

FORO CRÍTICA **CONSTRUIR CON PALABRAS**

FORO CRÍTICA

CONSTRUIR CON PALABRAS

Edita: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante
ISBN: 978-84-611-9816-0
Depósito legal: A-1031-2007

Diseño: CTAA / Ana Gilsanz, Juan Ros
Impresión: Such Serra SAL

CTAA: Plaza Gabriel Miró, 2. 03001 Alicante.
Tlf: 965218400. Fax: 965140455
www.ctaa.net
Alicante, noviembre de 2007

CTAA COLEGIOTERRITORIAL
DE ARQUITECTOS DE ALICANTE

DEPARTAMENTO DE
COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA
DE LA UNIVERSIDAD DE
ALICANTE

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'INFRASTRUCTURES I TRANSPORT

INDICE

CONSTRUIR CON PALABRAS	7
Lola Alonso	
ANTONIO MIRANDA, LA INTELIGENCIA CÓMPLICE	11
Javier García-Solera	
PESEVRES DE PORCELANA	15
Antonio Miranda	
CARLES MARTÍ ARÍS, LA CLARIDAD COMO CRITERIO	45
Juan Calduch	
LUGARES PÚBLICOS EN LA NATURALEZA	49
Carlos Martí	
CRÍTICA A LA UTOPIÍA, CRÍTICA A LA REALIDAD: INTRODUCCIÓN A BARCELONA CRÍTICA DE A. PIZZA	75
Andrés Martínez Medina	
BARCELONA CRÍTICA (ESCENARIOS ACTUALES)	83
Antonio Pizza	
J.M. MONTANER, LA PREGUNTA COMO RESPUESTA	95
Efigenio Giménez García	
CRITICA RADICAL: ARQUITECTURA HUMANA Y ECOLÓGICA	96
Josep Maria Montaner	

CONSTRUIR CON PALABRAS

Desde la puesta en marcha de la titulación de Arquitectura en Alicante, el Colegio de Arquitectos viene implicándose en las tareas formativas de los futuros arquitectos, colaborando activamente en los asuntos en los que entiende que su participación puede resultar eficaz y a la vez útil para los arquitectos y ciudadanos interesados.

En esta ocasión se suma al programa del Área de Composición arquitectónica de la Universidad de Alicante y ha querido tomarle el pulso al cuerpo de la arquitectura actual.

Pretende ayudar a profundizar en el conocimiento de la arquitectura que se produce en estos momentos, de su naturaleza, de sus particularidades, de la situación crítica de determinadas ciudades, de los intereses y la responsabilidad de los arquitectos y de los ciudadanos en relación a los lugares donde vivimos..., en definitiva aportar datos y argumentos que nos ayuden a mejorar nuestras capacidades, las de todos, para orientar nuestro sentido crítico en torno a las ciudades y su habitar.

Presenta para ello el Foro de Crítica que denomina CONSTRUIR CON PALABRAS donde reconocidos expertos expondrán su análisis sobre lo que está ocurriendo en nuestro medio físico. Sus nombres: Antonio Miranda, Carlos Martí, Antonio Pizza y José María Montaner. Todos ellos arquitectos, profesores y autores de ensayos, que durante el mes de febrero, y a través de una

charla semanal seguida de debate con el público asistente, tratarán de contribuir a meditar sobre lo que está ocurriendo en nuestra arquitectura y territorio.

Mediante este ciclo el Colegio de Arquitectos se mantiene en la tarea de consolidar su estrategia cultural, abriéndose a la participación ciudadana y multidisciplinar, para potenciar un organismo que va dejando de ser tan solo un colectivo de interés corporativo y se dibuja cada vez con mayor fuerza como agente dinamizador de las actividades culturales de la ciudad.

Lola Alonso
Vocal de Cultura
arquitecta

JAVIER GARCÍA-SOLERA

«ANTONIO MIRANDA, LA INTELIGENCIA CÓMPLICE»

ANTONIO MIRANDA

«PESEVRES DE PORCELANA»

01
FEBRERO

ANTONIO MIRANDA REGOJO-BORGES nació en Salamanca en el invierno de 1942; cuando la humanidad tocó fondo (R. Char). En esos días, en apariencia los más infames, se pusieron en marcha de modo simultáneo la contraofensiva del Este en Stalingrado y la Resistencia Francesa en su forma armada y guerrillera. Miranda es Doctor Arquitecto, autor de Proyectos y Obras en número superior al deseable, Profesor de Universidad, y promotor de Eutopías alcanzables tales como las proyectadas en los libros: «Eucalípolis» o «La Cremallera de grafito». Ha publicado seis libros y cien artículos. Ha sido Codirector de la Revista «Arquitectura»; sargento de artillería; representante de los Arquitectos en la primera Junta Democrática; y director del Departamento de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Se le puede considerar crítico inorgánico (o libre) de arquitectura por sus escritos, en especial por el libro *Ni Robot ni Bufón* publicado en España por Anaya-Cátedra. Hoy sigue dando clases, dirigiendo investigaciones y escribiendo; pero desde hace quince años no ha firmado un solo proyecto de edificación, y oficialmente puede decirse que no es arquitecto. Dr. Arquitecto y Profesor de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Ha escrito, entre otras, las siguientes obras:

- ELOGIO DE LA MEDIANERÍA. Problemas de los desarrollos en vivienda unifamiliar aislada.* Servicio de Información y Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Miranda, Antonio. *EUCALÍPOLIS. Hallazgo de un manuscrito fronterizo.*
- LA CREMALLERA DEL GRAFITO.* Servicio de publicaciones del Colegio de Arquitectos de Málaga.
- NI ROBOT NI BUFÓN. Manual para la crítica de arquitectura.* Frónesis.
- Miranda, Antonio. *ANTOLOGÍA. Antología de arquitectura moderna.*
- UN CANON DE ARQUITECTURA MODERNA (1900-2000).*

ANTONIO MIRANDA, LA INTELIGENCIA CÓMPLICE

Los mejores hallazgos ocurren siempre, lo saben bien los viajeros, a ritmo lento, paulatinamente; cuando, como dijo alguien, pensabas que ibas a otra parte.

Mi descubrimiento de Antonio Miranda se produce de esa manera, la mejor de las posibles. A través de la llegada discreta, esporádica y salteada, de algunos artículos pasados de mano en mano. Fotocopias compartidas con otros —amigos, colegas— cautivados también por la contundente finura intelectual de aquellos escritos, por su certera mirada y su sabia exigencia. Cómo no recordar entre ellos, por ejemplo, aquel dedicado, con motivo de la sexta bienal de arquitectura española, a la tarea de los jurados (al cómo serlo, al por qué serlo, al qué ser al serlo).

Y luego sus libros: «Ni robot ni bufón» —antes que libro mazo de fotocopias de mano en mano— y «Un canon de la arquitectura moderna», de tan bella lectura. Hasta hacerse un sitio de referencia para todos; un sitio de rara unanimidad.

Antonio Miranda es un crítico infatigable en su más noble acepción: crítico y, por tanto, autocrítico. Pero es mucho más. Es el constructor incansable de un sistema completo de crítica. Un sistema que busca una ley capaz de permitirnos evaluar una

obra al margen de tiempos y autores. Un sistema en continua revisión, pacientemente, que nos ayude a entender el valor de lo que hacemos. Que nos ayude a imprimir valor a aquello que hacemos. Su teoría crítica no busca crearse un lugar personal, propio, en el mundo, sino simplificar, allanar el mundo para facilitar nuestro sitio en él. Su crítica no es comentario, no es de salón; es búsqueda y reflexión; es cómplice colaboración.

Miranda nos invita, desde cada renglón de cada uno de sus textos, a amar lo público y trabajar por ello en cada uno de nuestros proyectos, de nuestros actos; a abandonar el egotismo de autor y escuchar lo que el proyecto quiere ser; a no dejarnos tentar por la actitud artística... Nos explica y demuestra que la arquitectura no es un arte sino una poética; que debemos huir de la búsqueda de la belleza para perseguir la verdad; nos explica con Keats el valor superior de la verdad, porque la verdad es belleza y la belleza verdad. Y lo hace, todo ello, desde la generosidad del que regala su saber. Ella es —*la generosidad*— seguro, su mejor virtud; como crítico y como persona; quienes lo conocemos lo sabemos; quienes le leen sin prejuicios también.

Los textos de Antonio Miranda nos miran de frente, nos mantienen la mirada; nos enseñan y nos exigen; nos convocan. Pero no nos ríen ni aleccionan, sino que nos alientan a comprometernos, nos empujan a hacerlo, nos ayudan a seguir. Son libros para tenerlos siempre cerca, a mano, desgastados, viciados, subrayados, señalados. Escritos donde volver en busca de estímulo, para avivar el ánimo, para encontrar amparo y defensa contra el desaliento.

Suena mientras escribo mi querido Silvio. Presenta su tema y utiliza para ello las palabras de Brecht. «hay algunos que luchan un día y son importantes, otros que luchan un año y son necesarios, pero hay quienes luchan toda la vida, esos son los imprescindibles»... pienso en Antonio Miranda, arquitecto, catedrático, crítico, autor de culto, amigo,... un imprescindible.

Javier García-Solera
arquitecto

PESEVRES DE PORCELANA¹

ANTONIO MIRANDA

«...porque, al fin y al cabo, no tengo ya la intención de mentirme a mí mismo embelleciendo nada, cuando nada hay que embellecer en una sociedad y en un mundo en donde continuamente se embellece todo y, de hecho, de la forma más repulsiva.»

Thomas Bernhard

LA ARQUITECTURA FRENTE A LAS ARTES

El ataque contra el arte es antiguo —desde Platon quizá—; y está bien documentado. Ya en el Siglo XIX fue asunto de extensa afición. Hegel, Sthendal, Taine, Baudelaire y otros precursores de la modernidad entendieron que el arte —tal como era por entonces— había muerto o debía morir. Por eso, las vanguardias mantuvieron la misma idea sin dejar por ello de producir obras, que aunque menos «artísticas», y por eso mismo, consiguieron ser más poéticas.

Defendemos las vanguardias por lo que tuvieron de modernidad, civilización y racionalidad; pero sobre todo porque rompieron para siempre con el universo servil, mimético, clientelista, cultural, artístico y académico. Tal ruptura determinó el paso inmediato al mundo antiartístico de la poética y por tanto de la

¹ El antecedente de este trabajo fue una conferencia para el Colegio de Arquitectos de Alicante en Febrero de 2007

nueva y auténtica arquitectura. Y, en arquitectura, solo las poéticas interesan, allí se olvidan las artes plásticas o al menos se evita entrar en debate alguno sobre ellas. No son un principal asunto de Proyecto.

No somos historiadores ni críticos de arte. Preferimos no opinar nunca, pero menos sobre aquello que no consideramos importante para el Proyecto, aunque pueda ser interesante. Llamamos esnob al que confunde la opinión con el criterio, lo interesante con lo importante. Podemos afirmar que el interesante mundo de las artes plásticas y sus contenidos resultan nocivos y parasitarios en el interior del Proyecto.

Se nos pide elegir entre el «compromiso o integración» y la «autonomía o especificidad» de las artes; pero ésta es otra dualidad ociosa en el mundo poético. No es asunto nuestro. Como la obra de Picasso y la mejor vanguardia que le siguió, la gran arquitectura moderna no pertenece a ningún grupo artístico, no *representa* nada. Es Poética y, como praxis, construye y *presenta* síntesis dialécticas entre compromiso y autonomía, renegando de ambas y superándolas. Luego veremos que la arquitectura no es componenda o mixtura entre artes y técnicas, como pensaban nuestras bisabuelas.

Para el viejo idealismo kantiano, el juicio estético puro debe prescindir igualmente de *concepto* y de *percepto*, porque lo puramente artístico no tiene contenido conceptual ni sensible alguno. Ni goce sensible, ni claridad intelectual (J.L.Pardo). Por todo ello, otra vez, tampoco opinamos sobre arte. Pero no estamos contra el arte: todo lo contrario. Simplemente es asunto

Preferimos estudiar y alcanzar criterio. Para la crítica objetiva que afirmamos, las opiniones nunca son importantes, ni siquiera respetables. Sólo las teorías, en ciertos casos, lo son: como fruto del trabajo, la crítica, el estudio, el debate y la reflexión.

Ahora bien, aunque no entramos en debates artísticos, estamos obligados a declarar que la *arquitectura moderna de calidad* —como ya descubrieron personas tan tempranamente competentes como Loos, Perret, Mies o Meyer— *nada tiene que ver con el mundo del arte, ni de las artes, ni las Bellas Artes*. Una vez hecha esta declaración tan sencilla de entender como acreedora de las mayores impugnaciones en todo tiempo y lugar, nos atenemos a la arquitectura: Proyecto, poética, praxis o construcción dialéctica y sintética de infraestructura geográfico-territorial, estructura económico-espacial y superestructura ideológico-moral. Y todo ello en un solo ser.

La arquitectura para los ilustrados —de Baumgarten a Kant— era «La Madre de la Artes». La idea se mantiene de Kant a Hegel: el primero da la estocada a la arquitectura (para él es una de las Bellas Artes Plásticas) el segundo ejecuta el descabello (la arquitectura es el Arte simbólico). Y lo más grave es que ambos en su momento decían la pura verdad. Pero hoy tales afirmaciones son antiguallas obsoletas.

Más tarde, la tan larga como estéril y confusa querella romántica o victoriana pormenorizada por Collins en relación a la artísticidad en la arquitectura del siglo XIX, solamente parece aclararse en ciertas ráfagas materialistas de Le Duc y del escultor americano Greenough.

La confusión romántica alrededor de la arquitectura pervive hasta hoy a causa del inveterado tópico de que la arquitectura pertenece al mundo de las Bellas Artes. Un tópico que hoy ya es falso y del que el propio Collins (con su ambigüedad descriptiva) no es del todo inocente.

Es cierto que las apetencias estéticas constituyen un ruido perturbador y maligno en el proceso del Proyecto. Pero hay «valores estéticos» que en última instancia —en la medida en que respondan a la propia verdad geométrica y material— determinan la obra de arquitectura.

Hay que esperar al siglo XX —y al cambio tecnológico que le acompaña— para que Perret, Teigel y Loos emitan más luz esclarecedora del panorama. Ellos son los que tras los cuatrocientos años de miseria arquitectónica proponen la clave poética: la investigación teórico-práctica o Proyecto.

Sin desmontar el prejuicio de la artísticidad de la arquitectura no es posible dar un solo paso adelante. Sin la idea de arquitectura como anti-arte, o sea como investigación o praxis, no es posible salir de la *Arquitectura Simiesca* que Greenough denunció como propia del rancio y superartístico mundo victoriano.

PO-ÉTICA: UNA ESTÉTICA PRÁCTICA

Poética es po-ética: Verdad + Bondad + Belleza: Razón constructiva + Razón funcional + Razón geométrica. Suponemos por eso, que para Konstantin Melnikov, *la verdadera belleza ni*

La identidad idealista entre *verdad*, *bondad* y *belleza* tiene más de dos mil años, pero hoy concebimos la verdad como algo inseparable de la *praxis* o poética o Proyecto o investigación en marcha. Aquella ingenua, aunque sabia identidad, en arquitectura, sigue siendo medular para la crítica. Desde Aristóteles a Hegel la verdad (aún sin abandonar sus atributos de *correspondencia*, *coherencia*, y *consistencia* entre las palabras y las cosas) viene a identificarse con la unidad en la totalidad, con la geometría acertada. Así la entiende S. Agustín, Sto. Tomás, Spinoza, Husserl, Joyce y el estructuralismo. La verdad aunque abierta y en marcha, es compacidad de estructuras, de relaciones parciales hasta el extremo de la unidad total como mucho más que la suma de las partes.

Se comprende pues que, a la inversa, para Aristóteles el error sea cosa de la composición dispersa, de la componenda: algo que niega la unidad total. Si con Adorno aceptamos que la *calidad* estética de una obra se corresponde con su *cantidad* de verdad, ya estaremos en camino de una valoración que huya de las abstracciones fantasmales. Es sabido que a lo largo de la historia las verdades abstractas —puramente cualitativas— han sido los más seguros fortines de la mentira. La verdad es concreta.

Las formas falsas o kitsch, propias de las arquitecturas artísticas, anteceden a la ignorancia que determina el miedo, a su vez padre del mal: paranoia y fascismo. Por eso la *libido formal* del arquitecto que antepone su capricho a los intereses colectivos, conduce a las formas glamurosas del pastiche y el kitsch: maquillajes de una forma disimulada de opresión contra las personas y la vida en el Planeta.

La crítica libre —cimiento del buen proyecto— procura la excelencia en arquitectura y por tanto, quiere ser a su vez lo más fiable posible. Así usará el método más avanzado, el propio del socialismo científico. La crítica dialéctica y materialista considera la existencia de condiciones objetivas y de condiciones subjetivas pero se atiende preferentemente a las primeras².

Los «valores» subjetivos se acercan demasiado al *gusto*. Y el gusto nunca es de fiar. Pensemos en que nos pueden gustar las porcelanas, el champán, el boxeo, las corridas de toros, las procesiones o las joyas Cartier... todo ello tan cerca del esteticismo kitsch.

POETICA CONTRA ESTETICISMO

Contra el esteticismo al uso («lo importante son las texturas») el verso aritmético de Jesús López Pacheco nos ilumina: *El arte por el arte, igual a cero*.

Las artes representan. La poética no representa, es. Poética es sinónimo de verdad, de construcción que se representa así misma para obtener su más alto fin panhumano. Como el Ángel de la Historia de Benjamin la arquitectura valiosa avanza con los pies firmemente apoyados en la escasa mejor tradición de las mejores obras de los mejores antecesores: una triple selección crítica que sólo el buen crítico puede hacer.

