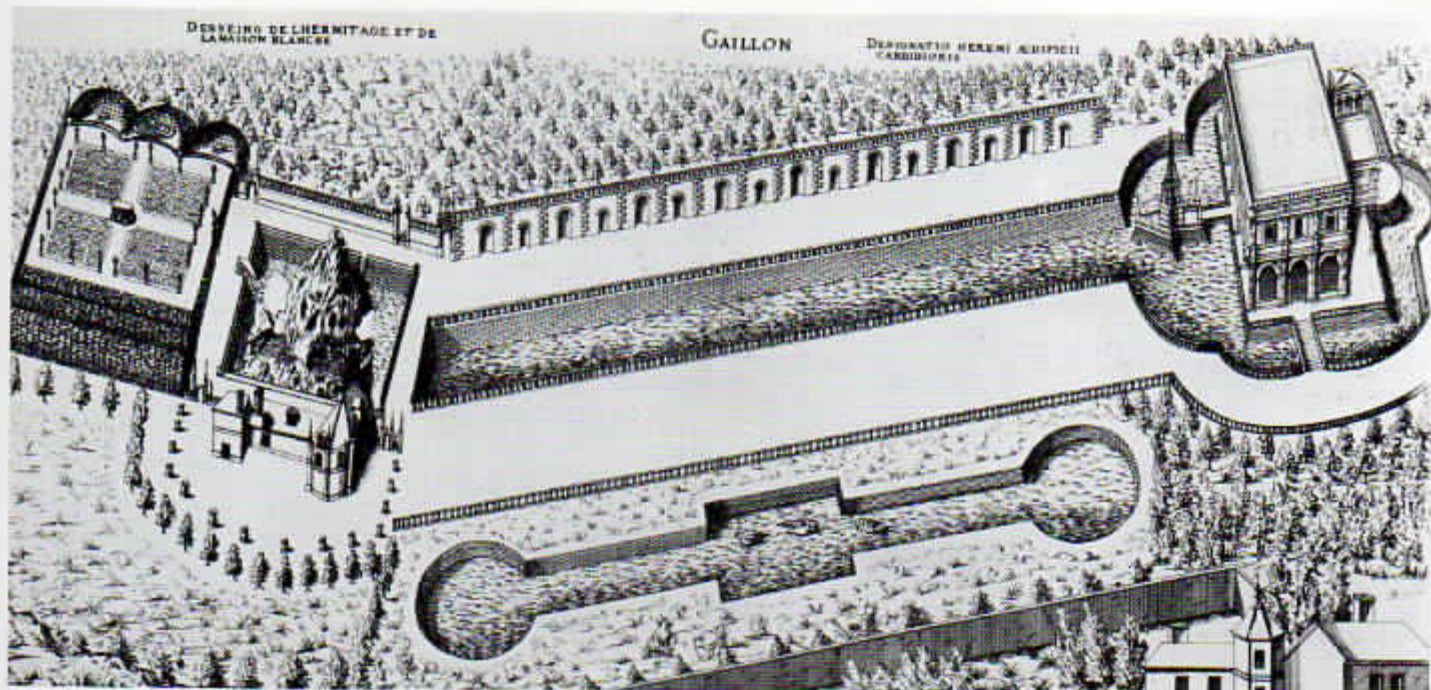
Así, después de Chantilly, que, con la grandeza de su meseta y la arrogancia casual de su eje, con sus implicaciones de Descartes y sus tonos de Shaftesbury, con la exagerada precisión de sus ladrillos y sus descuidadas proyecciones, es, con toda seguridad, el más universal de los jardines (y la más prometedora de las ciudades), y, tras el anglo-francés del Stowe de Bridgeman (¿se puede agitar más un terreno sin aliciente?) citaríamos a Verneuil (que, presentado por Du Cerceau, entusiasmó a Le Corbusier) y seguidamente a una variedad de pie-



arriba
Castillo de los obispos de Langres

abajo
Castillo de Colbert de Villacerf





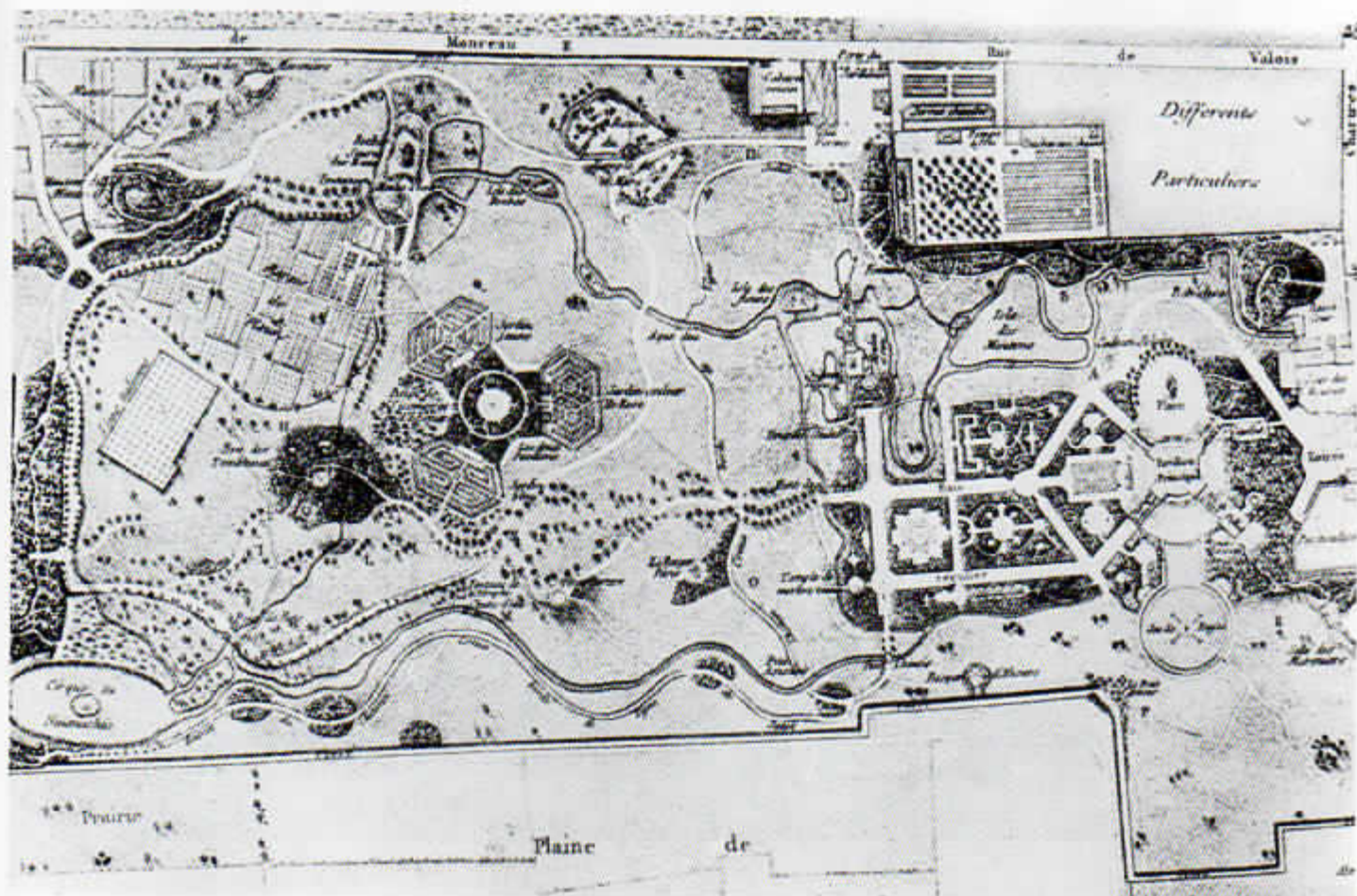
Castillo de Gaillon

zas no reconocidas y a veces provinciales.