² Datos objetivos: cerca del mar caliente la edificación con acero normal debe ser excepción. La humedad, el calor y la salinidad se activan mutuamente para multiplicar la corrosión. En el Ejército de Marina, con sus barcos de acero, el pobre recluta recibe antes de nada la siguiente orden: Lo que no se mueve se pinta y lo que se mueve se saluda. Construir con tubo de acero y rellenar éste de mortero tiene ventajas sinérgicas: menos ruido, más resistencia a compresión, anulación de la corrosión interna, mayor resistencia al fuego...

El poeta no inventa. Cuando el autor obtiene la última gran obra es porque ha sido capaz de incluirse dentro del autor universal que solamente construye obras magistrales concebidas por un intelectual colectivo anónimo y sin rostro pero cuya sabiduría también es intemporal y universal. Así se alcanza el techo poético, el *logos* de Heráclito, el verbo del espíritu universal geométrico del que hablaron S. Juan, Descartes y Spinoza.

Tal sabiduría resulta rara y escasa porque lejos de estar hecha con ocurrencias originales o ideas propias e individuales —esto es: *gregarias*— por el contrario es fruto de un alto saber *común*, vanguardia de la razón común, del *intelectual colectivo*, de la Civilización. Ese saber común o *logos* no prescinde de los necesarios apoyos en el «sentido común», pero por feliz paradoja (científica), también lo destruye en cada uno de sus pasos y movimientos revolucionarios.

Ideología es Reproducción de una falseada realidad. Arte es Representación de la realidad. Poética es producción y presentación de otra realidad mejor para todos. Otro mundo es posible, siempre que nuestros actos no se limiten a la charlatanería anarcoide propia del *rebelde de salón...*³

El arte es rebelde; la poética es revolucionaria: es PO-ETICA: renueva, innova, transforma un mundo que no deseamos para la humanidad, porque destruye nuestro bienestar. PO-ETICA implica revolución. El arquitecto que reproduce es ideólogo, el que

³ Ejemplos de tópicos ideológicos tomados del film *La familia* (E. Scola): *Madre no hay más que una. Los negros llevan el ritmo en la sangre.*

representa es artista, solo el que transforma y renueva la realidad es poeta o verdadero arquitecto.

LA BELLEZA PLÁSTICA COMO MAL MENOR

La belleza es el esplendor de la verdad (Platón, S. Agustín, St. Tomás, Keats, Joyce...).

Hegel —benemérito por dialéctico— mostró su aspecto más nocivo y peor, a través de su idealismo artístico: «solamente el arte puede decirnos que es la belleza, la cual como puramente espiritual sólo existe en las obras de arte». No es extraño que de allí brotara, absurdo tras absurdo, aquel deambular existencialista de la «vida como obra de arte» que compartieron después vitalistas, futuristas y fascistas. Es, de otro modo, el mismo idealismo fantasioso propuesto por Schopenhauer o Nietzsche, cuyos discursos limitaban la producción y disfrute del arte en exclusiva a los «señores, los héroes, los superhombres».

Incluso Ortega —discípulo de los dos anteriores y filósofo del Barrio Salamanca— supone un elitismo vicioso constituido por los Ciudadanos de Primera donde cabe incluir a los filósofos parasitarios, verdaderos vividores de la fruición estética, de la Idea, el Absoluto, el Espíritu, la *libertad* y la *calidad*. Para el resto de los humanos —embarcados en el mundo productivo, práctico y metalizado del uso y la necesidad, solamente queda la ética del deber y la *cantidad*. ¡Menos mal! Las viejas farsas y grandes embebecos vienen desde siempre avalados por grandes nombres del pensamiento.⁴

Bella como una máquina de guerra no es frase profesoral o artística, sino poética y acuñada por Gil de Biedma. Porque la belleza auténtica, la de la grúa y la bicicleta, la del arado romano⁵ y el instrumental en general —laboratorio, música, labranza, taller mecánico— permanece arcana para los que se proclaman estetas. Ellos, desde la docta ignorancia burguesa, buscan la belleza en la joyería y el bazar, sin saber que se esconde en la ferretería. Solo así podemos entender a Stendhal *la belleza es promesa de felicidad* o, mejor, a Greenough: *la belleza es promesa de la función*. Ambos remiten a la suma: *Integritas + Consonantia + Claritas* de Sto. Tomas de Aquino.

Lo bello es lo necesario; que aún estando en conformidad con su propia ley, y solamente con ella, obedece al bien. (Simone Weil).

El bien unido a la belleza y a la verdad se encuentra antes de ningún otro sitio en el mensaje de Jesús de Nazaret. En el amor y la modernidad. S. Agustín resume aquel mensaje: *Ama y haz lo que quieras*. Porque para no engañar ni engañarse tenemos que hablar de ese amor como revolución es decir: *construcción* de la justicia y la paz en el mundo. Es el amor poético que se encuentra en el desprecio de todos los títulos y honores del mundo si se comparan con el título de *ser humano*.

Pero la síntesis socrática de Jesús nos resulta inaguantable: hay que enfrentarse sin contemplaciones al Poder económico y religioso y, a la vez, amar al enemigo; no se puede servir al Amor y al Dinero; hay que preferir ser criado que amo, elegir

⁵ *Arado romano de 12 piezas: 9 de madera y 3 de hierro: dos bridas y la reja.*

antes ser empleado que patrono, querer ser soldado antes que general, renunciar a la gran propiedad... Esa es la insoportable dialéctica de Jesús: similar a la de Marx. Por eso nos resulta insufrible la dialéctica materialista. Preferimos refugiarnos en el idealismo dogmático o relativista. Pero del idealismo solo surge el mal, la «ilusión», el kitsch: el embellecimiento —a la vez grato y repulsivo— de la mentira. Así se pueden explicar muchos problemas estéticos.

La belleza hace su cama sublime completamente sola; extraordinariamente construye su renombre entre los seres humanos, a su lado pero apartada de ellos (René Char).

LA DIALÉCTICA CONTRA RELATIVISMOS Y DOGMATISMOS

Nos atenemos una vez más a la dialéctica marxista: la verdad es una asíntota inalcanzable a la que la crítica y la ciencia se acercan por medio de errores decrecientes. La sustancia de la verdad es el error... decreciente. Nada tiene esto que ver con el subjetivismo o el nihilismo cínico, pesimista, vago y perezoso. Frente a tal relativismo defendemos el estudio, la escuela pública universal y la objetividad de la ciencia crítica.

Como arquitectos, estamos aquí para modestamente oponer, a los viejos, injustos y falsos tópicos, la sabiduría, la dialéctica, el hombre inteligente y compasivo, la arquitectura auténtica en la cual ética y estética son una sola cosa. Estamos aquí en nombre de la modernidad y la Civilización, a las que por simple decencia nos debemos.

artistas, corifeos o ideólogos del neoliberalismo fascista, nos ofrece siempre un ámbito de decisión convencional, cerrado, plano, sin salida; un ámbito *modernista* o falsamente moderno. Podríamos decir que tal ámbito es una elipse viciosa con sus dos focos firmemente asentados desde el siglo XVII: el *racionalismo* mecanicista (Descartes) y el *agnosticismo* relativista (Hume). El racionalismo puede ser visto como la obsesión de encontrar explicaciones naturales para todo; también para las mentiras, y para los mitos. La *racionalidad* y la *modernidad* por las que luchamos quedan fuera, emergen en vertical desde esa elipse adialéctica del conocimiento barroco que aún nos confunde.⁶

Se nos obliga a recorrer ese circuito elíptico sin salida alguna que pueda poner en cuestión el estatus de esclavitud e inequidad. Las salidas hacia la *modernidad* existen, pero ya dijimos que son verticales al plano de la citada elipse viciosa. Son salidas poéticas de praxis dialéctica: a la vez antiartística y «anties-tética». Así, nuestro camino puede abandonar el plano rasero y no conformarse con las viejas pamplinas del «punto medio», «terceras vías» o áurea mediócritas, instaladas entre los dos fantasmas: el robótico y el bufonesco. Así podemos sobrevolar y ver con la óptica de la doble negación dialéctica: el único sistema que puede disolver falsas dualidades tales como la «razón dogmática» o cartesiana y la «pasión relativista» o nihilista.

⁶ Respecto al plano elíptico más arriba citado.

—Pregunta «¿Existe aquí alguna salida vertical dialéctica, crítica, negadora, que reflexione sobre la plana y horizontal realidad cultural?»

—Respuesta. «Dejaros de dialécticas y obedeced a la seductora voz anónima, de la ideología única y correcta, que os habla desde los estilos y culturas de lo ya instalado.»

CULTURA CONTRA CIVILIZACIÓN

Frente a la Inquisición y el fundamentalismo, la defensa de la subjetividad fue imprescindible y por tanto revolucionaria: Bacon, Descartes, Hume, Spinoza fueron revolucionarios que abrieron con ella la puerta de la modernidad del nuevo sujeto y de la ciencia burguesa. En su barroco momento fueron vanguardia de la Humanidad: Civilización. Hoy la Geometría Analítica de Descartes sigue siendo civilización pero no ocupa el lugar de vanguardia de la ciencia que ocupó en su día.

La Modernidad en el inicio del siglo XX hace crítica del Progreso, de la Ilustración y de la Cultura. Y nosotros —desde un medio capitalista— entendemos que hoy el «progreso» nos retrasa, la «ilustración» nos fanatiza y la cultura —municipal y espesa— nos droga o idiotiza, como la farmacia nos envenena.

El ministro nazi Goebbels que odiaba la modernidad y su vanguardia —calificada por él como «arte degenerado»—, desde su modernismo nietzschiano, también atacó las ideas de Progreso, Ilustración y Cultura. Para explicar esta paradoja basta con percatarse de que nosotros atacamos el Progreso, la Ilustración y la Cultura desde la modernidad, y que denunciábamos su triple cortedad y escasez, mientras Goebbels pretendía hacer regresar el mundo al medievo, a la barbarie. Para él la cultura era un exceso de los izquierdistas; para nosotros es, casi siempre chata y corta, cuando no instrumento directo de la reacción conservadora.

Las culturas son a la Civilización como la Opinión es al Conocimiento, como el Modernismo es a la Modernidad, como el Racionalismo es a la Racionalidad, como la falsa arquitectu-

ra modernista o artística es a la arquitectura moderna o verdadera. Así se explica que la poética —esa suma de verdad, bondad y belleza— sea el único antídoto contra la doble peste constituida por la colusión o complicidad entre el dogmatismo racionalista (fascismo) y el relativismo postmoderno (liberalismo).⁷

Del sentido común, las convenciones (el acuerdo tópico, la *doxa* acrítica, las ideas propias improvisadas y «originales», la apolítica opinión pública u opinión vulgar) constituyen el lugar común de la moral instalada y costumbrista. Tales son las culturas (con su moral rutinaria, cobarde y acomodaticia) con sus formas falsas o ideologías instaladas en nuestra conciencia servil por la oligarquía, por la clase dominante, por la propiedad privada de los grandes medios de producción.

Dogmatismo y relativismo son las dos patas de toda cultura, son dos falsos contrarios producidos por *las culturas* locales para fingir la alternancia y el cambio. Desde la modernidad y la racionalidad (la arquitectura de razón comunicable) solamente debe importarnos la *Civilización* única, panhumana y ciertamente valiosa para mejorar las relaciones humanas.

La *Civilización* es la suma de todos los descubrimientos y avances panhumanos obtenidos por la ciencia y la ética universales. Hay sobre el planeta 6600 lenguas (muchas de ellas amenazadas) y podemos hablar de 100.000 culturas distintas. El burka, la pena de muerte, la ablación genital, son cosas de las culturas o costumbres o morales cerradas y locales. En consecuen-

⁷ Debe recordarse siempre que cada día, y todos los días, mueren (es una forma eufémica de decirlo) 40.000 niños y niñas, a causa de la miseria innecesariamente instalada en el mundo (Datos: ONU-PNUD).

cia no tememos tanto lo *inmoral* que afecta a ciertos grupos «cultos»: temamos, más bien, lo *anético* que nos perjudica a todos los humanos.

Porque: Morales / Culturas = Ética / Civilización.

Las culturas son comarcales. La Civilización es única, apátrida y antinacionalista. Va del teorema de Pitágoras a la Renta Básica Universal pasando por la Cruz Roja, el Protocolo de Kioto y el Tribunal Penal Internacional; del Cubismo a la Seguridad Social; de los Derechos Humanos al Jazz.

Toda arquitectura decente, honesta, es decir, moderna debe dirigirse a esa única Civilización. Tal es el lugar de la libertad de conciencia, de la abolición de la esclavitud, de la lucha contra el ruido, la entropía y la pena de muerte; tal es el espacio de las vacunas, el ferrocarril, la Escuela Pública, el agua, la electricidad, el civismo, los alimentos, los anestésicos y los antibióticos al servicio de todos.

Es necesario destilar toneladas de culturas locales para obtener una gota de Civilización universal. Por eso, para nuestro objetivo, las culturas no compensan. Además, combinadas con el nacionalismo, las culturas son hoy el primer opio de los pueblos.

Frente a las variopintas culturas opongamos la Civilización única, panhumana y moderna de nuestra arquitectura universal y por ello tan atenta a las condiciones geográficas concretas. Solo la moral social, la ética universal y civil, la ciencia libre, la educación en la urbanidad democrática son realmente

eficaces ante el incivismo, la barbarie y el crimen del sistema dominante.

Pongamos como principal objetivo de Crítica y Proyecto el avance de la Civilización, sin entretenernos con las, a veces respetables, culturas. Tal misión no es otra que empezar a educarse en la sencilla elegancia de saber elegir. Ni cultura para el pueblo, ni subcultura folclórica, ni incultura demagógica. Civilización.

ESTILOS: LA ARQUITECTURA COMO IDEOLOGÍA

Hemos repetido aquí que la arquitectura es una importante fuente de ideología, de pensamiento oficial, de falsa conciencia o doxa, de opinión pública corrompida y suicida.

Escribe Sartre: *Cuando los soldados del imperialismo defienden el Partenón, en realidad es el Partenón quien está defendiendo al imperialismo.*

Que cambie todo para que nada cambie. Tal es el criterio conservador del Príncipe de Salina transmitido como ideología en el *Gatopardo* de Lampedusa y de Visconti. Para tan cínico fin, nada mejor que el flujo alucinante de modas y estilos arquitectónicos culturales y vernáculos en oculto y perenne ritornelo sobre lo mismo instalado. Ese eterno retorno nietzschiano quizá tenga su origen en la perversa falsa dialéctica o dialéctica idealista: lo mismo de siempre (el río, el árbol, el cielo) permanece vivo en su identidad fija porque no deja de cambiar. Como ideología del retorno, intenta convencernos de una falsedad: que las relaciones

sociales de propiedad y producción son como el río, el árbol o el cielo: «naturales».

La arquitectura antigua, artística o alienada en el Poder, nunca ha dejado de ser ameno instrumento de dominación ideológica, distractiva, embrutecedora o envilecedora. Algo similar a la telebasura, a su vez seleccionada y programada en cada plano, desde el Poder mediático.

«Para gustos hay colores», se nos dice con cinismo. «Podéis elegir entre colores formas o estilos, pero ni los contenidos y menos aún, las estructuras productivas pueden alterarse. ¿Un neogótico nemoroso, un jocundo *postmodern*, un refinado Déco, un gárrulo regionalismo, una romántica ruina neo-tech, un severo y heroico Pompier...? Elijan ustedes lo que quieran: tenemos de todo en materia egipcia o asiria, incluso le podemos dar la modernidad de las modernidades: un Gehry vinatero o un volatinero Calatrava. Desde el racionalismo más robótico, estricto, calvinista y niquelado —gusto suizo bancario de las cuentas— al más emotivo, sentimental y dorado —gusto folclórico de los *cuentos*—. Nuestra purpurina de Semana Santa es la inspiración textural de los metales a la moda.»

El abanico de formalismos estilísticos —farfollas, faramallas y parpayolas— es amplísimo pero plano, claro está. Y mendaz. Tales posibilidades están dirigidas a lo mismo: el uso y el disfrute gustoso del fuego fatuo, esto es, del brillo espectacular que no ilumina pero que —como el resplandor que emite la putrefacción— nos ciega y nos impide ver la realidad de clase y casta.

den rendirse ante el mal: el *Poder* de las armas y el capital. Sabemos que las culturas, los estilos y las modas están dominadas, determinadas por las «razones» económicas desde la esclavitud del salvajismo a la servidumbre de la barbarie, a la salarización de la ciudadanía.

Las multinacionales son el Sujeto de Poder. El Complejo Militar Industrial y Financiero, que nos arruina y envenena, es el *sujeto de la enunciación*; es el Poder actual sin rostro que nos ceba estabulados con las ideologías primero y con las consignas después. Así por ejemplo: «La propiedad de los grandes medios de producción (aunque de origen colectivo) es, ha sido, y debe seguir siendo privada». El productor de ese mismo pienso plástico, el arquitecto artístico, el embellecedor encargado de dar forma y color al cadáver es, en el mejor de los casos, un subalterno, un despreciable pero útil *sujeto del enunciado*⁸.

El más oprimido de todos los pueblos será aquel que, en nombre de sus propias normas y derechos, acepte una tiranía llena de suavidad. El crimen legal se convertirá entonces en una especie de religión por la que los embaucadores y bribones entrarán en el Arca de la Alianza (Saint-Just).

MODERNISMO CONTRA MODERNIDAD

Un día que el convencional poeta modernista Villaespesa paseaba por el parque del Retiro se quedó asombrado y sorprendi-

⁸ *El sujeto de la gran enunciación se distribuye entre el Fondo Monetario Internacional, la Organización Mundial del Comercio y el Banco Mundial, concebidos para cohonestar la estructura mafiosa del Poder Financiero en el mundo y sus paraísos fiscales*

do de la rareza y belleza de unas flores desconocidas para él. Cuando terminó sus admiraciones y preguntó por el nombre de las flores, Unamuno que iba a su lado le contestó: «Son nenúfares, Paco, esos mismos que con tanta frecuencia citas en tus poemas».