En consecuencia, extraemos de los *Jardins de France* de Stein dos ejemplos bastante primitivos: el *château* de Colbert de Villacerf y el no del todo equivalente *château* de los obispos de Langres. La escena de los obispos de Langres presenta un edificio evidentemente viejo, probablemente restaurado, pero equipado con jardín y además apropiados, y Colbert de Villa-

cerf, con su red casi china de canales y piezas acuáticas, podría presentar también una de las referencias más importantes. A ellos desearíamos meramente agregar el delicadísimo Parc Monceau, que, como distribución estilo Le Nôtre violada por imperativos líricos, habla por sí mismo; y finalmente, un episodio altamente asertivo, levemente fanático, que Du Cerceau registra en Gaillon.

Paris, Parc Monceau



Comentario

derecha, arriba

Canaletto: Visión fantástica del Gran Canal, Venecia

derecha, abajo

Canaletto: El Gran Canal, al sur del puente del Rialto

abajo

William Marlow: Capriccio, St. Paul's y un canal veneciano. 1795

"Estos fragmentos que he anclado junto a mis ruinas." Puede acudir a la mente el uso, por T. S. Eliot, de *objets trouvés* verbales en *The Waste Land*, pero cuando se compara la visión de Canaletto de un Rialto imaginario equipado con toda una serie de edificios palladianos con la realidad del lugar, podría implicar además algunos de los argumentos de *Collage City*. Con el Palazzo dei Camerlenghi sustituido por la Basílica, el Fondaco dei

Tedeschi superado por el Palazzo Chiericati, y con una reminiscencia de la Casa Civena cerniéndose al fondo, el observador se ve sometido a un doble choque de identificación. ¿Es ésta una Venecia idealizada, o es una Vicenza que hubiera podido ser? La pregunta queda pendiente, y la visión de William Marlow de St. Paul en un marco veneciano contribuye inevitablemente al mismo género de especulación. Pero abundan las ilustraciones







Poussin: Paisaje con las cenizas de Foción recogidas por su viuda

de transferibilidad de edificios, y, a un nivel menos prosaico, los fondos arquitectónicos de Nicolás Poussin ofrecen ciudades comparables de presencia compuesta. La manipulación de Poussin con sus *objets à réaction poétique* es, desde luego, infinitamente más impecable y evocadora que cualquier cosa de la que Canaletto y Marlow fuesen capaces. El primero cosquillea al viajero informado, el segundo mueve el corazón, y en las ciudades imaginarias de Poussin todo queda clásicamente condensado. Por ejemplo, en el *Phocion* de Knowsley la ciudad de Megara, un pueblo de Italia de calidad muy superior a la usual, es dominada por una copia minuciosa (de nuevo por Palladio) del templo en Trevi; mientras que en *Cristo curando a los ciegos*, en el Louvre, el pueblo de Nazaret presenta una antología romano-venética que comprende una próxima versión de la Villa Garzadore que no llegó a construir Palladio, una basilica cristiana primitiva que no es en realidad facsímil de nada, y otra casa cuyo as-

pecto sugiere que debió de construirla Vincenzo Scamozzi.

Un vistazo retrospectivo podría abarcar muchos más ejemplos de este preciso estilo de amalgama (por ejemplo, los fondos, simultáneamente románicos y góticos de Jan Van Eyck para la *Adoración del Cordero* en Gante). Seguramente, no es necesario continuar, ya que, fundamentalmente, la ciudad de presencia compuesta es una idea demasiado amplia para pasar de moda, y, por tanto, debemos preguntar todavía por qué los procedimientos subjetivos, sintéticos, que la caracterizan se han considerado durante tanto tiempo como reprobables. Así, con todas sus coerciones, la ciudad utópica del intelecto abstracto aún se mantiene respetable, mientras que la mucho más benevolente metrópolis de simpatías y entusiasmos escasamente organizados sigue apareciendo como ilegítima. Pero, si la utopía es una idea necesaria, ni menos ni más importante debería ser esa otra ciudad de la mente que tanto las *vedute fantastiche* de Canaletto como



Poussin: Cristo curando a los ciegos

los fondos de collage de Poussin representan y prefiguran a la vez. Utopía como metáfora y Collage City como prescripción; estos puntos opuestos que implican las garantías a la vez de ley y de libertad, deberían constituir seguramente la dialéctica del futuro, más que cualquier rendición total ya sea a las "certidumbres" científicas o a las simples vaguedades del *ad hoc*. La desintegración de la arquitectura moderna parece exigir semejante estrategia, un pluralismo ilustrado parece invitar a ello, y es posible que incluso contribuya a ello el sentido común.

INTRODUCCION

1. Aristóteles, *Ética de Nicómaco*, Libro I, pár. II.

UTOPIA. ¿DECADENCIA Y CAIDA?