Cuando el también modernista Rabindhanat Tagore escribe sus elevados y nobles versos «Soñé que la vida era placer / Desperté y vi que vida era servicio / Serví y descubrí que la vida era felicidad...». desde un país que mantiene las culturales castas a la fuerza emitirá cierto tufo de falsa modernidad a lo Donoso Cortés o Primo de Rivera... Porque modernismo es solamente modernidad fingida, artística.⁹

Entre el proto renacimiento del siglo XV, pasando por todos los modernismos para llegar al postmodernismo del siglo XX hemos debido de presenciar la progresiva y creciente extensión densificación, masificación y degradación de la mentalidad burguesa. En el mismo periodo y de manera inversamente proporcional, la mentalidad religiosa ha ido decreciendo. Para compensar tal progresiva pérdida de referencias superiores y absolutas, la filosofía (Schopenhauer, Nietzsche...) ha venido a instaurar el esteticismo del arte en los lugares que antes fueron ocupados por el fanatismo de la teología y la divinidad. Una droga por otra.

Los estilos *retroseudo* (modernistas o postmodernistas) son el orden mental en forma de vacuna antimoderna que la burgue-

⁹ Otros poetas de la época —en rigor, más que poetas, artesanos de la palabra— que pertenecen al kitsch son por ejemplo Espronceda y en mayor medida Campoamor.

sía financiera —en pacto con el Poder político y militar— nos administra como freno social desde hace al menos 200 años. Todo orden del Poder impone una percepción. Esa percepción —como ideología interiorizada— nos determina una estética siempre kitsch. Esto es así porque el Poder siempre tiene miedo, y el miedo es el origen del fascismo, del kitsch colectivo. La historia del freno arquitectónico, social y político —tras la combustión de Bruno en 1600— puede ordenarse así:

Manierismo. «El espacio como problema» (Hauser)
Barroco clasicista. (Francia suntuosa de Luises)
Rococó (La forma muerta y embalsamada)
Clasicismo barroco (Neoclasicismo Pompier)
Romanticismos (Contra la higiene mental)
Realismo ecléctico naturalistas (Pintoresquismo)
Historicismos y Revivales (Pastiches de kitsch)
Modernismos (Nouveau, Secession, Jugend, Liberty.)
Art Decó (El estilismo del glamour)
Hilton-Hilda (Hollywood exporta neofomas)
Postmodernismos (Neo-revival, Tecnoclasico, Decons)

Relación que, en resumidas cuentas, coincide con la poderosa pervivencia de los momificados manierismos que —como zombis encubiertos— siguen infectando el mundo después de 400 años. La retórica figurativa y simbólica de formas innecesarias pervive con pujanza en el espacio de la sociedad industrial avanzada.

Llamamos formalismo a la perversión de la forma indiferente a la materia, de la forma indiferente a sus orígenes y razones, de la forma enajenada en su ensimismamiento. Toda la cadena de

«estilos» estéticos o estilísticos que acabamos de ver, esa cadena de formalismos, ha sido forjada por las artes, por las artes plásticas, e incluso por las artes decorativas al servicio del Poder. Con ellas la arquitectura hizo su gran aportación retórica: la construcción de Templos de Adulación al Poder, colaborando en primera fila al engorde de la impostura universal, de la mixtificación económica esto es, al disimulo nacionalista de las clases sociales, a la ocultación de los holocaustos, al encubrimiento de la explotación de la mayoría de los seres humanos a manos de una minoría exigua...

Las excepciones poéticas o antiartísticas que han podido soportar (aunque solo parcialmente) la marea esteticista o formalista entre 1600 y 1900, han sido de una realidad exigua: el Monasterio del Escorial, el Gran Invernadero de Paxton, la Galería de Maquinas de Contamin, y poco más.

El mismo esteticismo romántico que arruinó la salud mental del siglo XIX fue obligado a prolongarse hasta el siglo XX de las muchas formas que hemos analizado: Modernismos, Postmodernismos y ranciedad. Pero, como vimos, el Modernismo —por su esteticismo edulcorado y formalista— no sirve para salir del plano reaccionario, sino que parece condenado a describir errancias, lustro tras lustro, en el añoso recinto plano y chato al gusto pequeño burgués.

La Modernidad a la que nos debemos, niega simultáneamente el Clasicismo y el Romanticismo. El Modernismo es precisamente síntesis de los dos fantasmones. Gaudi, Eliot, Wagner en un nivel mayor; Jujol, Nietzsche y Tolkien en nivel menor son famosos modernistas, falsos modernos, es decir, antimodernos. Tal

es el motivo que les impide alcanzar la grandeza. Su nostalgia medieval implica el *retroseudo*. Su modernismo es artesanal. Su sensibilidad mental es preilustrada, prehigiénica, incivil y muy limitada.

Valle Inclán o Antonio Machado entendieron el problema. *Ser o no ser*. Aquellos dos modernistas de origen, rompieron con la artísticidad burguesa y el eclecticismo reaccionario para pasarse a la modernidad: a la poética. Por eso han alcanzado la más alta calidad con sus obras emancipadas.

Si decimos: *Ni Clasicismo ni su opuesto el Romanticismo*, es porque en esta inacabable batalla solo nos puede ayudar la Civilización, la Modernidad Inacabada¹⁰ que reniega de los dos fantasmas del pasado. Esa *Modernidad* avanza sobre la vanguardia que en el primer tercio del siglo XX supo renegar igualmente del Academicismo clasicista y del Historicismo romántico cuyas falsas modernidades han engañado a tantos.

El que no distingue, confunde: frente al mundo existente que nos presenta la dualidad fraudulenta y cambiante de la falsa alternativa, la opción decente y racional es: *Ni lo uno, ni lo otro*. Repetimos con la América bolivariana: ¡Otro mundo es posible! Frente a la dualidad de los falsos contrarios una vez más la crítica dialéctica viaja inseparable de la dialéctica crítica.

¹⁰ Ver Habermas.

POSTMODERNISMO: EL KITSCH MANIERISTA QUE NO CESA

Cualquier forma, por aleatoria que sea, está justificada si su presencia consigue falsificar la realidad (Antonio Fernández Alba: La metrópoli vacía).

Cabe decir que el postmodern (del romano rosicler al high-technicolor actual) es el lenguaje del pillaje, del saqueo, de la creación de falsas necesidades, de la especulación voraz. Es, a la vez, mensaje ideológico y lenguaje del capital, a la vez más zafio y más «invisible».¹¹

Los más conocidos atributos del postmodern, que no cesa, son: estética populista, revivales vernaculares, costumbrismos rancios, vulgaridad, poder anestésico, poder acrítico, poder «apolítico», poder enmascarador de la realidad, consagración de las modas, idolatría del consumo lelo, hibridismo ambiguo, confusión generalizada, fetichismo, gusto por los clichés «pop», pastiches de pretendida ironía, historicismo antihistórico, catálogo, coleccionismo, estereotipos, lindeza edulcorada, tontería agradable, dispersión y bodrio, fantasías neuróticas, ilusiones astutas, carencia de imaginación, cosificación del espectador. Se trata del mismo estilo sorpresivo de siempre: novedoso y seductor, aunque nunca nuevo; conservador, reaccionario y criptofascista, lleno de populismo plástico, superficialidad, banalidad, irracionalidad, odio a la razón, ectopia, ignorancia, incompetencia, mimesis y anacronismos.

En estos tiempos en los que como dijera Brecht hablar de una Estética sin más (esteticismo) se nos aparece como un delito

de encubrimiento y lenidad, todos los «estilos» puramente estéticos deben ser estudiados con guantes, pinzas y mascarilla. ¿O es que no buscaban los Papas más degenerados la máxima estética musical por medio de la castración de los acólitos, tan parecida a la línea porno con la que se enriquecen las mafias que lloran en la Opera?

Tendemos a exonerar de toda culpa a las formas en la producción del Mal. Al parecer solamente los sentidos y contenidos tienen responsabilidades y culpabilidades. Esta lenidad, además de estúpida y cobarde es suicida. El *Kitsch* de las culturales tunas, de las joyas, juguetes, porcelanas y arquitecturas, se extiende con su poder para destruir neuronas en todos los ámbitos sociales. Basta, por ejemplo con ir a un club náutico y leer los nombres de las embarcaciones, para comprobar la metamorfosis de la cursilería en megakitsch parafascista del nuevo rico inmobiliario. No es distinto el caso del desfile, de cualquier desfile, sea festivo, religioso, militar, musical, y de tantas fiestas «culturales».¹²

ARQUITECTURA ERRONEA O FALSA

Una de las trampas del postmodernismo fue la de hacer de la arquitectura un mero instrumento de comunicación simbólica. Mensajes (masajes) en otro medio. Pero el símbolo es, como figuración manipulada, un veneno para la arquitectura moderna y, como mercancía, un fetiche parasitario de significado vacío. De ahí, la necesidad de secularizar la arquitectura y

¹² En estos mismos días se inaugura en Madrid, con todas las pompas y honores culturales, un edificio junto al Museo del Prado que ignora, niega y tapa de modo incivil la mejor fachada del antiguo museo: como casi siempre, la fachada de atrás.

hacerla más abstracta, impersonal y laica. Y cuando hablamos de abstracción no nos referimos a las castas formas «mínimal» del idealismo inmaterial; no hablamos de la pureza de novicia en la construcción de invernaderos burocráticos, sino por el contrario de las formas limpias nobles y sencillas que hablan el más crudo lenguaje de la construcción material del espacio-tiempo habitable.

Al hablar del espacio tampoco queremos olvidar el espacio del espesor construido. Y con relación al tiempo, la poética arquitectónica rechaza los tiempos absolutos, los reversibles y los que retornan, los de la imagen histórica de almanaque y los precubistas. La arquitectura trabaja críticamente con el tiempo real, el tiempo solar y lunar, el tiempo taylorista (con frecuencia encanallado) de los sistemas de producción, del ocio y del descanso.

Pero volviendo a la comunicación como función «recuperada» de la arquitectura, debemos reseñar que con la retórica y la semiología, la arquitectura —sin avanzar un ápice— obtuvo dimensiones parasitarias del mayor atractivo: 1) el Contenido (*qué*, función espacio interno y razón de ser o eidos y *semántica* del significado), 2) el Lenguaje (*cómo*, forma, volumen, construcción, *sintáctica*, técnica) y 3) el Discurso (*para qué*, retórica, *pragmática*, elocuencia, carácter, ideología, símbolo, historicismo, metáfora, composición, estilismo). Las consecuencias han sido muy de lamentar: el desconcierto y el acriticismo (de tan alto valor de cambio) han venido a maquillar y consolidar los grandes negocios sucios.¹³

38 ¹³ Víctor Hugo había proclamado, no hacía mucho tiempo, su: «Esto (el libro) sustituirá a aquello (la catedral).»

Veamos dos variantes de la misma arquitectura alienada, errónea o plasticista:

- 1.- Alienación interior: por la que se busca en la historia de la arquitectura artística el lenguaje estructural, poético o constructivo que la propia arquitectura por sí misma —cuando es auténtica— ofrece a todo el que trabaja en ella con honestidad intelectual e intensidad laboral.
- 2.- Alienación exterior: resultante de convertir el Proyecto en instrumento propagandístico —por medio de símbolos o referencias exteriores— al servicio de ideologías, creencias y morales, pero cuyo fin, como es sabido, no es otro que la ocultación de feos intereses y la promoción oscurantista de la ignorancia.

La neurótica y esotérica *forma previa* o forma libidinal —siempre reducida a mercancía y símbolo interclasista— consagra la mala arquitectura. Y aunque la forma previa o simbólica es indecente, es necesario estudiar para saber usar con *libertad* los principios generales, porque el *lenguaje previo* es indispensable: contiene las fórmulas codificadas de la necesidad constructiva.¹⁴

La buena forma encuentra su último contenido expresivo y más profundo en el lenguaje del espacio *constructivista*. Entonces no hay divergencias entre contenido, lenguaje y discurso. Ya Quevedo nos dejó escrito que la calidad poética se reducía *al acomodo entre la locución y el sujeto*: esto es: *entre la forma y el tema*.

¹⁴ La obra de Miralles, después de sus primeros hallazgos, ha dejado un rastro indeleble de llamativa sinrazón y vociferante mediocridad.

EL BUEN PROYECTO

De Pindaro tomamos la clave de verdad o calidad en el Proyecto de arquitectura: *Intenta ser el que eres*. Es *auténtico* aquello que alcanza a ser en acto y en efecto lo que es en potencia sin mancha de enajenación, de alineación, de clientelismo. Es *autotélico* lo que tiene el fin en sí mismo como todas las grandes obras inmediatamente antes de alcanzar el máximo contenido social.

El buen Proyecto es *autológico*: tiene la estructura que le es propia y referida a sí mismo, según la lógica que le es propia a su propia geometría idónea, a su materia apropiada, a su función panhumana. Es, por tanto, elegante, económico, ecológico: complejo por su sencillez y libre de toda simpleza o complicación añadida por la torpeza o el disimulo: *libre de ruido o entropía formal*.

Como dice Brecht de la poesía, el buen Proyecto es *autónomo* —se debe a sí mismo y se juzga desde sí mismo— pero no es *autárquico*: pertenece y se debe a una realidad histórica y social que también le constituye como *auténtico*. De ahí la dificultad del buen Proyecto.

EL ARQUITECTO DE LA MODERNIDAD

Como robot y bufón, el *especialista*, dogmático, «ético» o Comisario, y el *diletante*, relativista, «estético» o Yogui constituyen una falsa exclusión. Una falsa contradicción. Uno por activa y otro por pasiva son eficaces agentes del sistema, de propiedad y producción, instalado. Ellos representan las dos ruedas —puestas pero complementarias— sobre las que corre el

sistema ideológico de esclavitud: fascismo + liberalismo. Dicho de otro modo, frente al *dogmatismo* y el *relativismo* el buen arquitecto opone la dialéctica; contra el *especialismo* (saber todo de nada) y el *diletantismo* (saber nada de todo) opone el estudio, la crítica y el saber humanista. Frente al *tecnócrata* y el *artista* aparece como poeta o arquitecto auténtico.

El auténtico arquitecto, no es pues un híbrido entre artista y técnico, como piensa la opinión vulgar. En cierto modo reniega de ambos mundos: del primero por idealista y del segundo por romo. Por eso, una vez más, necesita salir del elíptico plano dual de los falsos contrarios, y colocarse en un nivel superior, negador y distinto: el nivel dialéctico, de la praxis poética o Proyecto leal.

Ya hemos visto que el arquitecto es un poeta que piensa en construcción (Perret), un organizador, no un artista. Como repetía Loos: *salvo en las edificaciones funerarias, arte y arquitectura son incompatibles.*

Por eso, el arquitecto artístico o modernista, aquel que busca la belleza estética, es un cursi, un buscón de *parentirso* que termina construyendo kitsch: colaborando con el mal. Y todo ello sea dicho sin quitar importancia a la crítica estética y a la estética crítica, tan esenciales en la formación del arquitecto.

El auténtico arquitecto como poeta que es, actúa en nombre de los mejores muertos, para los aún no nacidos y con los vivos cuya voz ha sido acallada. El auténtico arquitecto como contrafigura del artista (individualismo, originalidad, ideas propias, ideas felices, ocurrencias, invenciones, búsqueda de la belleza,

etc.) obtiene con el saber más reciente, productos de la máxima calidad: socializa el conocimiento. No busca la belleza: encuentra en la *autocrítica* la verdad en marcha.

A su modo, cuando Spinoza habla del bien como la *perseverancia en el propio ser*, parece hablar del Proyecto autológico y autocrítico. Pero Abel Martín explica por boca del dialéctico Machado: *Nadie logrará ser el que es, si antes no logra pensarse como no es*. Amar lo otro. Amar incluso al enemigo, tal es la Modernidad: Autocrítica + Crítica + Metacrítica. Ya vimos que la belleza no es consecuencia de ninguna composición o componenda, tampoco es el gran incentivo del amor, sino la autocrítica sed metafísica «de lo esencialmente otro»: un amor revolucionario.

FINAL

Versos del gran poeta turco Nazim Hykmet, casi toda su vida encarcelado por tener ideas demasiado frecuentes entre los poetas: ideas comunistas.

*...si fuera ventana,
una ventana totalmente abierta,
sin cortinas.
Si fuese verbo
Os llamaría para lo bello,
lo justo, lo auténtico.
Si fuese palabra —diría—
Mi amor en voz muy baja,
En voz muy baja.*

Antonio Miranda

JUAN CALDUCH

«CARLES MARTÍ ARÍS, LA CLARIDAD COMO CRITERIO»

CARLOS MARTÍ

«LUGARES PÚBLICOS EN LA NATURALEZA»

08

FEBRERO

CARLES MARTÍ ARIS (Barcelona, 1948) es arquitecto, doctor en arquitectura y Profesor Titular del Departamento de Proyectos de la UPC. Fue subdirector de la revista *2c Construcción de la Ciudad* durante toda su singladura (1972-1985). En la actualidad es redactor de la revista *DPA* (Edicions UPC) y dirige la colección *Arquithesis* para la Fundación Caja de Arquitectos.

Ha desarrollado una amplia reflexión teórica vertida en numerosos escritos y conferencias. Ha publicado diversos artículos tanto en diarios como *El Noticiero Universal* o *El País*, como en revistas profesionales como *Lotus*, *El Croquis*, *A+U*, *AV Arquitectura-Vivienda*, *Ciudad y Territorio*, etc. Fue director del Seminario de la UIMP *Los lugares públicos en la ciudad contemporánea*, tenido en Santander en 1999 dentro de la V Bienal de Arquitectura Española.

Entre sus libros pueden destacarse: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (CLUP, Milano, 1991 y Ediciones del Serbal, 1993), *Las formas de la residencia en la ciudad moderna* (Edicions UPC, 1991), *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente* (Consortio Santiago, 1995), *Sostres arquitecto* (COAC, 1999, con A. Armesto), *Silencios elocuentes* (Edicions UPC, 1999 y Christian Marinotti Ed., 2002) y *La cimba y el arco* (Fundación Caja de Arquitectos, 2005)

CARLES MARTÍ ARÍS, LA CLARIDAD COMO CRITERIO

La organización de estas conferencias y debates por el área de composición de la escuela de arquitectura de la universidad de Alacant, que se han podido realizar gracias a la colaboración y al decidido apoyo del Colegio de Arquitectos y, en concreto, al soporte de la responsable de cultura, Lola Alonso y sus colaboradores (Ana, Nathalie, y los demás), nos permite disfrutar hoy de la intervención de Carles Martí Arís.

Este profesor de la escuela de arquitectura de Barcelona, con su presencia entre nosotros da sentido, en cierta medida, a este ciclo que hemos titulado *Foro crítica: construir con palabras* porque, como él mismo nos aclara en sus textos, la *crítica de arquitectura* es el nexo entre la *teoría* y la *práctica* que soslaya el peligro de que cada una de ellas deambule de manera independiente y autónoma haciendo imposible la comprensión unitaria de nuestro trabajo¹. La crítica, por lo tanto, como argamasa que permite comprender la práctica desde la teoría a la vez que tiñe a la teoría de concreción.

Una crítica que se construye con las palabras, y esta idea de *construir*, que es la clave de nuestro oficio, es también uno de los hilos conductores que enhebra su pensamiento. Basta

¹ «...cabría entender la crítica como un procedimiento que evita que la teoría y la práctica se desarrollen aisladamente, garantizando una relación de reciprocidad entre ambas». En: Carles MARTÍ ARÍS, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p. 19.

recordar su vinculación como subdirector con la revista *2C Construcción de la Ciudad* donde el mismo nombre nos estaba dando ya la pauta de su línea editorial. Una *construcción* que, como sabemos bien los arquitectos, reclama unos cimientos seguros que la fijen al suelo y, de esta forma, se revela como lo opuesto al desarraigo, a la *de-construcción*. La firmeza de su pensamiento depurado y riguroso es, pues, la garantía de una reflexión analítica que le permite elaborar un juicio certero.

De esta manera, la *construcción crítica* va levantando, pacientemente, una *tradición* que nos ayuda a interpretar y entender la arquitectura moderna. Es decir, va creando y asentando la tradición en la que estamos inmersos². Sólo identificando los elementos que configuran esta tradición, como Carles Martí hace en sus escritos, comprendemos que la arquitectura, como *máquina de la memoria*, trasciende la simple apariencia³.

Esta postura de Carles Martí es una constante de su reflexión que se plasma de manera precisa en los libros y conferencias con los que nos obsequia. Recuerdo especialmente el interés de su aproximación a la *casa-patio* que presentó en el congre-

² «...paradójicamente, lo que caracteriza a la auténtica vanguardia y la distingue del simple modismo o del efímero encumbramiento de lo inédito, es su capacidad para instaurar una tradición». En: Carles MARTÍ ARÍS, *Silencios elocuentes*, Ediciones EPC / ETSAB, Barcelona, 1999, p. 12. Y en otro lugar puntualiza: «Se trata, pues, de definir una tradición en la que insertarse y desde la que avanzar», op. cit. (2005) p. 17. Sobre este concepto de tradición interpretado desde la hermenéutica véase Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, *Sígueme*, Salamanca 1977 (1ª edición en alemán, 1960).

³ Citando a Igor Stravinski escribe: «todo lo que no es tradición es plagio». Y en otro lugar refiriéndose a la ciudad análoga habla de: «...un auténtico fenómeno de arquitectura transitiva: una máquina de la memoria que evoca otras arquitecturas y remite a otros lugares y situaciones que están fuera de ella». En: Carles MARTÍ ARÍS, op. cit. (2005) pp. 51 y 131 respectivamente.

so del DOCOMOMO de Zaragoza (1997), o el libro en que publicó su tesis doctoral y que utilizamos en Composición II para estudiar la idea de *tipo* en arquitectura⁴.

Lo que yo personalmente aprecio de un modo especial en sus escritos, que hace que me sienta ansioso esperando sus nuevas publicaciones, son dos cualidades: la *claridad* de los conceptos y la *calidad* del lenguaje.

La *claridad* entendida como el sacar a la luz lo esencial, lo verdadero, lo que es pertinente en cada caso, frente a la dispersión de lo superficial y lo superfluo que no es sino reflejo de la confusión de ideas que enturbian el discurso con divagaciones inútiles y complicadas, confundiendo la profundidad del pensamiento con su oscuridad. Aludiendo a esta cuestión donde la claridad se interpreta como lo opuesto a la deriva insustancial y al oscurantismo san Agustín escribe: «*vine a parar en estas cosas ínfimas y me oscurecí*». *Claridad*, también, como garantía de bondad y de belleza. Una vinculación considerada como obvia por Mies van der Rohe. Y emparentada, a su vez, con la *transparencia* que Carles Martí reclama para las obras como condición necesaria para su contemplación.

Pero, además, Carles Martí nos transmite su pensamiento claro y certero con una prosa limpia, concisa, sugerente y poética que produce una especial y plena satisfacción al leerla.

⁴ Las referencias bibliográficas de estos textos son: «*Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas*», en: AA. VV., *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades (Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, s/f; Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura (Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993) además de los ya citados anteriormente.*

Disfrutamos de lo que dice y de la manera cómo lo dice. La *calidad* de su dicción y lo ajustado de las palabras y términos que emplea es algo que hace particularmente provechosos sus escritos y estimula nuestro deseo de leerlos y de escucharle.

Aunque, pensándolo mejor, tal vez estas dos cualidades, la *claridad* de sus ideas y la *calidad* del modo en que las expone, no son sino las dos caras de una misma moneda y se convierten así en dos aspectos complementarios que se refuerzan y justifican mutuamente. Me callo, pues, para que sea él quien hable y poder escucharle y disfrutar.

Gracias Carles por estar entre nosotros. Y gracias a todos vosotros por venir.

Juan Calduch
arquitecto, invierno 2007

LUGARES PÚBLICOS EN LA NATURALEZA

CARLOS MARTÍ

Los organizadores de este ciclo de conferencias han planteado a los ponentes, como objeto de reflexión, el tema del ethos del arquitecto, entendido como el conjunto de relaciones que el arquitecto establece con el medio social en el que ejerce su profesión. Se trata de un tema difícil, situado en la frontera entre la arquitectura y otras disciplinas más ligadas a las ciencias sociales. Pero está claro que es preciso afrontarlo: no se puede pasar de puntillas sobre él si queremos que nuestro trabajo encuentre algún reconocimiento o resonancia en la sociedad a la que va destinado. En este sentido, una de las tareas de las que el arquitecto no puede ni debe desertar es la permanente reflexión crítica sobre las cuestiones que, siendo de su incumbencia, afectan también a la colectividad.

Una de esas cuestiones es la habitabilidad, ampliamente entendida. Socialmente, al arquitecto se le otorga el papel de garante de la habitabilidad. Pero si deserta de ese debate o no adopta una posición clara en él, con razón se le puede acusar de convertirse en aliado fáctico de quienes prosiguen incansablemente la destrucción de los recursos naturales o culturales que hacen que la tierra sea aún habitable, aunque no sepamos por cuanto tiempo. Mi reflexión sobre el vínculo entre lugares públicos y espacio natural hay que enmarcarla en ese contexto. La relación entre naturaleza y cultura ha experimentado un profundo cambio a lo largo de las últimas décadas. Ello se debe a que una de las más sorprendentes revelaciones que el siglo veinte nos ha deparado, ha sido la evidencia de que el planeta

en que habitamos es mucho más frágil de lo que habíamos supuesto y de que somos nosotros con nuestro descuido y nuestra prepotencia, su principal amenaza.

Esto nos obliga a reconsiderar conceptos que habíamos dado por cerrados, tales como ciudad o lugar público, abriéndolos a nuevas acepciones y valores. Pero conviene no irse ahora al otro extremo del péndulo, como ocurre con las posturas unilateralmente ambientalistas que, en su defensa del medio ambiente como valor absoluto, consideran la arquitectura como un enemigo potencial y la prejuzgan tan sólo a partir de su hipotético «impacto ambiental». Ante este nuevo maniqueísmo, reivindicamos la arquitectura como una actividad orientada al logro de una relación armónica entre hombre y naturaleza.

No estamos hablando de un retorno ingenuo a los mitos románticos de la naturaleza, sino de una confrontación reflexiva del mundo natural con los paradigmas de la cultura contemporánea. A ello se refiere Iñaki Ábalos, en su reciente *Atlas pintoresco*, cuando dice que «describimos los paisajes de las distintas culturas con relación a sus formas de pensamiento: el jardín árabe está unido a esa heterotopía que es el paraíso islámico y el jardín renacentista expresa el ansia aristotélica de dominio lógico de la naturaleza a través de la *mathesis* (...) el paisaje es, en definitiva, la proyección de la cultura sobre la naturaleza, su materialización espacial. Por tanto, difícilmente alcanzará sus objetivos sin atender a los paradigmas que la cultura contemporánea proyecta sobre la naturaleza».

50 Pero, al mismo tiempo, si queremos plantear el problema en toda su complejidad, hemos de mirar también hacia atrás, para

sacar provecho de la lección de la historia. Como ha dicho Lucien Febvre en un bello aforismo «la historia se escribe para el presente». Por tanto, el modo en que nosotros interpretemos la historia habrá de condicionar decisivamente nuestra forma de abordar los problemas actuales. Así pues, la mirada retrospectiva que sigue a continuación tiene el objetivo básico de rearmarse conceptualmente para entrar de lleno en la resolución de los problemas actuales.

1. LOS HECHOS GEOGRÁFICOS COMO ETIMOLOGÍA DE LA FORMA URBANA

- (1) La aspiración a convertir la naturaleza en lugar público adquiere un papel prioritario en la cultura contemporánea. Siempre existieron los santuarios y los castillos situados en puntos estratégicos del territorio. Pero, a partir de la Ilustración, en la segunda mitad del siglo XVIII, esos lugares se reinterpretan y se acentúa su valor de lugar público desde el que se ejerce el dominio visual del territorio. La imagen de la Catedral en plena naturaleza propuesta por Schinkel sirve para ilustrar esa aspiración o ese deseo. La arquitectura urbana por excelencia, la Catedral, se convierte en una cristalización del paisaje.
- (2) Si examinamos la experiencia histórica, vemos que la ciudad nunca se ha construido de espaldas a su base geográfica sino en abierto diálogo con ella. El lago, la colina, la península, el valle, la llanura, el río o la bahía, son elementos arquetípicos de la geografía que a menudo se convierten en ingredientes primordiales de la ciudad.

Si hay algo permanente en la ciudad, más allá de cualquier vicisitud o transformación, es la presencia de lugares que aun siendo plenamente urbanos manifiestan un fuerte vínculo con la geografía, a pesar de que ese vínculo pueda pasar por etapas de oscurecimiento o de olvido. Tan sólo un ejemplo: nunca podremos entender una ciudad como Nápoles sin encuadrarla en su singular marco geográfico presidido por el Vesubio; un marco que abarca desde los Campi Flegrei hasta la península de Sorrento.

- (3) Puede afirmarse incluso que la forma concreta que asumen los principales lugares públicos de una ciudad está en relación directa con los elementos geográficos que le sirven de base. Vamos a tratar de verlo a través de dos ejemplos referidos a dos ciudades europeas paradigmáticas: Berna y Siena.

Berna es un ejemplo clásico de ciudad lineal. Fundada por los Zähringen hacia finales del siglo XII, ha sido el modelo urbano de muchas ciudades de fundación en Europa y, en particular de las *bastides* francesas. La ciudad histórica surge sobre una colina en parte rodeada por un pronunciado meandro del río Aare que le permite controlar un paso estratégico de cruce del río. La ciudad se construye a lo largo de un camino, y por ello es la calle central (Kramgasse), amplia y porticada, su lugar público más representativo. A ambos lados de la calle central se desarrollan ejes secundarios paralelos que reproducen el modelo inicial.

- (4) Siena es, en cambio, el paradigma de la ciudad nuclear, del artefacto urbano surgido a partir de una plaza central

que representa simbólicamente a la ciudad entera. Pero tampoco la Piazza del Campo es ajena a la dimensión geográfica. (Nótese el significado que el propio nombre revela). Su forma y posición, su tamaño y sus cualidades espaciales, provienen de explorar las condiciones del lugar y de sacar partido a sus virtualidades topográficas.

De este modo, la plaza se convierte en un singular punto de articulación de la estructura urbana. Recoge los flujos de las principales calles que en ella desembocan antes de dar el salto al nivel inferior de la plaza del mercado, donde la ciudad se abre hacia la llanura. Tanto la Kramgasse de Berna como la Piazza del Campo de Siena, deben su fuerza y su capacidad de marcar los ritos colectivos de las comunidades a las que pertenecen, a lo que podríamos denominar la vocación del sitio, es decir, una predisposición basada en razones de orden topológico y geográfico que hacen de ese sitio un ámbito propicio para asumir la condición de lugar público.

- (5) La experiencia demuestra que no basta con la voluntad humana para hacer de un sitio cualquiera un verdadero lugar público. Sólo la superposición de un cúmulo de determinaciones históricas y geográficas que el hombre puede tan sólo descubrir o desentrañar pero no puede, en ningún caso, inventar, hace posible la formación de esos lugares. Algunos elementos expresan con claridad el sentido primordial de la fundación de la ciudad. El castillo fortificado en la cima de un monte, el puente que permite controlar un paso estratégico, o el balcón sobre el paisaje que permite la apropiación visual del territorio muestran el

papel de la geografía en la construcción de los lugares públicos.

- (6) Pensemos en la plaza medieval de Gubbio, asomada al paisaje con el que entabla un singular e intenso diálogo. En ella se hace evidente la relación de dependencia de la ciudad con respecto a su territorio. La geografía deja su huella en la forma específica que adoptan los lugares públicos. Puede decirse, entonces, que los elementos geográficos contienen la explicación de la forma de la ciudad, o lo que es lo mismo, que constituyen *la raíz etimológica de los hechos urbanos*.
- (7) Por ello al replantearse la cuestión del lugar público en el ámbito de la cultura contemporánea es ineludible remitirse a ciertos episodios de la historia de la arquitectura, no con actitud nostálgica sino para tomar el impulso que nos permita dar el salto que nos reclama el presente. En la ciudad antigua greco-latina quedaron ya plenamente definidos los dos grandes modelos de lugar público que luego habrán de recorrer la historia de la ciudad europea: el *ágora* y el *foro*. El *ágora* es un espacio urbano que surge de las relaciones recíprocas que definen una serie de elementos o piezas autónomas. Es una estructura abierta, sin límites precisos, que incorpora el paisaje circundante y establece un intenso diálogo con la naturaleza.
- (8) El *foro*, en cambio, se propone como un espacio bien delimitado, en que los elementos ceden parte de su autonomía formal para constituir un escenario volcado sobre sí mismo; un espacio regular, una forma conclusa es si

misma, que asume la representación de lo urbano como un «interior» netamente desligado del paisaje «exterior». Podríamos llegar a definir el foro como un gran salón sin techo desde el que se accede a los distintos edificios y espacios públicos que lo forman.

- (9) Si bien es cierto que en la tradición europea se ha impuesto el modelo del foro, el concepto del *ágora* sigue vivo en muchos ejemplos posteriores al mundo helenístico y va construyendo un filón que llega hasta nuestros días. Un buen ejemplo de lo que decimos puede ser ese lugar extraordinario que se conoce con el nombre de *Campo dei miracoli* en Pisa, donde la catedral, el baptisterio, el campanile y el cementerio, cuatro piezas autónomas colocadas sobre un prado, forman un conjunto que incorpora la naturaleza al ámbito urbano.
- (10) Hay un sutil hilo que vincula entre si estas y otras experiencias y mantiene una continuidad en el curso del tiempo. Lo que expresa esa línea continua es la persistente atención que la arquitectura ha dispensado a la naturaleza a lo largo de la historia. Le Corbusier es un claro heredero de esa tradición y así lo muestra en su proyecto para el Capitolio de Chandigarh que establece vínculos evidentes con el concepto de *ágora*.
- (11) Aunque manejando otras reglas de composición, también el proyecto para el Chicago Federal Center, obra de Mies van de Rohe, está concebido como un sistema de relaciones que involucra todo el campo visual y no se detiene en los elementos que constituyen el proyecto (al margen de

que en este caso la naturaleza en cuanto tal no forma parte de la escena).

- (12) En la cultura tradicional campo y ciudad se presentan como dos realidades complementarias aunque netamente separadas. La ciudad es una figura bien delimitada, inmersa en un amplio territorio natural circundante y está provista de ventanas y balcones que permiten asomarse a él.

En la ciudad contemporánea se produce una inversión topológica que convierte el campo en una parte más de las que integran la estructura metropolitana. Las grandes infraestructuras que triangulan el territorio engloban dentro de su red grandes bolsas de suelo libre. En el entorno territorial de la ciudad contemporánea se entretajan, de un modo hasta ahora inédito, los núcleos compactos y los asentamientos difusos con las áreas agrícolas e industriales, los grandes centros comerciales y los equipamientos para el ocio.

- (13) Esta hipótesis estaba ya contemplada y definida en los dos modelos teóricos maduros que la urbanística moderna formula hacia la mitad del siglo veinte: *Les trois établissements humains* de Le Corbusier (1945) y *The New Regional Pattern* de Ludwig Hilberseimer (1948).

Le Corbusier triangula el territorio tomando como vértices los núcleos urbanos existentes, que él denomina ciudades radioconcéntricas. A lo largo de los grandes ejes territoriales que unen esos núcleos, propone estructuras lineales en las que se alternan los usos productivos y residenciales.

Las superficies de los triángulos se dedican a la explotación agrícola y a las reservas naturales.