1. Agradecemos a Ian Boyd Whyte el llamarnos la atención sobre esta manifestación de Finsterlin en 1913, nuevamente publicada en el catálogo de la exposición Gislerne Kette (organizada por O. M. Ungers, Berlín, 1963).
2. Frank Lloyd Wright, *A Testament*, Nueva York, 1954, p. 24.
3. Le Corbusier, *The Radiant City*, Nueva York, 1964, p. 143.
4. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, Nueva York, s.f., p. 213. Publicada por primera vez en 1936, en International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method.
5. Judith Shtkaer, "The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia", en *Daedalus*, primavera de 1965, p. 369.
6. Debemos la imagen de André a Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1969, pero por desgracia, dentro de lo que hemos podido descubrir, André permanece como un mero nombre, sin fechas ni cualquier otra información. No figura en el *Dictionnaire de Biographie Française* y, según Mme. Choay, desde su publicación de esta utopía, incluso el propio grabado ha desaparecido de la Bibliothèque Nationale.
7. Henri de Saint-Simon, *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains*, Ginebra, 1803, publicadas de nuevo en *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, París, 1865-1878, vol. XV.
8. El tema de Saint-Simon, *Opinions littéraires et philosophiques*, París, 1825. También el tema del periódico saintsimoniano *Le Producteur*, 1825-1826.
9. Gabriel-Désiré Laverdant, *De la Mission de l'Art et du Rôle des Artistes*, París, 1845, citado en Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), y Londres, 1968.
10. Léon Halévy, *Le Producteur*, vol. I, p. 399; vol. III, pp. 110 y 526.
11. Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, 1790, World Classics (ed.), 1950.
12. William Morris, *News from Nowhere*, Nueva York, 1890; Londres, 1891.
13. Burke, *ibidem*, p. 186.
14. Aludimos a Burke, *Philosophical Inquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londres, 1756.
15. Burke, *ibidem*, p. 109.
16. Burke, *ibidem*, pp. 105 y 106.
17. *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. XX, pp. 199 y 200.
18. Sería absurdo por nuestra parte pretender que lo que aquí es un escrutinio muy específico de Hegel. Hemos procurado ser concienzudos, pero también nos vemos obligados a admitir fatiga. Nuestro interés primordial dista, desde luego, de ser filosófico; pero lo que aquí intentamos es señalar la enorme, y generalmente inapreciada, importancia de Hegel para la arquitectura moderna.
19. Ludwig Mies Van der Rohe, G. N.º 1 (libro, 2) 1923, citada en Philip Johnson, *Mies Van der Rohe*, Nueva York, 1947; Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, Nueva York, 1955, p. 61; Le Corbusier, *The Radiant City*, Nueva York, 1964, p. 29, en el Manifiesto CIAM de 1928.
20. F. W. Nietzsche, *The Twilight of the Idols* (El crepúsculo de los dioses), capítulo titulado "Esoaramuzas en una guerra con la época", sección 38.
21. F. T. Marinetti, *Manifiesto futurista*, 1909, proposición 9.
22. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935, p. 48 (versión castellana, *La Nueva Arquitectura y la Bauhaus*, Editorial Lumen, Barcelona, 1966).
23. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londres, 1927, pp. 14 y 251. (Versión castellana, *Hacia una arquitectura*, col. "Arquitectura y Urbanismo", Editorial Poseidón, S.A. Barcelona, 1977).

DESPUES DEL MILENIO

1. Esta referencia a Kenneth Burke es aproximada y su fuente parece hoy totalmente resistente a una evocación precisa.
2. En conjunto, los devotos del futurismo se han mostrado característicamente reacios a anunciar (o incluso a investigar) la relación Marinetti-Mussolini, pero a riesgo de exagerar su importancia, todavía cabe pensar en el gran slogan, soberbio incluso, que Marinetti dirigió al Duce: "construido *all'italiana*, diseñado por manos inspiradas y brutales forjado y tallado según modelo de los poderosos reyes de nuestra península. Mandibulas cuadradas y trituradoras. Labios salientes y desafiados que escupen con reto y se fruncen con jactancia ante todo lo que sea lento, pedante y malintento. Cabeza maciza como una peña, pero ojos ultradínámicos que se mueven con la celeridad de los automóviles que corren en las llanuras lombardas. A derecha e izquierda centellea la luciente córnea de un lobo". y después:

"...al levantarse para hablar, inclina hacia adelante su poderosa cabeza, como un proyectil cuadrado, un cartucho lleno de pólvora, cónica voluntad del Estado"

Pero la baja en la conclusión, dispuesto a embestir la cuestión con la cabeza o, mejor, a empitoriarla como un toro. Elocuencia futurista bien masticada por dientes de acero..." y más adelante todavía:

"Su voluntad hiende la muchedumbre como una lancha rápida antisubmarina, como un torpedo a punto de explotar. Aspero pero seguro, porque su elástico sentido común ha calculado atinadamente la distancia. Sin crueldad, porque su vibrante y fresca sensibilidad, lírica e infantil, se ríe. Recuerdo cómo sonreía, semejante a un crisálida, al contar veinte disparos de su enorme revólver en el cuartelillo de policía de la Via Pacio di Cambiolo"

De *Marinetti and Futurism*, 1929, citado a partir de R. W. Flint, *Marinetti Selected Writings*, Nueva York, 1971.

3. Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1969.
4. Jacob S. Bakema, conferencia en la Universidad Cornell, primavera de 1972.
5. Giancarlo de Carlo, seminario en la Universidad Cornell, primavera de 1972.
6. Véase, por ejemplo, la crítica de Alan Colquhoun, "Central Baheer, Agelidoom, Holland", en *Architecture Flux*, setiembre-octubre de 1974.
7. Robert Venturi comentado en Paul Goldberger, "Mickey Mouse enseña a los arquitectos", en *New York Times Magazine*, 22 de octubre de 1972.
8. Emilio Ambasz (ed.), *Italy: The New Domestic Landscape*, Nueva York, 1972, p. 246.
9. Ambasz, *ibidem*, p. 247.
10. Ambasz, *ibidem*, p. 248.
11. Según un folleto de Disney World.
12. Paul Goldberger, *op. cit.*
13. Pensamos en diversas localidades, pero particularmente en Owego, Nueva York, y Lockhart, Texas.
14. Ambasz, *ibidem*, p. 250.
15. Podría ser interesante en este contexto Edmund Burke, "También la libertad debe ser limitada a fin de poseerla", de *A Letter from Burke to the Sheriffs of Bristol on the Affairs of America*, Londres, 1777; *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, Londres, 1845, p. 217.
16. Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres y Chicago, 1966.

LA CRISIS DEL OBJETO: DIFICULTADES DE TEXTURA

1. Le Corbusier, François de Pierre en *The Home of Man*, Londres, 1948, pp. 91 y 98. (Versión castellana, *La vivienda del hombre*, Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1945).
2. Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, Londres, 1940, p. 136. (Versión castellana, *La cultura de las ciudades*, Emecé Editores, S.A. Buenos Aires, 1964).
3. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge (Mass.), 1941, p. 524. (Versión castellana, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Editorial Dossat, S.A. Madrid, 1980).
4. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londres, 1927, p. 167. (Versión castellana, *Hacia una arquitectura*, Col. "Arquitectura y Urbanismo", Editorial Poseidón, S.A. Barcelona, 1977).
5. Punto XIV de la conferencia de Van Doesburg en Madrid el año 1930, pero esta afirmación era ya incipiente en 1924: "En contraste con la frontalidad santificada por un concepto rígido, estático, de la vida, la nueva arquitectura ofrece una riqueza plástica de multifacéticos efectos temporales y espaciales". *De Stijl*, vol. VI, n.º 6 y 7, p. 80.
6. Le Corbusier, *Le Chaire d'Athènes*, París, 1943.
7. J. Tyrwhitt/J. L. Ser/E. N. Rogers (eds.), *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, Nueva York, 1951; Londres, 1952.
8. Benjamin Disraeli, *Tancred*, Londres, 1847.
9. Alexander Tzonis, *Towards a Non-Oppressive Environment*, Boston, 1972.
10. Oscar Newman, *Defensible Space*, Nueva York y Londres, 1972. *Architectural Design for Crime Prevention*, Washington, 1973. Newman ofrece una justificación pragmática para lo que, en todo caso, debería ser procedimiento normativo, pero su inferencia seguramente correcta de que las disposiciones espaciales pueden actuar para evitar el crimen en un argumento más que remoto respecto a la suposición, más clásica, según la cual las finalidades de la arquitectura están íntimamente relacionadas con la idea de la buena sociedad.
11. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture I, Nueva York, 1966. (Versión castellana, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, col. "Arquitectura y Crítica", Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978).
12. Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1938-46*, Zurich, 1946, p. 171. La afirmación: "Es un lenguaje de proposiciones que dificulta el mal y facilita el bien", es, supuestamente, la reacción de Albert Einstein ante el Modulor.