(14) Hilberseimer, por su parte, prosigue su investigación sobre las nuevas formas de ocupación territorial y organiza una malla de infraestructuras y asentamientos capaz de adaptarse a las condiciones geográficas del sitio, como ocurre en sus proyectos para Chicago, en los que recupera, a una escala más amplia y más integradora, la forma tradicional de la *centuriatio* romana.

(15) Las nuevas condiciones de la ciudad actual hacen que sea la propia geografía la que asuma el papel de vertebrar el territorio urbano. Los grandes hechos geográficos (montañas y desfiladeros, cuencas fluviales y franjas costeras) pasan a jugar un papel similar al que, en la ciudad clásica, correspondía a los grandes ejes y a los espacios monumentales. Un ejemplo excepcional de lo que venimos diciendo es el gran parque lineal que va enhebrando los barrios y playas de Río de Janeiro (Gloria, Flamengo, Botafogo, Copacabana, Leblon, etc.), convirtiéndose en el lugar público más socialmente compartido de la ciudad. La bahía de Guanabara es el gran escenario geográfico que preside la implantación de la ciudad.

(16) Al protagonismo de esa presencia se somete la sucesión de parques, paseos y equipamientos que proyectaron, entre otros, Affonso Eduardo Reidy y Roberto Burle Marx, formando un gran espacio lineal que nunca pierde la referencia visual del Pan de Azúcar. Todos los cariocas reconocen en este articulado sistema de espacios vinculados a la

línea de costa, la gran plaza abierta al paisaje que define, mejor que ningún otro episodio, la forma y el carácter de su ciudad.

2. LUGARES PÚBLICOS PARA SER GOZADOS EN SOLEDAD

- (17) La voluntad de renovar las formas de relación con la naturaleza que se da en la ciudad contemporánea, refuerza la idea de construir los nuevos lugares públicos en directa vinculación con ella. No se trata ya de que el lugar público *incorpore* la naturaleza sino de que se *instale* en ella, configurándose como un punto fuerte del propio escenario natural. Así ocurre por ejemplo en el Cementerio del Bosque de Estocolmo, proyectado por Asplund y Lewerentz.
- (18) El intento de apropiación pública de los lugares más significativos de la geografía prosigue y se consolida a lo largo del siglo veinte, y se perfila como una de las principales estrategias que la ciudad contemporánea va a seguir ensayando de cara a lograr la anhelada integración entre naturaleza y cultura. Algunos proyectos recientes demuestran la potencialidad de esta línea de trabajo. Por ejemplo *El peine del viento*, situado en uno de los extremos de la Bahía de la Concha, en Donostia, obra del arquitecto Luis Peña Ganchegui y del escultor Eduardo Chillida.
- (19) Este lugar surge de la voluntad de dotar de un final al itinerario que sigue todo el arco de la bahía. Pero es su configuración lo que le otorga la condición de lugar público privilegiado. Lo componen varias plataformas de piedra, conectadas entre sí por amplias escalinatas que, en con-

junto, permiten la construcción de un escenario cuyos verdaderos protagonistas son el monte, el cielo y el mar.

(20) Las esculturas de Chillida, agarradas a la roca como animales marinos, subrayan el carácter de límite que el espacio posee: su pertenencia simultánea a la naturaleza y a la ciudad. En el *Peine del viento* prevalece la relación individual con el sitio y queda en segundo término la dimensión comunitaria. Es un tipo de espacio que aun siendo público no necesita ser multitudinario. Este ejemplo, como el del cementerio de Estocolmo, permite entender que los lugares públicos además de tener una indudable dimensión social, pueden tener también una dimensión espiritual.

(21) En la ciudad europea existe una larga tradición de lugares públicos que son ajenos a las multitudes y al gregarismo de la reunión de masas. Son espacios meditativos, vinculados a elementos geográficos que han jugado un papel importante en el origen de la ciudad, espacios fronterizos como las riberas de un río, la línea de costa o la orilla de un lago. Valga por todos el ejemplo de las intervenciones del arquitecto Josef Plecnik en algunos tramos de la ribera del río Ljubljanica a su paso por Ljubiana, la capital de Eslovenia, hacia 1930.

(22) Fijémonos sólo en un fragmento, el llamado malecón de Trnovo junto a la confluencia de los ríos Ljubljanica y Gradascika. Plecnik se encuentra con el proyecto de un dique de hormigón para defender la ciudad de las crecidas del río y lo convierte en una delicada gradería que descien-

estancia. Una hilera de sauces plantados en la cota superior sombrea el espacio y se refleja en el río.

Todo ello nos remite al famoso párrafo de Nietzsche titulado «Arquitectura de los cognoscentes», el párrafo nº 280 de *Die fröhliche Wissenschaft* (La *gaya ciencia*). ¿Qué es lo que Nietzsche nos propone en dicho texto? Si lo leemos con atención nos damos cuenta de que su propuesta es muy clara: necesitamos, dice, «lugares silenciosos, amplios y dilatados para reflexionar». Esos nuevos lugares habrán de permitirnos «pasear *por nosotros*», es decir, encontrarnos a nosotros mismos.

- (23) Nietzsche no indica dónde hay que ubicar esos lugares, ni cual ha de ser su forma. Dice tan sólo que deben ser dilatados y silenciosos. No es preciso que acojan a multitudes; pueden ser gozados en soledad. Deben servir para poner al hombre en contacto con el mundo trascendente, sin la tutela de las instituciones religiosas. Dos elementos parecen ser indispensables en su constitución: las *galerías* (alusión al recorrido) y los *jardines* (alusión a la naturaleza).
- (24) En raras ocasiones el arte y la arquitectura se han aproximado a esta visión profética de Nietzsche. Tal vez una de las mejores aproximaciones es la propuesta de Dimitri Pikionis para la colina Philopappou, frente a la Acrópolis de Atenas. Pikionis construye un camino que permite al solitario admirar el Partenón desde la lejanía y se vale para pavimentar dicho camino de restos procedentes de las excavaciones del Museo arqueológico, como si el itinerario estuviese formado por fragmentos de una memoria que en

parte ya se ha perdido, de la que se pueden recuperar tan sólo ciertos elementos materiales pero no el significado originario.

(25) Otra de esas aproximaciones son los lugares públicos proyectados por Luis Barragán en la periferia de Méjico DF. Barragán entiende el jardín como artificio, como representación de la naturaleza mediante recursos arquitectónicos. En sus espacios, dominados por la presencia de los muros, siempre comparece, de uno u otro modo, la naturaleza, ya sea en forma de un chorro de agua, de un arbusto o de un recorte de cielo. Tiene razón Juan Palomar Vereza al afirmar que no existe una sustancial diferencia cualitativa entre los ámbitos privados y los públicos que Barragán proyecta. Por ello llamamos *jardines* tanto a los patios de sus casas como a las plazas de sus «fraccionamientos» (nombre que reciben en Méjico las parcelaciones suburbanas).

(26) Los patios de sus casas poseen los tres atributos que él exigía a toda arquitectura: soledad, serenidad y alegría. En ellos el recinto cerrado se abre idealmente hacia los ámbitos a que nos transporta la contemplación. Pero en la construcción de sus lugares públicos va todavía más lejos. Lo que en verdad sorprende es que consiga arrancar el concepto de intimidad del ámbito privado para llevarlo a la esfera comunitaria.

(27) Este logro se relaciona directamente con el hecho de que Barragán concibe sus lugares públicos no como puntos de condensación de la ciudad sino como escenarios dispuestos en la naturaleza, confiando tan sólo a ésta, a través de

sus diversas manifestaciones, «estaciones y tormentas, noches y constelaciones», la misión de completarlos. Estos lugares públicos, a los que Barragán bautiza con nombres tales como el Muro Rojo, la plaza del Campanario, la Fuente del Bebedero o la Fuente de los Amantes, son, ante todo, espacios para la espera, dispositivos visuales que, como señala Palomar Vereá, nos preparan «para encontrar lo otro».

- (28) Son escenarios dispuestos para favorecer la comprensión contemplativa del mundo. No requieren de la presencia de la multitud; más bien tienden a rehurla. Basta con que alguien se sitúe en su interior para que el escenario cobre vida y se active su carga de teatralidad. Entonces algo puede suceder. La ruptura del espacio y el tiempo profano que provoca la irrupción de lo sagrado en nuestro universo cotidiano resulta siempre difícil e improbable. Barragán lo sabe, y lo único que pretende es que, por lo menos, no sea imposible.

3. ALGUNOS EJEMPLOS TOMADOS DE LA OBRA DE CÉSAR PORTELA

- (29) En algunos de sus últimos proyectos, César Portela hace gravitar la propuesta sobre una idea: *construir los nuevos lugares públicos en la naturaleza*. En tres de sus obras más recientes es donde se hace más patente el dominio que su autor ha alcanzado en este terreno. Son obras muy distintas entre sí: un pequeño cementerio en Fisterra; el acondicionamiento de los espacios festivos en las *carballleiras* situadas junto a la villa de Lalín; y la recuperación del antiguo lazareto de la isla de san Simón, en la ría de Vigo, para actividades culturales.

La inserción de lugares públicos en el ámbito natural plantea la superación de la naturaleza como categoría abstracta y concede una importancia capital a la noción de lugar. Podríamos definir el lugar con estas tres condiciones:

- 1.- Todo lugar es un espacio acotado y dotado de identidad que reconocemos y que podemos describir. En este caso identidad equivale a individualidad. Por ello los lugares, como las personas, son individuos, son únicos en relación al universo.
 - 2.- Todo lugar pertenece a la tierra: está arraigado en ella. Está fijo pero se transforma en el curso del tiempo. Todo lugar registra las huellas del tiempo que en él se van depositando: es un espacio dotado de memoria.
 - 3.- Todo lugar surge de la cooperación entre la naturaleza y el ser humano. El lugar pre-existe, más o menos oculto. El humano lo desoculta y lo revela, a veces con una operación constructiva, en otros casos sólo con la acción de la mirada.
- (30) Hay lugares en que el mar, la tierra y el cielo, con su sobrecogedora potencia, parecen no requerir la presencia del hombre. Tal es el caso de la costa de Finisterre, la llamada costa de la muerte, escarpada y abrupta, incansablemente batida por los vientos y azotada por las olas. Pero, también aquí, el hombre ha querido participar en la construcción del paisaje. Y ha sido, precisamente, la voluntad de honrar la memoria de los muertos, lo que ha propiciado esta decisión.

- (31) La cultura popular ofrece en Galicia numerosas lecciones que, a menudo, la modestia de los medios empleados hace aún más admirables. Así, la laboriosidad anónima de muchos constructores ha ido forjando la forma de las aldeas y los campos. Esa tradición es la que parece invocar César Portela en las escuetas intervenciones topográficas que preparan el asentamiento del camposanto.
- (32) Las arcas que albergan a los difuntos y preservan su recuerdo entre los vivos, son el reflejo de la condición igualitaria de la muerte. Su poder de evocación proviene de esa voluntad de pertenencia a una tradición aún reconocible y, en particular, a la analogía, tal vez inconsciente, con uno de sus más destacados elementos: el hórreo.
- (33) El hórreo, en cuyo nombre se conserva casi inalterada la propia raíz etimológica (del latín *horrea*, granero), actúa en el mundo rural de Galicia, no sólo como un elemento de identificación de la casa y del predio, sino también como un complejo simbólico capaz de poner en relación las preocupaciones ligadas a la vida cotidiana del campesino con los ritos estacionales del cultivo y la cosecha. El hórreo adopta la forma e incluso las dimensiones, de un sarcófago, es decir, de una urna separada del suelo que contuviera los restos de un difunto en posición yacente. No es extraño, pues, que el hórreo, cuya forma tiene su origen en la preservación del alimento, y por lo tanto de la vida, acabe por evocar, mediante la paradoja construida de este singular cementerio marino, las ideas de la trascendencia y de la muerte.

- (34) Cambiemos de escenario. Cuando nos adentramos en las *carballeiras* (robledales) situadas al sur de Lalín, se va apoderando de nosotros un extraño sentimiento de suspensión del tiempo, y casi sin solución de continuidad entramos en el territorio del mito. El sentimiento de lo sagrado parece surgir de la propia naturaleza, pero pronto nos damos cuenta de que proviene de un modo específicamente humano de mirarla.
- (35) En realidad, no estamos recorriendo un bosque salvaje sino un lugar público en el que incluso la plantación de los árboles obedece a una estricta regla geométrica. Las *carballeiras* son verdaderos interiores construidos en plena naturaleza. Su techo son las ramas de los robles y castaños, sus paredes las bandas de luz que lateralmente señalan los límites del bosque. Pero para que ese interior adquiera una medida humana hay que incorporar determinados elementos cuyo papel no es muy distinto del que poseen ciertos muebles en el ámbito del espacio doméstico.
- (36) La intervención en las *carballeiras* de Lalín pertenece a una tradición ancestral que se remonta a los monumentos megalíticos de la prehistoria y tiene, tal vez, en el cromlech de Stonehenge su punto culminante. En la cultura moderna, esta tradición fue retomada por el escultor Constantin Brancusi en su trabajo para el conjunto monumental de Targu-Jiu (Rumania). La intención que anima el proyecto de acondicionamiento de las *carballeiras* de Lalín es parecida, aunque aquí se recurre a una disposición triangular que genera un espacio acotado, un ámbito vacío repleto de ecos e interferencias visuales.

(37) El dispositivo triangular se incorpora al bosque sin distorsionar su forma. Su misión es *espaciar el bosque* sin aprisionarlo ni domesticarlo, creando un receptáculo que permita escuchar su voz. De ahí las resonancias míticas que este lugar suscita. De ahí también su capacidad de convocar tanto a los vivos como a los muertos, de ser a la vez espacio de la fiesta y de la memoria. A media ladera se sitúa el *Pabellón del Agua*, un cubo de piedra taladrado en su techo por un hueco circular. El cubo está flanqueado por cuatro figuras alusivas a ese mundo onírico que ha venido poblando los bosques en el imaginario cultural de Galicia.

(38) Siguiendo una línea de cota constante se extiende una enorme losa elevada del suelo, de 33 m de longitud, 3,5 m de anchura y 0,22 m de espesor, rodeada por un conjunto de bancos de piedra. Es la *Mesa Parroquial*, en la que hasta 150 comensales pueden encontrar acomodo durante las celebraciones populares; una mesa que, aun estando vacía, evoca el sentido ritual de la fiesta, como si se tratara de un extraño y desmesurado altar. En el punto más elevado de la ladera se dispone el tercer vértice del triángulo: el *Oratorio*, formado por dos cubos de piedra maclados y sutilmente desnivelados entre sí que componen un espacio interior dominado por la presencia de una luz tenue y cambiante que, en cierto modo, imita la que se cuele por el techo arbóreo de la carballeira.

(39) De lo dicho se deduce que en la obra de Portela, o en lo mejor de ella, se da la confluencia de localidad y universalidad característica de la buena arquitectura por la cual la

radicación del autor a una cultura específica en la que ahonda prosiguiendo así una larga tradición, en vez de conducirlo a lo cerrado y provinciano le lleva a una región abierta y universalmente compartida, esa región del pensamiento a la que el poeta Walt Withman llamó «el aire común que baña el planeta».

(40) Dentro de esa línea de trabajo, tiene un especial interés para nuestro argumento ese episodio enigmático, a la vez seductor y siniestro, que forman las pequeñas islas de San Simón y San Antonio situadas en la ensenada de Rande, en plena ría de Vigo. Se trata de un lugar que antes fue lazareto y presidio, y que en la memoria colectiva aparece cargado de historias ominosas, pero que ahora renace con fuerza convertido en sede universitaria. Una vez más un lugar concreto, tras un largo periodo de abandono y ocultamiento, se renueva y se incorpora a nuestra experiencia.

(41) Esta pequeña ágora marina con sus plazas y edificios, con sus paseos y jardines, con su capacidad de proyectarse hacia el paisaje circundante incorporando a su reducida superficie todo el entorno territorial que desde ella se divisa, tiene la capacidad de ser, al mismo tiempo, un lugar público de gran vitalidad y un armonioso fragmento de naturaleza.

(42) En las horas de bajamar se insinúa en el cauce de la ría una lengua de tierra que sugiere la posibilidad de convertir, sin mucho esfuerzo, la isla de San Simón en una península. Se ha hablado incluso de la conveniencia de construir un puente que la hiciese permanentemente accesible.

César Portela rechaza con energía esa posibilidad. Para él, el aislamiento del enclave es un rasgo esencial del lugar. Renunciar a su condición de isla, significaría aceptar, a la larga, la pérdida progresiva de todos sus demás atributos. Se trata ante todo de preservar su carácter de lugar aislado. La isla de San Simón es vista entonces como una arquitectura marina, como un artefacto envuelto en la atmósfera impredecible de la ría, que produce la ilusión de estar surcando sus aguas como si se tratara de una embarcación fantástica construida con un casco pétreo.

- (43) A lo largo de su carrera César Portela ha ido perfilando unas estrategias orientadas a conseguir que la arquitectura se instale en el corazón mismo de la naturaleza como si, en cierto modo, hubiese estado allí desde siempre. No se trata de someter la obra a una operación de camuflaje sino de alcanzar esa naturalidad de la cultura popular que aún hoy constituye un ejemplo insuperable de cómo intervenir en el territorio sin menoscabarlo ni destruirlo. Una de esas estrategias consiste en apostar por la *invisibilidad* del proyecto, renunciando a la arquitectura como objeto para entenderla, más bien, como un sistema de relaciones que activa y pone en valor aspectos de la realidad que ya existían pero que, gracias a la discreta labor de mediación que el proyecto efectúa, cobran un nuevo sentido. Esa invisibilidad parece fácil de lograr, pero requiere un largo entrenamiento.