CIUDAD DE COLISIÓN Y LA POLÍTICA DEL "BRICOLAGE"

1. Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, Nueva York, 1955, p. 81. (Versión castellana, *Alcances de la arquitectura integral*, Col. "Perspectivas del Mundo", Emecé, Editores, S.A. Buenos Aires, 1970).
2. Tomás Moro, *Utopía*, 1516.
3. Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox*, Londres, 1953; Nueva York, 1957, p. 7.
4. Berlin, *ibidem*, p. 10.
5. Berlin, *ibidem*, p. 11.
6. William Jordy, "La esencia simbólica de la arquitectura europea moderna de las veinte y su persistente influencia", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXII, n.º 3, 1963.
7. Karl Popper, *Logik der Forschung*, Viena, 1934. Traducción inglesa, *The Logic of Scientific Discovery*, Londres, 1959; *The Open Society and its Enemies*, Londres, 1945; *The Poverty of Historicism*, Londres, 1957.
8. Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge (Mass.), 1964. El intento de resurrección del positivismo en la década de 1960, en un momento en que cabía suponerlo extinto y sus argumentos refutados desde antiguo, seguramente empezará a presentarse, en el curso del tiempo, como una de las curiosidades arquitectónicas más interesantes del siglo XX.
9. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londres, 1966; Nueva York, 1969, p. 16.
10. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 18.
11. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Londres, 1927, pp. 18 y 19. (Versión castellana, *Hacia una arquitectura*, Col. "Arquitectura y Urbanismo", Editorial Poseidón, S.A. Barcelona, 1977).
12. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 17.
13. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 22.
14. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 19.
15. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 22.
16. Las posibilidades de una dialéctica exponencial, progresiva —ya sea marxista o hegeliana—, no son consideradas aquí "útiles".
17. Frederick Law Olmsted y James R. Croes, *Preliminary Report of the Landscape Architect and the Civil and Topographical Engineer, Upon the Laying Out of the Twenty-third and Twenty-fourth Wards, Ciudad de Nueva York*, Doc. n.º 72, Board of Public Parks, 1877. Extraído de S. B. Sutton (ed.), *Civilizing American Cities*, Cambridge (Mass.), 1971.
18. Debemos esta imagen a Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Anchor Press, Garden City, 1973.
19. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, traducción de Henry Reeve, Londres, 1835-1840; Nueva York, 1848, parte 2, p. 347.

LA CIUDAD DEL COLAGE Y LA RECONQUISTA DEL TIEMPO

1. Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, traducción de Ralph Manheim, New Haven y Londres, 1953, y, por ejemplo, Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Mass.), 1942. Pero también hay que citar aquí —y no tan incidentalmente— toda la tradición warburgiana.
2. Particularmente, Karl Popper, "Utopia and Violence", 1947, y "Towards a Rational Theory of Tradition", 1948, en *Conjectures and Refutations*, Londres y Nueva York, 1962.
3. Popper, *ibidem*, pp. 120 a 135.
4. Popper, *ibidem*, pp. 355 a 363.
5. *Public Papers of the Presidents of the United States, Richard Nixon, 1969*, n.º 265, Statement of the Establishment of the National Goals Research Staff.
6. Edward Surtz, S. J., *St. Thomas More: Utopia*, New Haven y Londres, 1964, pp. VII y VIII.
7. Al menos tal idea, así lo creemos, viene enunciada en uno de los primeros volúmenes de *La Revue Generale de l'Architecture*, aunque al escribir esta nota la ubicación exacta de la fuente se evade a nuestra búsqueda. De todos modos, la lectura de un documento como el de Emmanuel de Las Cases, *Mémoires de Sainte-Hélène*, apartará como mínimo algunas aproximaciones a tan meditada política. Las conversaciones de Napoleón en Longwood eran mayoritariamente de índole militar o política, pero de

vez en cuando surgían temas de arquitectura y urbanismo y entonces es característica la deriva del pensamiento. A Napoleón le preocupan las obras "prácticas" (pueriles, azules, suministradas de agua), pero también, en igual medida, el gesto "representativo". Y, así, pueden resultar sugerentes las siguientes citas de Las Cases (ed.), París 1956:

Sobre París, vol. I, p. 403

"Si le ciel, alors, continuait-il, m'eût accordé quelques années assurément j'aurais fait de Paris la capitale de l'univers et de toute la France un véritable royaume".

Sobre Roma, vol. I, p. 431:

"L'Empereur disait que si Rome fût restée sous sa domination, elle fût sortie de ses ruines; il se proposait de la nettoyer de tous ses débris, de restaurer tout ce qui eût été possible, etc. Il ne doutait pas que le même esprit s'étendant dans le voisinage, il eût pu en être en quelque sorte de même d'Herculanum et de Pompéi".

Sobre Versalles, vol. I, p. 970:

"De ces beaux bosquets, je chassais toutes ces nymphes de mauvais goût... et je les remplaçais par des panoramas, en maçonnerie, de toutes les capitales où nous étions entrés victorieux, de toutes les célèbres batailles qui avaient illustré nos armes. Ça eût été autant de monuments éternels de nos triomphes et de notre gloire nationale, posés à la porte de la capitale de l'Europe, laquelle ne pouvait manquer d'être visitée par force du reste de l'univers".

Y, finalmente, vol. II, p. 154:

"Il regrettait fort, du reste, de n'avoir pas fait construire un temple égyptien à Paris: c'était un monument, disait-il, dont il voudrait avoir enrichi la capitale, etc".

Pero la noción de la ciudad museo, como monumento al Estado y representante de la cultura de este, como un índice y un instrumento de educación, que podría parecer implícita en el idealismo neoclásico, recibe también un reflejo microcósmico en la noción de la casa museo, y aquí pensamos en Thomas Hope, sir John Soane, Karl Friedrich Schinkel y, posiblemente, John Nash. Y es que el templo egipcio que Napoleón deseó construir en París, y que hubiera "enriquecido" la capital, sustituye el sarcófago de Seti I con el que Soane logró "enriquecer" el sótano de su casa, y con ello la analogía empieza a cobrar forma. Agréguese el locutorio del Padre Giovanni, de Soane, y su Shakespeare y Reces a la Sala India de Hope y al Flaxman Cabinet (véase David Watkin, *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*, Londres, 1968) y las trazas de lo que Schinkel intentaría en Berlín y Potsdam surgen abundantemente. De hecho, nos sorprende que la categoría —ciudad museo—, con su subcategoría la "casa museo" (visible en lugares tan apartados como Atenas y Washington), haya permanecido inidentificada hasta el momento.

8. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londres, 1966; Nueva York, 1969, p. 30. Véase también Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, Nueva York, 1969, y Londres, 1970.
9. Alfred Barr, *Picasso Fifty Years of his Art*, Nueva York, 1946, pp. 270 y 271.
10. Alfred Barr, *ibidem*, p. 241.
11. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 11.
12. Barr, *ibidem*, p. 78.
13. Barr, *ibidem*, p. 79.
14. Abraham Cowley, *Lives of English Poets, Works of Samuel Johnson L.D.*, Londres, 1823, vol. 9, p. 20.
15. Al respecto, uno piensa en las observaciones del juez Brandeis: "A menudo, lo irresistible es tan sólo aquello a lo que no se opone resistencia".
16. F. T. Marinetti, *Manifesto futurista*, 1909, y apéndice a A. Beltramelli, *L'Uomo nuovo*, Milán, 1923. Ambas citas proceden de James Joll, *Intellectuals in Politics*, Londres y Nueva York, 1960.
17. Barr, *ibidem*, p. 271.
18. San Pablo, *Epístola a los romanos*, 5:20.
19. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), y Londres, 1968, p. 219.
20. Debemos a Kenneth Frampton esta cita de Hannah Arendt, pero no ha podido especificar su fuente.
21. O. M. Ungers, una observación abundantemente repetida dirigida a estudiantes de la Cornell University hacia 1969-1970.
22. Samuel Johnson, *The Rambler*, n.º 194 (sábado), 25 de enero de 1752.

Índice de nombres

- Ad hocismo 96, 103
 Adriano 91-94
 Alhrndt, Hannah 143
 Albarto, príncipe 126
 Albini, Franco 139
 Alexander, Christopher 96
 Argel, puerto 162
 Amsterdam 56, 58, 171
 André 23
 Archigram 44
Architectural Review, The 37
 Asplund, Gunnar 73, 74, 75
 Atenas, Acrópolis 84; Stoa de Atalao 156
 Aude, W. H. 36
 Auschwitz 120
 Bacon, Francis 14
 Baden - Baden, Friedrichspark 160
 Bakema 46
 Banham, Reyner 98, 106
 Barr, Alfred 136
 Bauhaus 37
 Banham, Jeremy 26
 Berlage, H. P. 56
 Berlín 124; Marx-Engels Platz 132; Unter den Linden y Lustgarten 150
 Berlin, Isalah 87, 91, 92
 Bomarzo, Temples 172
 Burdeos-Pessac 139
 Boston 171
 "Bricolage" 101, 103, 106
 Brunelleschi, F. 126
 Brunel University 132
 Burke, Edmund 26, 28, 29, 31, 38
 Burke, Kenneth 42
 Burnham, Daniel 12
 Canalotto 174, 176
 Cabo Cañaveral 132
 Carta de Atenas 12, 44
 Cassiner, Ernst 15, 119
 Castiglione, B. 19
 CIAM 12, 44, 62
 Ciencia ficción 27, 41, 42
 Científico 32, 96, 116
 Ciudad Ideal 19
 Ciudad como museo 124
 Ciudad de tres millones de habitantes 56
 Colbert de Villacerf, Château de 173
 Coleridge, Samuel Taylor 134
 Collins, Peter 70
 Colbert, J. B. 94
 Compiègne, Château de 164
 Comte, Auguste 25, 31, 126
 Cubismo 36
 Cumbernauld 42
 Chantilly, Château de 172
 Chaux, La Saline de 23
 Chicago, Eisenhower Expressway 132
 Chipping Camden 52
 Choay, Françoise 42, 94
 Dahomey 141
 Dante 92
 Darwin, Charles 33, 135
 David, Jacques-Louis 29, 31
 Delacroix, Eugène 29, 31
 Diseño total 96, 99
 Determinismo histórico 99, 143
 Detroit 141
 Disney World 41, 47-51, 134
 Disraeli, Benjamin 66
 Donne, John 140
 Dostoevsky, Fyodor 92
 Dresden, Zwinger 164
 Dubrovnik 141
 Du Cerceau, J. A. 172, 175
 Durand, J. N. C. 124
 Edimburgo 55, 56; Princes Street 148
 Eiffel, Gustave 105
 Elliot, T. S. 134, 140, 174
 Emerson, Ralph Waldo 54
 Etrúcos 15
 Estocolmo, Cancillería Real 74
 Fatephur Sikri 164
 Filadelfia 31
 Filarete, A. 19, 86, 89
 Finsterlin, Hermann 34
 Florencia, Uffizi 70
 Fourier, Charles 23, 25
 Franzensbad 164
 Freud, Sigmund 25
 Fuller, Buckminster 93
 Futurismo 33
 Gaillon, Château de 175
 Garnier, Charles 49
 Génova 171; Palazzo Rosso 139; Strada Nuova 151
 Gestalt 63, 66
 Giedion, Siegfried 56
 Graham, Billy 50
 Gropius, Walter 17, 32, 34, 61, 92, 134
 Habermas, Jürgen 103, 141
 Halévy, Léon 25
 Hamburgo, Exportmesse 156
 Harlow 52-55
 Haussmann, Georges 49, 89, 124
 Hawksmoor, Nicholas 92
 Hafner, Hugo 51
 Hegel, G. W. F. 14, 26, 31, 34, 87, 94, 98, 116, 120, 122, 126
 Hilberseimer, Ludwig 12
 Historicismo 33
 Houston 106
 Ispahan 184
 Jacobs, Jane 40
 Jaipur 164
 Jefferson, Thomas 31, 54
 Johnson, Samuel 140, 144
 Jordy, William 93
 Joyce, James 134, 140
 Karlsruhe, Langen (Kaiser) Strasse 149
 Karlsruhe-Dammarstock 34, 58