4. CONSIDERACIONES FINALES

- (44) Hace pocos meses un amigo editor me dio a conocer a una escritora portuguesa a la que hasta entonces ni siquiera

había oído nombrar: Agustina Bessa-Luís. Lo que he podido leer de esta mujer singular me ha impresionado y fascinado, sobre todo la recopilación de ensayos breves contenidos en el volumen *Contemplación cariñosa de la angustia* entre los que se encuentra el titulado «El campo, memoria de las artes», un texto escueto y aforístico, escrito con el lenguaje limpio y cortante característico de Agustina, que a mi juicio tiene mucho que ver con lo que estamos comentando. En él la autora contrapone dos de los principales recursos de la concepción artística, memoria e imaginación, y otorga a la primera un mayor relieve y trascendencia, debido a su vínculo directo y a su conexión profunda con la naturaleza considerada como auténtico espacio de la experiencia.

Cito a continuación algunos párrafos de este texto.

«Quien no haya tenido una relación profunda con el campo permanece, en cierto modo, desprovisto de memoria. Tendrá que crearlo todo con la ayuda de la imaginación, y la imaginación es siempre más precaria y más frágil (...). Europa dejó la creación de sus obras en manos de la imaginación. Hasta Platón, que consideraba que las principales artes deben fundarse en el estudio y la meditación sobre la naturaleza, las cosas fueron bien. Pero la naturaleza cedió su espacio (y, con él, su espíritu) al pacto hecho pos los hombres para congregarse en lugares cada vez más ciegos al magisterio de la naturaleza. Y éste fue sustituido por la imaginación, que nace de la exaltación del pensamiento y no del conocimiento práctico.

Cuando los hombres se reúnen para hablar de sus ideas, sus obras se vuelven vulgares o simplemente extravagantes.

tes. Todos acaban por imitarse, y su rivalidad es más un juego de poder que ese misterio que la tierra revela a quien la teme, como ente solitario que es.

El verdadero artista (ignoro si, aun hoy, quedan verdaderos artistas) realiza todo su trabajo con la memoria. Desde la infancia, almacena los placeres y terrores, las formas y líneas que ha ido frecuentando. Y con esto, un día, construye una obra (...).

Sin su tierra natal, el artista no sería más que un copista de cosas imaginadas. No sería más que un ciudadano, como lo fue Da Vinci en el castillo de Amboise. Cuando éste pierde su memoria florentina, en cierto modo, su genio se esfuma; lo que le queda es la inteligencia, la maestría, el afán de poder asociado a la decepción (...) Es la naturaleza la primera en decirle al niño que está destinado a crecer y a morir. En la idea de muerte, el hombre va a buscar lo más triunfal de su obra. Esa idea emerge en el contacto con la flor, con la abeja, con el deseo, con la observación de la naturaleza (...).

Los pensamientos inquietos –hijos de la duda– son lo mejor para convertir al aprendiz en un maestro. Y una vez alcanzada la maestría, seguirá habiendo pensamientos deliberadamente angustiados para que no muera el espíritu, por falta de desconcierto y desesperación (...).

Los libros que nos dejaron en herencia los antiguos eran libros que nos proporcionaban esperanza, porque estaban forjados en la desesperación.»

- (45) Hasta aquí Bessa-Luis. El vínculo con la naturaleza ha comportado siempre para los humanos una relación con lo ancestral y lo oculto, una posibilidad de acceso a lo tras-

cedente. La naturaleza, incluso hoy, es algo más que el espacio para el deporte, el ocio o el descanso. Es también un lugar para la contemplación, para el encuentro de cada uno de nosotros consigo mismo.

Cuando la arquitectura está inmersa en la naturaleza, construye en ella un escenario que prepara el acontecimiento, lo acoge cuando se produce y lo evoca cuando ha concluido. Es, pues, espacio pero es también memoria y, por lo tanto, tiempo. Y es interesante observar que ese tiempo que surge de la confrontación entre arquitectura y naturaleza es un tiempo de largo alcance, un tiempo que supera y engloba nuestra condición personal y que, por tanto, pone en sintonía el ritmo del acontecer arquitectónico con el de los ciclos cósmicos.

- (46) Impacto ambiental. Esta reflexión me lleva a una frase de Borges que nos habla de la aspiración humana de anular el tiempo como forma de aproximarse a esa belleza que sólo puede surgir del vínculo con la naturaleza. La frase, que transpira serenidad y melancolía, dice así: «Pienso que hay eternidad en la belleza; y esto, por supuesto, es lo que Keats tenía en mente cuando escribió *A thing of beauty is a joy forever* (Lo bello es gozo para siempre). Aceptamos este verso, y lo aceptamos como una especie de verdad, como una especie de fórmula. Alguna vez tengo el coraje y la esperanza suficientes para pensar que puede ser verdad: que, aunque todos los hombres escriben en el tiempo, envueltos en circunstancias y accidentes y frustraciones temporales, es posible alcanzar, de algún modo, un poco de belleza eterna».

Suele resultar difícil añadir algo tras pronunciar una frase de Borges. Por eso le citamos, entre otras cosas: porque nos proporciona una buena excusa para concluir. Así pues, si os parece, aquí lo dejamos.

Carlos Martí

ANDRÉS MARTÍNEZ MEDINA

«CRÍTICA A LA UTOPIÍA, CRÍTICA A LA REALIDAD:
INTRODUCCIÓN A *BARCELONA CRÍTICA* DE A. PIZZA»

ANTONIO PIZZA

«BARCELONA CRÍTICA (ESCENARIOS ACTUALES)»

15
FEBRERO

ANTONIO PIZZA es doctor arquitecto, profesor titular de Historia del Arte y de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC).

Es autor de: *Guía de la arquitectura moderna en Barcelona. 1928-1936*, Editorial del Serbal, Barcelona 1996; y: *Guida all'architettura del Novecento. Spagna*, Electa, Milano 1997 (Madrid, 1997).

Ha sido comisario de las siguientes exposiciones y editor de los correspondientes catálogos (con J.M. Rovira):

J.Ll. Sert y el Mediterráneo, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (1997); *La tradició renovada*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (1999); *En busca del hogar. Coderch 1940-1964*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (2000); *1958-1975. Desde Barcelona; Arquitecturas y ciudad*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (2002), *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Museu de Historia de la Ciutat - Col.legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona (2006).

Sus publicaciones más recientes, como autor, son:

Londres - París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna. 1841-1909 (1998); P. Scheerbart, *La arquitectura de cristal* (1998); *Arte y Arquitectura moderna. 1851-1933*, (1999); *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura* (2000); *Arte y Arquitectura futuristas. 1914-1918* (con M. García, 2002); *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX-XX* (con M. Pla, 2002); G. Doré y Blanchard Jerrold, *Londres una peregrinación* (2004); *Oriol Bohigas. Epistolario 1951-1994* (con M. Torres, 2005).

Colabora regularmente en diversas publicaciones nacionales y extranjeras sobre temas del siglo XX, con particular referencia a las interacciones entre arte y arquitectura.

CRÍTICA A LA UTOPIA, CRÍTICA A LA REALIDAD: INTRODUCCIÓN A «BARCELONA CRÍTICA» DE A. PIZZA

«¿Qué ha pasado hoy con la noción de límite y cómo se conciben los espacios cuando la distinción entre ciudad y campo, entre público y privado, entre interior y exterior se difumina?»

François Ascher, 2001¹

I.- VISIONES DE UTOPIA Y ANTIUTOPIA

Muchos intelectuales, desde finales del siglo XIX, han imaginado cómo podría ser la sociedad europea (y occidental) en un futuro no muy lejano. Desde la visión idílica de William Morris, en la que Londres en el 2003 (como paradigma de las ciudades) se había convertido en un gran bosque poblado de innumerables *cottages*, cuyas gentes no precisaban de autoridad alguna², hasta la descripción de George Orwell, en la que las ciudades de 1984, con Londres como epicentro, estaban controladas por una férrea dictadura³, desfilaba todo el abanico de formas posibles de gobierno y casi tantas formas de ciudades: de la dispersa y casi rural hasta la densa ocupada por grandes

¹ ASCHER, F.: Los nuevos principios del Urbanismo: el fin de las ciudades no está a la orden del día, *Alianza, Madrid, 2004*.

² MORRIS, William: Noticias de ninguna parte o una era de reposo, ed. *Ciencia Nueva, Madrid, 1968 (orig. 1891)*, citado por PIZZA, Antonio: Arte y arquitectura moderna. 1851-1933, ed. *U.P. de Catalunya, Barcelona, 1999*, págs.: 67-70.

³ ORWELL; George (BLAIR, Eric Arthur): 1984, *Ediciones Destino, Barcelona, 2006 (orig. 1949)*.

bloques. A este sintético panorama, centrado en Europa, podríamos añadir algunas propuestas dibujadas a mitad del siglo XX: Usonia de Wright (ca. 1930) y las superestructuras tecnológicas de los metabolistas japoneses (ca. 1960), en sintonía con las tipificadas ciudades de las sociedades nombradas, que amplían los limitados horizontes europeos⁴ para abarcar todo el planeta Tierra, de este a oeste. Las urbes, en cualquier caso, no desaparecerían, como la energía, sólo se transformaban: se diluían en el territorio o se convertían en una potente maquinaria. El futuro humano, fuera cual fuere, quedaba ligado al futuro urbano.

Ante estas visiones de utopía y antiutopía resultan interesantes las tesis del historiador alemán Oswald Spengler⁵ (presentes en la Bauhaus de Johannes Itten), quien, tras la I Guerra Mundial, vaticinó la decadencia de Occidente tras un estudio «consistente en una morfología de la historia universal» en el que pone en paralelo las distintas parejas de civilización-cultura que en cada caso y tiempo habían tenido lugar. Para Occidente predice que «El arte de la gran urbe es una costumbre, un lujo, un deporte, un excitante. Los estilos se ponen de moda y varían rápidamente. (...) La ornamentación y la arquitectura carecen de sentido: son vacuas, artificiosas, amontonadas...». En su dis-

⁴A estas descripciones del futuro de la sociedad occidental que visitan Londres en 1984 y 2003, podríamos añadir la novela de JAMES WHITE, Phyllis Dorothy: *The children of men*, Warner Books Inc, New York, 2002 (versión cinematográfica: *Children Of Men*, Alfonso CUARÓN, UK, 2006), que transcurre en Londres en 2021: una metrópolis con una sociedad democrática tomada por las fuerzas de seguridad con el fin de salvaguardar ciertos privilegios (en cine: Londres 2026).

⁵SPENGLER, Oswald: *La decadencia de Occidente I: bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2002 (orig. 1918). Agradezco a Antonio García Botella sus anotaciones al respecto así como del siguiente libro.

curso diagnostica la desaparición de la civilización occidental, vieja y adocenada, a manos de otra cultura emergente, joven e intolerante. No queda demasiado claro qué ocurre con las ciudades, la base de nuestra cultura. Porque nuestra sociedad es eminentemente urbana y la historia del arte se puede sustituir por una historia de las ciudades. Para Spengler, aunque nuestra civilización se extinguiese no sucedía lo mismo con las estructuras físicas donde esta se manifiesta: las ciudades permanecían, o sus ruinas.

II.- VISIONES DE LA REALIDAD URBANA

Lo cierto es que ninguno de aquellos inciertos mañanas se ha cumplido. Al margen de los sueños escritos o proyectados por los pensadores y los arquitectos tomados como ejemplos, las ciudades han tenido su propia vida: se han convertido en auténticas metrópolis, cuya infraestructura (bienes e información) y funcionamiento (técnicas de transporte y almacenamiento) han resultado impredecibles. Basta con echar un vistazo a lo sucedido a lo largo del siglo XX en los Estados Unidos⁶, en la misma Europa o en el sureste asiático para comprobar la vitalidad de las ciudades⁷. Las Vegas sería un buen ejemplo que ilustraría la capacidad urbanizadora y transformadora del sistema económico para convertir (en un tiempo récord de ocho décadas) un pequeño poblado en una metrópolis y en un

⁶ Para el desarrollo de las ciudades en los Estados Unidos en el siglo XX puede verse: MEINIG, D.W.: *The Shaping of America. A geographical perspective on 500 years of history. Volume 4: Global America 1915-2000*, ed. Yale University Press, New Haven and London. El caso particular de Las Vegas puede consultarse en las páginas 269-277.

⁷ El libro: GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos: *Ciudad hojalдре. Visiones urbanas del siglo XXI*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, evidencia la vitalidad de las ciudades del sistema tardocapitalista occidental a finales del XX con sus virtudes y defectos.

parque temático simultáneamente, rindiendo un saldo en positivo a favor de lo artificial, independientemente de que se evalúen o no como una «buena» ciudad para vivir o visitar. Ejemplo que se refleja, en mayor o menor medida, en todas las urbes del globalizado mundo contemporáneo.

Este es el caso de Barcelona, la santificada ciudad por la crítica urbanística y arquitectónica que ha visto en ella más aciertos que errores (salvo en el paréntesis de 40 años de Dictadura) desde que Ildelfonso Cerdá redactara su plan de Ensanche en 1858. Una ciudad que no ha sido ajena a ninguna de las intervenciones a las que se han sometido todas las ciudades alcanzadas por las revoluciones industrial y posindustrial. De un modo sucinto, y a lo largo de siglo y medio, se han sucedido reformas interiores en su trama histórica, planes de expansión de ensanche y fenómenos de metropolización de su periferia, en paralelo a la realización de grandes eventos comerciales y mediáticos promovidos por el poder político a instancias de la iniciativa privada: las exposiciones universales de 1888 y 1929. Montajes que han quedado muy bien reflejados en Barcelona como *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza⁸.

III.- LA METÁPOLIS DE LOS PRODIGIOS

En este panorama, el de las ciudades a principios del nuevo milenio, tomando a Barcelona como objeto de atención, es el lugar donde interviene la crítica. Crítica que no es otra cosa que una mirada serena y reflexiva sobre lo sucedido en las tres últi-

⁸ MENDOZA, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1986.

mas décadas. Crítica arquitectónica y urbana. Crítica lúcida de que Barcelona, quizás como referente de las ciudades españolas —escaparate frente a la galería occidental—, está imbuida en los fenómenos de cambio de nuestras ya viejas metrópolis en su camino hacia las metápolis: «esa nueva dimensión múltiple y multifacética de la ciudad contemporánea»⁹. Una realidad compleja que arranca en la misma crisis de la disciplina de la urbanística en la segunda mitad del siglo XX, aunque el discurso de A. Pizza se centre en el devenir de los últimos años. Esos que atraviesan la Transición española desde 1979 y que, en Barcelona, alcanzan dos cénits con las Olimpiadas de 1992 y el Forum de 2004: un acontecimiento casi cada doce años como motor del crecimiento urbano. De hecho, en estos eventos de la era de la uniformidad económica y cultural podemos ver una prolongación de aquellas exposiciones internacionales de hace cien años.

Antonio Pizza nos describe y resume las recientes transformaciones desde el momento en que Barcelona es reconocida internacionalmente como metrópolis paradigma por su buen hacer urbanístico catapultando la capital hacia el lugar de las ciudades trivializadas. Barcelona como campo de concentración de poblaciones de inmigrantes extracomunitarios, con una trama histórica convertida en un parque temático apta para tribus comunitarias de *low-cost*, con una retícula homogénea de ensanche masificada salpicada de ocasionales hitos arquitectónicos, con una periferia ocupada por urbanizaciones de ciudad-jardín que desdibujan los límites de la metrópolis en una

⁹ AA.VV.: Diccionario metápolis de arquitectura avanzada, ed. Akal, Barcelona, 2000. Ver voz: "Metápolis", págs.: 406-407

ciudad-territorio y una ciudad que se afana por seguir creciendo: ahora hacia el norte, prolongando su Diagonal hasta alcanzar el mar, colmatando el nuevo tapiz urbano con un mosaico de rascacielos que interfiere el espacio público y altera el uniforme *skyline*. A la postre, una ciudad en la que las edificaciones no se construyen por necesidad sino como inversión, convertida en un almacén de productos fabricados, en *stock* de la industria inmobiliaria. Una ciudad que sigue con su dinámica de superposiciones y extensiones indiscriminadas, sin límite ni control. Un espectáculo al que no sólo asiste sino del que participa la élite profesional del sector. Una ciudad que, como todas, con el peso de la historia a sus espaldas, crece a costa de derribarse y reconstruirse a sí misma, amén de extenderse como una mancha de aceite devorando su entorno.

Esta es una situación que podríamos extrapolar a otras muchas ciudades españolas, como Alicante, convertidas en un laboratorio del mercado sin capacidad de previsión sobre el resultado. Quizás haya orden sin plan o es que el plan es que no haya orden. Fossilización monumental, cascos antiguos abandonados, densificación de lo existente, ampliaciones en los márgenes periféricos, aparición de asentamientos autónomos más allá de lo urbano, confusión entre los dominios públicos y privados, desarrollo de planes más que de planeamientos, entre otras de las acciones que convulsionan las ciudades en las que vivimos. Podríamos concluir que las historias humana y urbana se repiten cambiando la escala y adaptándose a las variables circunstancias: que las urbes siempre se han desarrollado devorándose a sí mismas y consumiendo su entorno. También

oferta y la demanda son las que regulan las formas arquitectónicas¹⁰ y, por extensión, las «formas urbanas». Pero intuimos que oferta y demanda son manipulables y no al alcance de todos los ciudadanos. De lo que sí estamos seguros es que «cualquier actividad humana consta de destruir y construir»¹¹ y de que, como el protagonista de 1984, «el pasado (...) no sólo había sido alterado, sino que estaba siendo destruido».

Andrés Martínez Medina
arquitecto

¹⁰ LOOS, Adolf: Escritos I (1897-1909), ed. El Croquis, Madrid, 1993. Artículo: «La ciudad potemkizada» de 1898, pág.: 115.

¹¹ LOOS, Adolf: Escritos II (1910-1932), ed. El Croquis, Madrid, 1993. Artículo: «El día del colono» de 1921, pág.: 168.