 Klenze, Leo von 124-126, 132
 Langres, Castillo de los obispos de 172, 173
 Las Vegas 172
 Le Corbusier 17, 23, 32, 34, 37, 38, 55, 60, 62, 63, 66, 68, 70-75, 79, 80, 86, 93, 94, 102, 132, 137, 172; Casa De Beistegui, Estudio Ozenfant 136, Véase también Pavillon Suisse, Porte Molitor, Burdeos-Pessac, Garches, Pabellón Nestlé, Plan Voisin, Poissy, Ville Radieuse
 Lidoux, Claude-Nicolas 23-24
 La Nôtre, André 175
 Le Pautre, Antoine 79
 Lévi-Strauss, Claude 101-103, 134, 138, 144
 Levittown 52
 Londres 106; Adelphi Terrace 162; Chester Terrace 156; Crystal Palace 126; High Point II 139
 Los Angeles 106
 Luis I 124
 Luis XIV 91, 94
 Libeskin, Berthold 139
 Lutyens, Edwin 92
 Lynch, Kevin 41
 Maquiavelo, Nicolás 19
 Main Street (Calle Mayor) 50
 Hombre "natural" 21-23
 Mannheim, Karl 36
 Marcuse, Herbert 51
 Marinetti, F. T. 34, 42, 134, 141
 Marlow, William 174, 176
 Marsella, Unité 70, 79-80
 Marx, Karl 29, 31, 33, 135
 Meyer, Hannes 93, 98, 134
 Mies van der Rohe, Ludwig 32, 92
 Mondrian, Piet 92, 107
 Moore, Charles 139
 Moro, Sir Tomás 19, 87
 Moretti, Luigi 139
 Morris, William 26
 Moscú, Palacio de los Soviets 70, 73
 Moisés 100
 Mumford, Lewis 59, 60
 Munich 124; Residenz 164
 Mussolini, Benito 42
 Mykonos 132
 Napoleón I 123
 Napoleón III 89
 Nash, John 92
 Nestlé, Pabellón 139
 National Goals Research Staff 121
 Newton, Isaac 14, 21, 23, 25, 100
 Nueva York 107; Fifth Avenue 146
 Nietzsche, F. 34
 Novara 124
 Olmsted, Frederick Law 106
 Ortega y Gasset, J. 54, 117
 Oxford - Cambridge 171
 Ozenfant, Amédée 37-48
 Padua, Prato della Valle 154
 París 55, 123, 171; Ave. General Lacroix 132; Bibliothèque Ste. Geneviève 124; Hotel de Beauvais 80; Louvre 158; Opéra, alcantarillas 49; Palais Royal 86; Parc Monceau 175; Place des Vosges 152; Rue des Colonnes 149. Véase también, Le Corbusier
 Pascal, Blaise 9, 14
 Pérgamo 141
 Perret, Auguste 70, 74
 Picasso, P. 92, 134-136, 138, 141
 Plan Voisin 34, 73, 74
 Plataformas petrolíferas 172
 Platón 19, 23, 88, 92, 120
 Playboys 51
 Poché 80
 Poggioli, Renato 142
 Poissy, Villa Savoye 79, 80
 Popper, Karl 96, 103, 105, 112, 117, 120-123, 141
 Populismo 97, 103
 Positivismo 25, 28, 29, 31, 105
 Potsdam 124
 Poussin, N. 176
 Proust, Marcel 92, 134
 Racionalismo 26, 28, 33
 Romano, Giulio 92
 Roma 105-118; Campidoglio 88, 144; Casa de Girasole 139; Castello Sant' Angelo 144; Foro Imperial 85; Mausoleo de Augusto 152; Palazzo Borghese 79; Palazzo Farnese 79; Palazzo Massimo 88; Palazzo del Quirinale 80; Panteón 144; Pincio 168; Porticus Aemilia 156; Pirámide de Caius Cestius 172; Sant' Agnese in Piazza Navona 79
 Rousseau, Jean Jacques 14, 23, 26, 141
 Saint Simon, Henri de 25, 28, 31, 32, 122
 Santayana, George 12
 St. Oie 62, 63
 Sant' Elia, Antonio 31, 33
 Savannah 171
 Serrillo, Sebastiano 20, 38
 Sforzinda 88
 Shaw, Norman 92
 Siena 171
 Sitte, Camillo 40
 Socialismo descentralizado 96
 Spear, Albert 124
 Spengler, Oswald 35
 Spock, B. 98
 Stein, H. 173
 Stowe 170, 172
 Stravinsky, Igor 140
 Superstudio 47-51
 Team X 46
 Teatro de memoria 52
 Teatro de profecía 52
 Tennyson, Alfred 36
 Tercer Reich 120
 Tivoli, Villa Adriana 89-94
 Tocqueville, Alexis de 113
 Todí, Santa Maria della Consolazione 79
 Tokio 132
 Tolstoy, León 93
 Townscape 37-48, 96, 97
 Turgenev, I. 33
 Turgot, barón 94
 Urbino 52
 Utopía, clásica 19, 23, 67
 Valenzibio, Isla de los Conejos 152
 Van Doesburg, Theo 60
 Van Eyck, Jan 176
 Vasari, Giorgio 70
 Vauban, Sébastien Le Prestre 168
 Vaux-le-Vicomte, Château 171
 Venecia 174; Procuratie Vecchie 156; Rialto 174
 Venturi, Robert 46, 106, 168
 Verneuil, Château de 171
 Versailles, Château de 29, 89
 Vicenza 174; Palazzo Chiericati 156; Monte Berico 160
 Viena 124; Hofburg 164
 Vietnam 120
 Vigevano, Piazza Ducale 152
 Ville radieuse 10, 34, 37, 42, 54
 Vitoria, Plaza Mayor 152
 Wagner, Richard 135
 Washington, D. C. 171
 Webb, Philip 92
 Wells, H. G. 35, 37, 134
 Wilson, Woodrow 10
 Wimbledon 52
 Woodstock, festival de 51
 Wren, Christopher 92
 Wright, Frank Lloyd 17, 92
 Yates, Frances 52
 Yeats, W. B. 135
 Zellenbau 34, 54
 Zeitgeist 68
 Zola, Emile 134

Índice de las ilustraciones

- Alexander, Christopher: diagrama de un pueblo, 1964 95
- Argel, los muelles 162
- Amsterdam Sur 56, 59
- André, proyecto para comunidad ideal a mediados del siglo XIX 24
- Aosta, asentamiento romano 101; a principios del siglo XIX 101
- Archigram: ciudad enchufable, 1964 44
- Asplund, Gunnar: Estocolmo, proyecto para la Cancillería Real, 1922 74
- Atenas, acropolis 84; Stoa de Attalos 157
- Berlín, Unter den Linden 150
- Bombarzo, templo jardín 169
- Boullée, Etienne-Louis: proyecto para un Cenotafio a Newton 25
- Brienscon, fortificaciones 169
- Bufalini, plano de la Roma Imperial 112
- Cabo Cañaveral, Florida 169
- Canaletto: vista fantástica del Gran Canal de Venecia 174; el Gran Canal al sur del puente de Rialto 175
- Candilla, Josic y Woods: proyecto para Toulouse-le-Mirail, 1961 45; Universidad Libre Berlín, 1964, plano 95
- Canina, Luigi: plano de la Roma Imperial 113; Roma, Villa Borghese, puertas desde el Piazzale Flaminio, 1825-1828 132-133
- Ciudad de presencia compuesta 6-7
- Compiègne, ciudad y château, plano del terreno 165
- Cullen, Gordon: estudios de Townscape 38, 39
- Cumerneuld, centro de la villa, modelo de diseño anterior 43; zona residencial 43
- Chantilly, plano del castillo y el parque 170
- Château de Colbert de Villacourf 172
- Château de los obispos de Langres 172
- Cheltenham, vista posterior de Lansdown Terrace 57
- Chiatton, Mario: un aspecto de la nueva ciudad, 1914 30
- Davíd: El Juramento del juego de la pelota 29
- Delacroix: La Libertad guiando al Pueblo 28
- Disney World, Florida, Main Street 47
- Doesburg, Theo Van: Contranstrucción, caso particular 61
- Dresden, Zwinger, plano del terreno 164
- Edimburgo, Princess Street 148
- Eesteren, Cor Van: Berlín, proyecto para Unter den Linden 150
- Exeter, Barnfield Crescent 67
- Fatephur Sikri, plano del terreno 167
- Florenca, Palazzo "Der Villa", c. 1850 103; Piazzale Michelangelo 161; Uffizi, vista aérea, plano, vista 70-71
- Fournier, Charles: Falmsteria, 1829 27
- Franzenbad, plano del terreno 167
- Friedman, Yona: la ciudad espacial, 1961 40
- Fries, Heinrich de: Hamburgo, proyecto para la Exponmesse, 1925 159
- Gaillon, Castillo de 173
- Gaiens, Illinois 168
- Gärtner, Friedrich von: Munich, escalinata de la Staatsbibliothek, 1832 133
- Genova, Strada Nuova, vista aérea y plano 151
- Griffin, David, y Kohloff, Hans: Ciudad de presencia compuesta 6-7
- Gropius, Walter: diagramas con la evolución de un lugar rectangular 61
- Harlow New Town, Market Square, años 1950 64-65
- Hilbeshelmer, Ludwig: proyecto para Berlín central 61, 95
- Isozaki, Arata: proyecto de ciudad espacial, collage, 1960 41
- Ispahan, plano 168
- Ithaca, Nueva York, State Street 47, 51
- Jaipur, palacio, plano del terreno 166
- Klenze, Leo von: Munich, Glaspalast, 1854 132
- Hauptpost, 1836 127
- Odeonplatz 127; Propyläen, 1846-1850 125; Residenz Allerheiligenhofkirche y Apothekerflügel 1826-1837 127; Residenz Allerheiligenhofkirche y Apothekerflügel, 1822-1842 127
- Laeuger, Max: Baden-Baden, proyecto para el Friedrichspark Siedlung, 1926 163
- Las Vegas, The Strip 168
- Le Corbusier, Burdeos Passac, interior de casa, 1925 137
- Ciudad para tres millones de habitantes, 1922 cuadrante de plano 94; Garches, Villa Stein, 1927, plano 94; Marsella, Unité d'Habitation, 1946, plano y vista del lugar azotea 71; Moscú, proyecto para el Palacio de los Soviets y vista 72
- Pabellón Nestlé, 1928 137
- París, Estudio Ozenfant, 1922 136
- París, terraza de la casa De Beistogui, 1930-1931 137
- París, Plan Voisin, 1925 11, 34, 69, 74, 76-77
- Poissy, Villa Savoye 80
- Salm-Dié, proyecto para centro de ciudad, 1945 62, 63, 66
- Ville Contemporaine, 1922 10
- Ville radieuse, 1930 95
- Ledoux, Claude-Nicolas: proyecto para La Saline de Chaux, 1776 24
- Londres, Adelphi Terrace 162; Chester Terrace 158; depósito circular de locomotoras, Camden Town, 1847 131
- Lubetkin y Tecton: Londres, Highpoint 2, 1938, vista de la puerta cochera 138
- Lugar, Robert: doble cottage, 1805 37
- Mandala 118, 142-143
- Marlow, William: Capriccio-St Paul's y un canal veneciano 174
- Martini, F. di Giorgio: estudios para ciudades ideales 19
- Miguel Angel: Roma, pavimento de la Piazza del Campidoglio, completado en 1940 146
- Medio Oeste, pradera 46
- Mondrian, Piet: Victory Boogie-Woogie, 1943-1944 115
- Montiouis, fortificaciones 169
- Moro, sir Tomás: cubierta de Utopia, 1516 16
- Moretto, Luigi: Roma, Casa del Girasole, detalle 104
- Muchic, c. 1840, plano del terreno 129; Ludwigstrasse, 1842 127; modelo por I. Seitz 125, 128; la Odeonplatz con el Feidtherm-Halle de F. von Gärtner, 1841-1844 127; Residenz, plano del terreno 164
- Nakajima, Tatsuhiro y GAUS: Kibogaoka Youth Castel, 1971 40; Hambro Natural, Et: según F. O. C. Darley, Scenes from Indian Life, 1844 22; según Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, 1910-1929 23
- NER, Grupo, URSS, proyecto ciudad de Moscú 40
- Nueva York: viviendas públicas en el Bajo Manhattan 11; la Quinta Avenida a lo largo del Central Park 149; lo que parecería un Manhattan democrático 115
- Padua, Prato della Valle 154
- París: Bobigny 13; La defense 13; Galerie d'Orléans, c. 1830 131; gran escalinata de la Ópera 48; Hotel de Beauvais 80; el Louvre y las Tullerías 156; Louvre, Tullerías y Palais Royal según el Plan Turgot, 1739 82; Louvre, Tullerías y Palais Royal, 1780, plano del terreno 82; Palais Royal, patio 82; Parc Monceau 173; Place des Vosges (Place Royale) 55, 152; Boulevard Richard-Lenoir, 1861-1863 59; Rue des Colonnnes, 1791 149; una visita a las alcantarillas, según *Le Magasin Pittoresque* 46
- Perma, plano de figura y fondo 67
- Perret, Augusto: Moscú, proyecto para el Palacio de los Soviets, 1931, plano y vista 73
- Picasso: Cabeza de toro, 1944 134; Botegón con rajilla de alilla, 1911-1912 135-136
- Plataforma petrolífera de alta mar 168
- Poussin: Cristo curando a los ciegos 177; Paisaje con las cenizas de Foción recogidas por su viuda 176
- Roma: foro imperial 85; Magueta en el Museo della Civiltà Romana 88, 108-111; mausoleo de Augusto 155; oculus del Pantheon 118; Palazzo Borghese 78; Palazzo Farnese 78; pavimento de la Piazza del Campidoglio 146; Pincio 160; plano según Canina, 1834 113; plano según Bufalini, 1551 112; Porticus Aemilia 156; Pirámide de Calus Cestius 168; Quirinal, según el Plano de Nolli 81; vista aérea 81; con Manica Lunga 81; Sant' Agnese en Piazza Navona 78; Villa Doria-Pamphili, estructura del jardín y detalle de la ventana 102-103
- Schinkel, Karl Friedrich: Berlín, Palais Redern, 1832 131
- Serlio, Sebastiano: Escena Trágica-Escena Cómica 20
- Shane, Grahame: análisis de tramas del Londres central, 1971 114
- Smithson, Alison y Peter: boceto para un mercado provincial 41
- Speeth, P. Würzburg, penitenciaría de mujeres, 1800 130
- St. Louis, demolición de las viviendas Pruitt-Igoc, 1971 13
- Stowe, plano del jardín Bridgeman 170
- Superstudio: paisaje con figuras, c. 1970 46
- Taut Bruno: diseño en *Alpine Architektur*, 1919 16
- Terragni, Giuseppe: Roma, Proyecto para Danteum, 1936 139
- Timpa, asentamiento romano con posteriores ampliaciones 101
- Tivoli, villa de Adriano, vista la maqueta 91, 95; plano según Canina 92
- Todi, Santa Maria della Consolazione, vista 78
- Vaisanzibilo, Villa Barbarigo, la isla de los Conejos 155
- Van Eesteren, véase Eesteren, Venecia, Procuratie Vecchie 159
- Vernuili 171
- Versailles, vista aérea 27, 89, plano 90
- Vicenza, Palazzo Chiericati 157; Piazzale Monte Berico 160
- Vienna, Hofburg, plano de figura y fondo 165
- Vigevano, Piazza Ducale 162
- Vitoria, Piazza Mayor 69
- Wainbranner, Friedrich: Karlsruhe, proyecto para la Langen-Kaiser-Strasse, 1808 149
- Wiesbaden, c. 1900, plano de figura y fondo 83

Fuentes de las ilustraciones

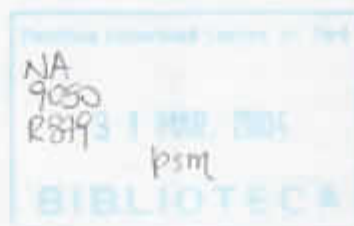
La referencia es por número de páginas.