BARCELONA CRÍTICA (ESCENARIOS ACTUALES)¹

ANTONIO PIZZA

En 1999, después de más de veinte años de constante actividad de remodelación urbanística y arquitectónica, la ciudad de Barcelona recibe del RIBA (Royal Institute of British Architecture) la medalla de oro, que por primera vez se otorga a una entidad abstracta y no a una figura profesional. Por otro lado este premio no constituye un episodio aislado: en efecto en el año 1987, la ciudad ya había sido galardonada por Harvard por el alto nivel alcanzado en el diseño urbano, y en el mes de Septiembre de 2002 también por la Bienal de Arquitectura de Venecia. Cabe decir, sin embargo, que la medalla del RIBA llega a conclusión de un ciclo de eventos, representando sin duda un prestigioso broche honorífico; no es casual que entre las motivaciones de la concesión se mencione «el compromiso activo desde un punto de vista urbanístico», destacando «la combinación de proyectos urbanos espectaculares y la mejora a pequeña escala de plazas y calles».

En todo caso la pregunta que se plantea, a principios de 2007, es qué ha quedado de aquella extraordinaria experiencia propiciada por una sinergia increíble entre política, cultura, arquitec-

¹ Este artículo, así como el tono general del número monográfico sobre Barcelona que hemos preparado para esta ocasión, responde a una necesidad: la de ilustrar la situación problemática en la que se encuentra la ciudad actual. No somos víctimas de un afán catastrofista y no queremos ocultar ni infravalorar los inegables aspectos positivos existentes —por otro lado publicitados hasta la saciedad—; simplemente creemos imprescindible focalizar distintos aspectos de una situación algo deteriorada, ante un panorama editorial en el cual las aportaciones de la publicística oscilan entre la autocensura y, sobretodo en Italia, una visión educadora y convencional de la realidad barcelonesa.

tura, urbanismo, práctica democrática y vida asociativa; ¿puede considerarse continuista la política urbana actual que está modificando de forma sensible algunas estructuras barcelonesas, promoviendo cambios de rumbo significativos?

Vamos a intentar resumir rápidamente las distintas fases por las que ha pasado la ciudad a lo largo de los últimos años:

1980-1986. Después de la muerte de Franco (1975), la celebración de los primeros comicios municipales, en 1979, permitió que fuera confiado a Oriol Bohigas el cargo de regidor de Urbanismo de Barcelona, cargo que desempeñaría entre los años 1980 y 1984.

Fue el período de la consagración de las actuaciones puntuales, basadas en la prioridad del proyecto arquitectónico respecto a la planificación general. Es el momento de la recuperación de gran cantidad de espacios públicos (plazas, calles, jardines, parques, áreas residuales, etc.), llevada a cabo con arreglo a una directiva dialéctica; la establecida entre las realidades contrapuestas del centro y de la periferia, a las que se asociaban el principio operativo de «higienización» y de «monumentalización», respectivamente. Bohigas propugnaba esta estrategia finalizada a favorecer el «retorno a una ciudad formalizada a partir del espacio público, concebido como resultado de la arquitectura»².

Merece la pena destacar que dicha política de actuaciones se desarrollaba bajo un estricto control público de las operaciones, sin perder de vista el objetivo de satisfacer demandas

²Resulta muy útil para identificar los puntos programáticos de esta política la lectura de la summa teórica de Bohigas al respecto: O.B., *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona 1985. (tr.it.: Ricostruire Barcellona, ETAS, 1992).

colectivas compartidas, en primer lugar las de reapropiación por parte de la ciudadanía de áreas urbanas tradicionalmente vistas como lugares sometidos a procesos irremediables de degradación y abandono y que —gracias a las actuaciones de remodelación— se acabarían interpretando como polos de una socialización renovada.

1987–1992. En 1986 el COI elige Barcelona como sede de los juegos olímpicos de 1992; al mismo tiempo se concluye el proceso de integración de España en la Unión Europea, pudiendo así disponer de los fondos europeos para el desarrollo (FEDER) que permitirían financiar actuaciones urbanísticas y de infraestructuras a gran escala.

Se pone en marcha de esta forma la remodelación de algunas áreas concretas (Montjuich, Vall d'Hebron, el frente marítimo en la Barceloneta, el barrio del Poble Nou,...), objeto de una reformulación radical que tiene en cuenta los nuevos destinos funcionales así como las cada vez mayores necesidades ciudadanas.

Pensemos en concreto a los distintos equipamientos viarios y de transporte diseñados para la efeméride de 1992 y que permanecerían como herencia positiva, entre los que destaca el trazado de las Rondas.

1993–2004. La fase de recesión objetiva, después de los juegos, se sublimaría a partir de un nuevo objetivo basado en la celebración de un acontecimiento inédito, cuyos contenidos giraban alrededor de una idea muy amplia e imprecisa de «cultura»: se trata del denominado Fórum 2004 que si, por una parte, resultó ser un evidente fracaso en lo que a capacidad de despertar el interés de la opinión pública nacional e internacional se refería (las tasas de participación fueron mucho más

bajas que las previstas), por el otro representó una gran oportunidad de encauzar por otros derroteros las estrategias de transformación urbana, según un enfoque significativamente distinto del que había inspirado la política de los años anteriores. De hecho se da un vuelco al anterior equilibrio entre público y privado, con el paso a una fase en la que este último incrementa en gran medida su peso «decisional» en las lógicas de actuación en la ciudad.

2005-... En el periodo más cercano abundan los elementos que confirman las afirmaciones anteriores: el tan alabado «urbanismo del consenso», de inspiración socialdemócrata y generador de resultados admirables en el diseño y aprovechamiento de los bienes públicos, ha dejado paso a una lógica urbanística crudamente «liberal».

No es ninguna casualidad que las estrategias conciliadoras de antaño, cuando las desavenencias entre administradores, profesionales y ciudadanos quedaban oportunamente limitadas y reconducidas dentro de una mediación entre las partes, ahora se vean substituidas por enfrentamientos y conflictos incluso de cierta gravedad.

En definitiva, si hace algún tiempo podíamos hablar de un positivo «modelo Barcelona», hoy en día uno de los principales paradigmas operativos es al parecer el de la ciudad difusa norteamericana, totalmente en línea con los previsibles deseos del capital inmobiliario.

Lo cierto es que, entre las muchas variables en juego, la presencia masiva de la iniciativa privada imprime su sello en muchas zonas de nueva actuación o de substitución construc-

multinacional Hines que *coloniza* el nuevo parque de Miralles y Tagliabue), a la ocupación del Port Vell (después de abrir los accesos al mar las nuevas salidas quedan obstruidas por voluminosos edificios comerciales); desde el World Trade Center, al caso de reconversión del campo de fútbol del Español, a la explotación del área del alta velocidad de la Sagrera, con un aumento de los índices de edificabilidad y revisión de las normativas vigentes.

Al mismo tiempo, se reducen las superficies útiles para usos residenciales, se recalifican solares e inmuebles destinados a equipamientos o infraestructuras, el parque de edificios vacíos o abandonados, sobretudo en el casco antiguo, crece de forma desmedida mientras las inversiones en viviendas de protección oficial o subvencionadas permanecen a niveles mínimos; a todo ello también habría que añadir las características de un mercado de la vivienda que prioriza claramente la propiedad, con los pisos de alquiler que pasan del 74,3 % del año 1950 al 16,4% de 2001, mientras se contabilizan de 50.000 a 70.000 pisos cerrados.

Por otra parte asistimos a una fragmentación preocupante de las competencias de gestión («Planejament Urbà», «BCN regional», «Procivesa», «ProEixample», los centros de distrito,...), según un sistema de participación mixta, en el que el ayuntamiento a menudo *malvende* a la empresa privada áreas que ofrecen perspectivas de buena rentabilidad a cambio de modestas concesiones al sector público.

Los historiadores siempre se han referido a la influencia del entramado residencial en la morfología urbana: Barcelona, a lo 87

largo de los siglos, se ha ido construyendo como un conglomerado denso y compacto en extremo, manteniendo vivo un perfil de *enclave* mediterráneo, en el cual —a pesar del acoso especulativo de los años del franquismo— el equilibrio entre ciudad nueva y núcleo histórico resultaba aceptable, gracias al control, por ejemplo, de las alturas de las nuevas construcciones en armonía con los edificios preexistentes, tal como quedó ratificado por, entre otras, la misma «vila olímpica» de 1992.

Hoy, sin embargo, dicha armonización se ha agrietado, quedando alterada sin remedio: una visión panorámica de lo urbanizado permite constatar en efecto que, mientras las alturas volumétricas en las áreas más céntricas se han literalmente desbordado en una especie de competición publicitarias (basta echar un vistazo al skyline que aparece desde el mar hacia el Besós y Badalona), la mancha edificada de casas adosadas se extiende sin freno a escala regional, mucho más allá de la montaña del Tibidabo.

Con un crecimiento cero de la población el suelo edificado prácticamente se dobla, también gracias a la aprobación en 1998 (bajo el gobierno de derechas del Partido Popular) de la nueva «Ley del Suelo» que prácticamente liberalizó su uso³.

En las franjas periféricas del *hinterland* asistimos por lo tanto a la proliferación de una edificación unifamiliar que dispersa territorialmente la construcción, manteniendo no obstante el

³ Unos datos: mientras que la población residente en 1970 sumaba 1.742.000 habitantes en Barcelona y 983.000 en el área metropolitana, en 2001 se registran nuevos equilibrios: Barcelona cuenta con 1.503.884 residentes, y el primer cinturón externo con 1.330.374. Indicadores de evolución de la primera corona metropolitana en M. Herce Vallejo, *La ciudad metropolitana de Barcelona: tendencias de transformación*, J. Borja-Z. Muxí eds., Urbanismo en el siglo XXI, Edicions UPC, Barcelona 2004, p. 193.

modelo centrípeto de ciudad de servicios hacia la cual todo converge (actualmente la población ocupada en el sector terciario constituye el 72%, frente al 27,7% de la industria).

Las inversiones se concentran en las infraestructuras viarias, carreteras más que ferrocarriles, y también las instalaciones productivas son expulsadas del área urbana, con un importante aumento de los desplazamientos en ambos sentidos.

Si además analizamos lo ocurrido dentro del casco antiguo, el cuadro resultante no es nada halagüeño. Las grandes operaciones de remodelación de enteros sectores habitados, se realizaron al amparo de una normativa de protección a todas luces insuficiente. La reciente revisión del Catálogo de Protección ha conllevado una ampliación de las partes y de los inmuebles afectados; sin embargo, las categorías establecidas (de la A a la D, en orden de reducción gradual hasta la eliminación completa de los vínculos de salvaguarda) abarcan en la mayoría de los casos arquitecturas individuales y son muy laxas, pudiendo llegar a revocarse cuando se somete el caso concreto a una revisión circunstancial.

Por otra parte, una simple mirada a las planimetrías permite constatar la existencia de muchísimas zonas «blancas», es decir partes del centro *intra moenia* donde no se registra ningún nivel de protección. Las operaciones realizadas hasta el momento revelan sin duda una objetiva superficialidad de planteamientos: derribos (en la nueva Rambla del Raval quedó completamente arrasada una superficie de 12.000 m², ¡ocupada por nada menos que 50 edificios antiguos!)⁴, sustituciones,

⁴ H. Capel, El modelo Barcelona: un examen crítico, Ediciones del Serbal, Barcelona 2005, p.66.

remodelaciones radicales se llevaron a cabo a menudo sin un estudio en profundidad de lo preexistente, o sin ni siquiera valorar la posibilidad de actuaciones alternativas, incluso parciales, de recuperación.

Sorprende, por ejemplo, constatar que un estudio detallado y apreciable sobre la situación arquitectónica y urbanística del centro histórico⁵ se haya publicado sólo «después» de la ejecución de un sinfín de esponjamientos y no haya sido considerado por el contrario una razonable premisa a los mismos.

Además, en esta unívoca orientación que prioriza sin vacilar la edificación *ex novo*, se instala otra dialéctica perniciosa: la que se establece entre el proceso generalizado de destrucción y una construcción residencial reciente de pésima calidad arquitectónica, tanto a nivel de proyectos, como de materiales y detalles.

El proceso de *higienización* avanza implacable, confiado en las virtudes redentoras y catárticas de lo contemporáneo, pero poco receptivo y dialogante frente a las problemáticas que aquejan a esta parte de la ciudad, que no se refieren exclusivamente a una arquitectura pensada sin tener en cuenta para nada el *locus* en el que se asiente.

De hecho, entre las cuestiones más graves y acuciantes se

⁵ J. Busquets et al., *El centro histórico de Barcelona: un pasado con futuro*, Ajuntament de Barcelona, 2003. De este estudio, de gran valor científico, compartimos sin reserva algunas conclusiones: «El Catálogo y Plan Detallado del Patrimonio del Casco Antiguo vigentes proponen un sistema de trabajo similar para toda Barcelona: se trata de la evaluación de los edificios como unidades (...); sin embargo parece que para el casco antiguo, debido a sus características tipológicas y espaciales específicas, habría que ir más allá. Los estudios tipológicos y de los espacios que configuran el centro histórico arrojan una nueva luz sobre estos conceptos (...), y por ende sobre las posibilidades de restauración de los distintos lugares». p. 163.

halla la subida impetuosa de los precios, provocada por la presión especulativa y la intensificación del fenómeno del *mobbing*⁶ inmobiliario (hasta tal punto que el Ayuntamiento, empujado por las protestas, tuvo que crear en el año 2004 una oficina anti-mobbing); la presencia de una numerosa población extranjera de origen extraeuropeo (latinoamericanos, árabes, filipinos...; en esta zona, los residentes legales no españoles alcanzan el 47%); y, *last but not least*, la imparable irrupción del turismo de masas que está convirtiendo en monocultura las inversiones económicas de los operadores. ¿Qué puede decirse de una ciudad que antes de 1992 no recibía más de 500.000 visitas anuales, que en 2006 alcanza los 12 millones y que aspira a llegar hasta los 16 millones en el año 2008?⁷.

Las consecuencias saltan a la vista: la ciudad histórica reducida a una sentina de formas de incivismo y degradación, con serios problemas de habitabilidad de los espacios colectivos, llegando en los últimos tiempos incluso a la aparición de problemas de orden público.

Barcelona parece incapaz de librarse de su triste destino de «parque temático», en el cual se ofrecen subrepticamente productos que nunca han pertenecido a la cultura de esta urbe, al tiempo que se vende a caravanas de visitantes que, para colmo

⁶ Nos referimos a casos en que la propiedad, mediante distintas formas de presión (deterioro físico de los edificios dejados sin mantenimiento ordinario, cortes en los subministros de servicios, presiones psicológicas de distinta naturaleza), intenta lograr un alejamiento «voluntario» de los inquilinos legalmente residentes, pero con alquileres antiguos, para poder sacar de los inmuebles rentas en línea con los valores de mercado actuales.

⁷ ¿Qué puede añadirse a las ampulosas declaraciones del presidente de «Turismo de Barcelona» (J. Gaspart), afirmando que a finales del año 2006 se alcanzaría la cifra de 50.000 habitaciones de hotel (y se trata tan sólo de las «oficiales»...), exactamente el doble con las que contaba la ciudad hace diez años? J. García, «El turismo en Barcelona», El País, 21-12-2005.

de la paradoja, vienen a buscar justo lo que con su misma presencia están aniquilando.

Los organismos competentes, gracias a una campaña publicitaria muy eficiente, han insistido en el concepto de Barcelona como ciudad de la «calidad de vida»; lástima que las enormes masas de turistas *low cost*, que han afluído en los últimos años, la hayan interpretado como una invitación explícita a: «disolución, anarquía de comportamiento, libertad de hacer lo que plazca...». Esta invasión, desordenada y torpe, hace desaparecer justamente dicha intangible «calidad de vida», tanto para los desengañados habitantes como para los excursionistas dispuestos a gozar de penosos sucedáneos.

Y, por otro lado, ¿qué puede esperarse de una gestión de la *res pública* que no ha dudado en acuñar y difundir a bombo y platillo un eslogan que reza: «Barcelona, la millor botiga del món»⁸?

Antonio Pizza
arquitecto

EFIGENIO GIMÉNEZ GARCÍA

«J.M. MONTANER, LA PREGUNTA COMO RESPUESTA»

JOSEP MARIA MONTANER

«CRÍTICA RADICAL: ARQUITECTURA HUMANA Y ECOLÓGICA»

22
FEBRERO

JOSEP MARÍA MONTANER (Barcelona, 1954). Doctor arquitecto, catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya y director del Master Laboratorio de la vivienda del siglo XXI.

Autor entre otros libros de *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, (6ª edición 2006), editado en italiano y portugués; *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, (4ª edición 2002) traducido al portugués; *Arquitectura y crítica*, (cuarta edición 2004); *Las formas del siglo XX*, (2002), con edición en portugués; *Museos para el siglo XXI* (2003), con edición en portugués e inglés, todos ellos en la editorial Gustavo Gili, además de *Arquitectura contemporània a Catalunya* (2005) en Edicions 62.

Colabora asiduamente en los periódicos *El País* y *La Vanguardia* y en diversas revistas internacionales. Ha impartido cursos y conferencias en diversas universidades e instituciones de Europa (Gran Bretaña, Dinamarca, Alemania, Portugal, Bélgica, Francia e Italia), América (Estados Unidos, México, Venezuela, Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Costa Rica, Puerto Rico y Perú) y Asia (Japón). Ha sido profesor invitado en la Architectural Association School of Architecture de Londres, becario en la Academia Española en Roma y es profesor honorario de la Universidad Ricardo Palma de Lima y de la Universidad Nacional de Tucumán.

Como arquitecto ha realizado obras como el Museo Industrial del Ter en Manlleu, con Carlos Ferrater (1997-2003); y exposiciones, como *Less is more* en el Colegio de Arquitectos de Cataluña, con Vittorio Savi (1996) y *Habitar el presente. Vivienda en España: sociedad, ciudad, tecnología y recursos*, para el Ministerio de la Vivienda, Madrid (2006-2007) con Zaida Muxí.