118, *derecha* Tom Schumacher; 30 The Royal Institute of British Architects, Londres; 10, 11 *arriba*, 23, 34, 55 *derecha*, 62, 69 *abajo* 71 *arriba derecha*, 72 *arriba y abajo derecha*, 73, 74 *arriba*, 73 *abajo*, 80 *abajo*, 94, 134, 135, 136, 137, © SPADEM; 88, 108-111 Museo della Civiltà Romana y Fototeca Unione; 13 *abajo* Time-Life; 22 Yale University Library; 27 *abajo*, 28, 29 clichés des Musées Nationaux, Paris; 38-39 de *The Concise Townscape*, The Architectural Press, Londres, 1971; 43 Cumbernauld Development Corporation; 45 *derecha*, de *A Decade of Architecture and Urban Design*, Karl Kramer Verlag, Stuttgart; 42 *abajo* © William A. Garnett, de N. A. Owings, *The American Aesthetic*, 1969, con permiso de Harper & Row, Publishers, Inc. Nueva York; © 57 Ewart Johns, de *British Townscape*, Edward Arnold, Londres, 1965; 58, 133 *arriba*, de S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941; 59 *abajo* KLM Aerocarto; 61 *izquierda*, de Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, Allen & Unwin, Londres, 1956; 61 *arriba, derecha* Collection Bequest Nelly Van Doesburg; 62, 72 *abajo, izquierda* Artemis Verlag, Zurich; 67, 82 *derecha*, 83, 129, 164 *arriba*, 166 *arriba* Wayne Copper; 71 *abajo, derecha* Mansell Collection; 72 *abajo, derecha*, 73 Studio Chevojon; 76-77 Stuart Cohen and Steven Hart; 78 *abajo, izquierda* Alinari; 78 *abajo, derecha* Anderson; 80 *tercera, abajo*, 137 *arriba, derecha* Lucien Hervé; 81 *arriba, derecha* M. Dennis; 82 *izquierda, arriba* cliché Levy-Neurdein; 89 cliché R. Henrad, de E. de Ganay, *André le Nostre*, Editions Vincent Fréal, Paris, 1962; 96 *abajo*, de *Notes on Synthesis of Form*, Harvard U.P., Cambridge, Mass.: 102, 103 Susie Kim; 115 Collection Mr. y Mrs. Burton Tremaine; 118 *izquierda*, 142-143 Philip Rawson, *Tantra, the Indian Cult of Ecstasy*, Thames & Hudson, Londres, 1973; 124, 127 *arriba, izquierda* Münchner Stadtmuseum; 125, 128 Bayerisches Nationalmuseum; 124, 125, 126, 127 *arriba, izquierda; segunda izquierda desde arriba; tercera izquierda desde arriba; arriba derecha*; 132 *izquierda*, de Oswald Hoderer, *Leo von Klenze*, George D. W. Callway, Munich, 1964; 127 *abajo*, 131 *abajo*, 133 *abajo, derecha*, de S. Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, Munich, 1922, 131 *centro*, por cortesía de la

biblioteca St. Pancras; 133 Bruno Carl, *Klassizismus*, Verlag Berichthaus, Zurich, 1963; 138 *Architectural Review* y Dell & Wainwright; 150 Servizio fotografico del Comune di Roma; 148 *arriba* T. Reynold Williams; 148 *abajo* COI Crown Copyright; 151 de Vitale E. Ghianda, *Genova Strada Nuova*, Génova, 1967; 156 Museo della Civiltà Romana; 157 *arriba* The American School of Classical Studies Atenas; 157 *abajo*, de Roberto Pane, *Palladio*, Electra Editrice, Milan, 1952; 159 *abajo* Italo Ballarin, *Piazza San Marco*, Marsilio Editori, Venecia, 1970; 161 Touring Club Italiano, 1972; 164 *abajo*, 165, 167 *abajo*, de M. Dennis y K. Herdeg, *Urban Precedents*, Ithaca, 1974, 166 *abajo*, de N. Ardalan e L. Bakhtair, *The Sense of Unity*, University of Chicago Press, 1973; 167 *arriba* de K. Herdeg, *Formal Structure in Indian Architecture*, Ithaca, 1967; 168 *arriba*, de *Architectural Plus*, Nueva York, septiembre 1967; 168 *izquierda*, de R. Venturi, Denise Scott Brown, y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1972; 168 *abajo, derecha* Elliot Erwit, de Ivan Chermayeff, *Observations on American Architecture*, Viking Press, Nueva York, 1972; 169 *arriba y abajo, izquierda*, de NASA; 169 *centro y abajo, derecha*, de M. Parent y J. Verroust, *Vauban*, Editions Jacques Fréal, Paris, 1971; 175 *arriba* Parma Galleria Nazionale; *abajo* de Goodwood House por cortesía de la Administración; 174 Tate Gallery, Londres; 176 Colección Earl of Derby; 177 Musée du Louvre, cliché des Musées Nationaux, Paris.

Agradecimientos

Excepto algunas erratas menores, en su mayoría recomendadas por Judith Holliday y Joel Bostick, el texto de este ensayo quedó completado en diciembre de 1973, pero la recopilación de ilustraciones supuso una labor muy distinta, y, en este aspecto, debemos dar las gracias a José Gelibert, Susan Lermon y, en particular, a Richard Becherer. Dos terceras partes de las ilustraciones fueron obra de los excepcionales fotógrafos Hadley y Gertrude Smith de Ithaca, Nueva York, como siempre, auténticos monumentos de fiabilidad cuyo trabajo agradecemos inmensamente. Roger Davies fue un diseñador tan responsable como hábil que, lleno de recursos, asumió el papel de productor en un momento en que el camino del libro hacia su publicación parecía ofrecer dudas. En cuanto a Dorothy Rowe, nuestra deuda con respecto a ella no puede evaluarse. En realidad, cabría decir, con toda justicia, que sin su insistencia trans-Atlántica y su supervisión, la aparición del presente libro todavía se hubiera retrasado más.



Título original
Collage City

Versión castellana de Esteve Ribambau Sauri
Revisión general por Jumeu Freixa, arqu.
Diseño de la cubierta de Eulàlia Còrnep

1.ª edición 1981 Col. "Arquitectura y Crítica"
2.ª edición 1998 Col. "GG Reprints"

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Editorial. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error o omisión.

© The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Massachusetts), 1981 y para la edición castellana Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981, 1998

Printed in Spain
ISBN 84-252-1746-6
Depósito legal: B. 9.324-1998
Impresión: Ingoprint, S.A. - Barcelona

Editorial Gustavo GILI, S.A.

08029 Barcelona - Roselló, 87-89. Tel. 322 81 61
México, Naucalpan 53050 - Valle de Bravo, 21. Tel. 560 60 11