J.M. MONTANER, LA PREGUNTA COMO RESPUESTA

La moda mata.

La moda es espectáculo.

El espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se ha convertido en imagen.

Alguien ha dicho que cualquier proceso creativo implica una propuesta y su crítica inmediata. Sin crítica no hay proyecto porque en ausencia de crítica la confusión lo invade todo: aquel que no distingue confunde.

El papel de la crítica que necesariamente cierra el proceso creativo es buscar la verdad, interpretar, descifrar, explicar ...

Repensar,	no simplemente pensar
Mirar,	no simplemente ver
Conocer,	no simplemente reconocer
...,	no simplemente prejuizar

No es de extrañar que en estos tiempos la crítica sea escasa, que los críticos sean escasos, porque vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías, huérfanos de criterios y ahítos de imagen. El siglo XX ha salido mal, tendremos que repetirlo.

Por ello poder presentar a Josep María Montaner que ha dedicado su vida a reflexionar sobre el sentido de nuestra actividad es un placer y un lujo. Gracias.

Efigenio Giménez García
arquitecto

CRITICA RADICAL: ARQUITECTURA HUMANA Y ECOLÓGICA

JOSEP MARIA MONTANER

Este texto rastrea la condición contemporánea de la arquitectura dentro unas estructuras sociales en transformación y bajo el discurso dominante del neoliberalismo y de la globalización. Y reclama el proyecto de construir una nueva teoría crítica para la arquitectura contemporánea; para replantear un sentido ético. La arquitectura actual surge en un contexto sumamente complejo, marcado, a la vez, por la crisis y la continuidad del proyecto de la arquitectura moderna. Por esta razón se plantea una perspectiva en múltiples direcciones, arrancando de una crítica a la ideología dominante y con un *excursus* necesario a las aportaciones de la crítica radical, para comprobar de donde podrían partir las propuestas de otra arquitectura posible.

LOS DISCURSOS DEL NEOLIBERALISMO

En este período en el que los argumentos ideológicos de la modernidad van siendo relevados por los de la globalización, las expresiones políticamente correctas, las reiteradas mentiras generadas por la ideología dominante y la «estetización» de la realidad empañan nuestra visión del mundo. Son expresión del nuevo orden / desorden que ha instalado el neoliberalismo. La mayor parte de declaraciones parten de una retórica aparentemente bienintencionada de la que podemos extraer que en su trasfondo realmente se dice: «Argumentemos sobre la contaminación y el calentamiento global desde nuestras torres de marfil, o sea, los hoteles y palacios de congresos climatizados, galerías comerciales higienizadas, barrios de lujo (...).

Nosotros, los ricos y poderosos, nos reunimos con el objetivo honesto de erradicar la pobreza (...). Aprendamos, nosotros, los despilfarradores, de la gente pobre, que subsiste con casi nada (...). Vamos a ayudar a los pobres en misiones humanitarias, siempre claro, que ello nos reporte beneficios (...). Nosotros somos los garantes de la libertad, por ello no podemos tomar ninguna medida que coarte el libre consumo, el despilfarro y la contaminación y por ello tenemos derecho a poseer todo tipo de armas, incluidas las nucleares (...). Haremos una arquitectura social y humana, eso sí, sin contar con la gente»; «potenciaremos el espíritu de comunidad, pero sin que participen». Podríamos seguir con eufemismos como «guerra humanitaria» y «ayuda humanitaria», esgrimido por el OTAN y por el gobierno de los Estados Unidos que, después de invadir y destruir países, proyectan hipócritamente su reconstrucción; un gobierno que menosprecia todas las esforzadas organizaciones internacionales (Bimbi, 2003); que bloquea la firma de los protocolos internacionales que intentan disminuir la contaminación y las emisiones de CO₂; y cuya huella ecológica requeriría varios planetas más si todos los habitantes del mundo despilfarrasen como hace Norteamérica (y casi como Europa). Por ello, se hace cada vez más necesaria una crítica que desvele los discursos cínicos que, en especial a partir de septiembre de 2001, tienden a dominar en los grandes foros políticos y profesionales.

EL PARADIGMA DEL NEOLIBERALISMO ARQUITECTÓNICO: REM KOOLHAAS

Dentro de este contexto general, ¿Cuál es el papel de la arquitectura y el urbanismo? Ciertamente no son una excepción, ni escapan al discurso dominante neoliberal, ni a la difusión, la representación mediática y el glamour de sus productos como

hecho primordial por encima de la realidad, materialidad y uso social de cada obra (Leach, 2001).

Los arquitectos estrella juegan con este doble discurso. Es habitual que utilicen argumentos heterogéneos, contrapuestos y contradictorios. Richard Rogers forma parte de los foros en defensa del urbanismo sostenible y, al mismo tiempo, se presta a operaciones especulativas, de densidad excesiva, tecnología avanzada y alto consumo, que no tienen que ver con el medio donde interviene. Deberíamos recordar la anécdota de la primera etapa de Richard Rogers, en los años setenta, cuando sin la más mínima sensibilidad ecológica proponía absurdos como cambiar el clima de lugares como las Islas Canarias, al entrar sus proyectos en contradicción con el contexto. Renzo Piano, a pesar de sus declaraciones a favor de una arquitectura humana y sostenible, es responsable de intervenciones como la Postdamer Platz en Berlín, donde su Casino-Teatro en la Marlene-Dietrich Platz está conformado esencialmente para crear una barrera urbana, separarse del Kulturforum y provocar la segregación social.

La Ciutat de les Arts i la Ciència de Valencia ni es ecológica, ni orgánica; el edificio Mirador en Sanchinarro, Madrid, se erige como símbolo del lugar cuando se rebela contra la mediocridad del entorno, y genera viviendas miserables y laberínticas; la Torre Agbar se ha impuesto como imagen de la Barcelona actual, pero se inserta de manera agresiva en su contexto. Podríamos seguir con muchos ejemplos de este tipo.

Pero lo mejor es que recurramos al mejor, al más hábil, que planteemos la posibilidad del más difícil todavía, que intentemos analizar los escritos y las obras de **Rem Koolhaas**, el arquitecto contemporáneo más influyente y más inteligente. Unos razonamientos «polisémicos» y neoliberales permiten justificar

a la vez sostenibilidad y alta tecnología, experimentación formal y especulación, justicia social y elitismo consumista, arquitectura de calidad y espacio basura. Koolhaas ha conseguido sacar el máximo partido de todas las tradiciones existentes, utilizándolas según los criterios de la cultura pop y de la estética del fragmento: sin relación con sus raíces, mezclando y manipulando. De la innumerable cantidad de referencias utilizadas, para Rem Koolhaas ha sido clave la utilización que ha hecho del formalismo analítico de Colin Rowe y de su *Ciudad Collage* (con Fred Koetter): es decir, su propuesta de un mundo creativo, en la arquitectura y la ciudad, hecho de fragmentos. Pero lo que en Rowe era una propuesta liberal y analítica, basada en la idea de sociedad abierta de Karl Popper, en las obras y textos de Koolhaas es una demostración de que todo, la historia y el olvido, la crítica y el consumo, la forma y la imagen, la belleza y la fealdad, la opulencia y la miseria, todo está en venta si se produce con la suficiente potencia. Véase, por ejemplo, el panegírico que hace de Lagos, como lugar desregularizado, inmenso espacio de los flujos, el comercio informal y la violencia; músculo urbano espasmódico, caos que se interpreta como fructífero. De esta manera, el discurso polisémico de Koolhaas permite que sus ideas, tan seductoras, puedan ser interpretadas de maneras contrapuestas (Montaner, 2003).

Lo que diferencia a Rem Koolhaas del resto de autores es su capacidad de crítica clarividente hacia la realidad del planeta, aunque este conocimiento se haya utilizado de manera cínica, para ser protagonista y para conseguir encargos. Por ejemplo, en su exposición dentro de la Bienal de Venezia del 2006 dedicada a las nuevas ciudades en Dubai y en Próximo Oriente y centrada en el espectáculo contemporáneo, escribe: «frente a

plar el delirio del consumo, visita los lugares más amenazados de desaparición, los bienes culturales y paisajísticos a punto de ser disueltos». Y lo que diferencia a Rem Koolhaas (OMA) es la gran calidad de la mayoría de sus obras, como la Biblioteca Pública de Seattle (2000-2004) realizada con Joshua Ramus. En una época en la que predomina la falta de espíritu crítico y la ignorancia de las raíces históricas de las formas y de los conceptos en uso, es lógico que un personaje tan inteligente y astuto, a la vez culto y cínico, hábil y creativo como Koolhaas, con una base teórica tan sólida, con gran capacidad para crear discursos complejos y gran capacidad creativa, su voz y sus imágenes se convierten en mito y referencia, aunque sea de manera ambigua y, a veces, engañosa.

LA CRÍTICA RADICAL

Dejemos estos ejemplos de enorme ambigüedad, estas argumentaciones neoliberales, y acerquémonos a otros ejemplos, aquellos que han partido de una crítica radical a lo establecido, de la búsqueda de lugares donde experimentar las utopías, de planteamientos fundacionales para volver a empezar. En el actual contexto es básico visibilizar la historia reciente de propuestas alternativas en la arquitectura contemporánea, que han planteado ir radicalmente a las raíces para explorar una nueva arquitectura.

Como las propuestas de ciudades situacionistas de **Constant** y sus megaestructuras libertarias para el «homo ludens». Su búsqueda culminó en arquitecturas nómadas para comunidades gitanas y en la propuesta urbana de New Babylon, una hiperarquitectura del deseo a la que dedicó muchos años de experimentación. New Babylon (1956-1974), nombre propuesto por **Débord**, es la máxima manifestación del llamado urbanismo 101

unitario: estaba pensada como sistema flexible y en constante transformación, hecha para el placer y la creatividad, la deriva y los encuentros humanos, en unas nuevas condiciones de vida sin consumo y sin automóviles, con unos espacios basados en la estimulación de los sentidos a través de la arquitectura.

Como la experiencia de la Comunidad Tierra, encabezada por **Claudio Caveri** en la provincia de Buenos Aires. Se trata de un sistema de espacios orgánicos, abiertos y cerrados, pensados por este arquitecto argentino, defensor de la arquitectura de las casas blancas, con medios artesanales, participación de los usuarios y recurrencia a formas orgánicas, livianas y espontáneas, que plantea un modo de vida del estar solidario en el mundo.

Como la Escuela de Valparaíso en Chile, con la Ciudad Abierta y la búsqueda de una arquitectura poética, realizada a través de travesías. La Ciudad Abierta en Ritoque es una de las experiencias contemporáneas con mayor capacidad de invención, basada en plantear formas abiertas y dispersas en el territorio: una ciudad sobre la arena, sin trazado y sin calles, que se expande trazando itinerarios y dibujando figuras poéticas y míticas en el entorno.

Como las utopías holísticas de **Paolo Soleri**, concretadas en ciudades ecológicas para artesanos y artistas. En 1969 se fundó la gran experiencia de Arcosanti en Estados Unidos. Culminaba otro experimento de arquitectura colectiva y bioclimática, amalgama de cúpulas y pórticos, ábsides y exedras semicirculares, cilindros de configuración metabolista y volúmenes inspirados en la obra de Louis Kahn. En esta ciudad laboratorio se va construyendo una nueva sociabilidad basada en los valores de la vida comunitaria libre y en la creatividad de

Y como los proyectos sociales de la Escuela de Arquitectura del Rural Studio en Alabama, Estados Unidos, fundado por **Samuel Mockbee**, que proyecta cobijos y lugares sociales para los excluidos. El entrenamiento que ofrece la escuela de arquitectura se sitúa en el conocimiento de una nueva estética, capaz de adaptarse a materiales heterodoxos y heterogéneos entre sí, y en el proyecto y construcción de unos nuevos detalles tecnológicos. La enseñanza en el Rural Studio se basa, por lo tanto en la educación social y en la precisión tecnológica para intentar resolver adecuadamente ensambles inéditos.

En estas circunstancias es recomendable recuperar la raíz de la crítica radical en el arte, la arquitectura y el urbanismo, tomando referentes como los libros de Manfredo Tafuri, en especial *Teorías e historia de la arquitectura* (1968).

Y ¿qué nos dice este repaso a la posición radical? Que lo que se está replanteando de raíz son, esencialmente, tres cuestiones clave: la nueva articulación de un sujeto contemporáneo, libre y solidario, que pueda utilizar y disfrutar de todos los sentidos; la cuestión de la técnica, que en la arquitectura tiene que ver con la acción y que estos ejemplos recurre a materiales manipulables y al reciclaje; y la necesaria experimentación de una nueva relación entre la arquitectura y su medio.

ARQUITECTURAS HUMANAS

El primer pilar es el de hacer una arquitectura centrada en un replanteamiento de los valores humanistas y favorecer la construcción de una nueva subjetividad. Replantear una arquitectura más humana significa tener en cuenta la experiencia de los sentidos y atender a las diferencias de clase y cultura, género y religión. Ello significa hacerse preguntas como ¿cuál es el tipo de hábitat contemporáneo más apropiado para cada cultura 103

distinta y cómo ha de ser el cobijo en nuestra era de tan fuertes cambios tecnológicos? ¿Cómo han de responder los espacios públicos a las nuevas estructuras sociales?

En su texto *Las tres ecologías*, (1990) Félix Guattari señala los tres registros ecológicos en los que es necesario intervenir: el medio ambiente, las relaciones sociales y la potenciación de una nueva subjetividad humana contemporánea. La arquitectura y el urbanismo deberían tener un papel trascendental en estas transformaciones, especialmente favoreciendo la tendencia a la sostenibilidad y el fortalecimiento de las relaciones sociales. Por lo tanto, un replanteo debería pivotar sobre un nuevo humanismo, sobre un nuevo uso de las tecnologías y sobre una nueva relación con la naturaleza.

En la estela de la obra cualificada de autores humanistas como Alvar Aalto, Lina Bo Bardi, Alison y Peter Smithson, Ernesto Nathan Rogers, Jörn Utzon y otros, aún se pueden encontrar diferentes actitudes éticas en arquitectos contemporáneos. En el fondo siempre vuelve la cuestión esencial del ser humano, de la existencia y del valor de la realidad plantados por el existencialismo, las preguntas básicas que hizo Jean-Paul Sartre hace más de cincuenta años.

En esta posición, podemos encontrar algunos ejemplos contemporáneos, como el portugués **Alvaro Siza Vieira** (1933), que a pesar de su fama internacional, sigue pensando las obras una a una, sabiendo poner en relación el desarrollo del programa interno con el contexto ambiental.

El catalán **Josep Llinàs** (1945), que tiene de referencia a maestros como Antoni Gaudí y Josep Maria Jujol, por una parte y, Josep Lluís Sert, Ludwig Mies van der Rohe y Alejandro de la Sota, por otra. De esta manera va realizando una obra singular

en el que se amolda, hecha de estratos y añadidos, con un discurso que va del minimalismo a la exuberancia.

O los norteamericanos **Tod Williams** (1943) y **Billie Tsien** (1949), que realizan muy pocos proyectos, extremadamente cultos y refinados, como The American Folk Art Museum en Nueva York (1997-2001) pensando para las colecciones y para la percepción de los visitantes.

En muchas de las obras de **Steven Holl** (1947) se manifiesta una especial sensibilidad por el entorno y la luz natural, por las sensaciones y percepciones desde los sentidos. Este proceso se genera desde el mismo proyecto en el que, mediante dibujos, acuarelas y maquetas, Holl experimenta con las sensaciones de percepción de la luz, el color y las texturas.

El Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, llamado Kiasma (1992-1998), funciona como condensador de energía y como un creador de ambientes. Se utilizó la estrategia de un proyecto que fue tomando forma poco a poco; un volumen inicial curvo, amorfo y neutro que con la evolución y la construcción fue consolidándose y cristalizando. Como si fuera una masa de cristal líquido, parecía que el proyecto de museo esperara la información de la pantalla, el fenómeno de ser realizado, para poder materializarse. El edificio final adopta una forma definida y seductora en su exterior, perfectamente integrado en el contexto urbano y paisajístico de Helsinki, creando alrededor un sistema de espacios públicos. En el interior se ha realizado un avanzado y eficaz museo hecho de espacios fluidos y flexibles, intercomunicados y de límites indeterminados, con una presencia nueva de la luz natural y artificial que configura salas en las que la luz natural y artificial se concatena en sus efectos, tonos y temperatura, en proximidad a la experiencia sensorial de la obra de James Turrell. El Kiasma se organiza en torno

a un espacio central, también de formas curvas, con rampas, corredores, escaleras y puertas que se desplazan automáticamente. Esta recreación de un museo basado en el recorrido por rampas entorno a un gran patio curvo y alargado comporta una de las mejores reinterpretaciones contemporáneas del Guggenheim de Nueva York. En la muy cuidada construcción del museo intervino el arquitecto y teórico finlandés Juhani Pallasmaa, defensor de una arquitectura en la que se experimenten todos los sentidos (Pallasmaa, 2005).

Otras obras de Steven Holl, como la capilla de San Ignacio en la Universidad de Seattle (1995-1997), poseen estas cualidades de relación con el exterior, introducción sensual de la luz natural y énfasis en la experiencia perceptiva humana.

TÉCNICA Y ACCIÓN

La cuestión de la técnica en arquitectura está relacionada con la acción. El pensamiento arquitectónico entra en acción mediante la construcción, la materialidad, todas las posibilidades que otorga la técnica.

El japonés **Shigeru Ban** (1957) ha experimentado nuevos materiales como tubos de cartón hechos con papel reciclado para construir casa unifamiliares y viviendas de emergencia en ciudades en crisis por hambre o cataclismos. Su obra destaca por su voluntad de hacer una construcción aliada con la naturaleza. Ésta procede de su formación en el Southern California Institute of Architecture y, muy especialmente, en la Cooper Union School of Architecture de Nueva York, bajo la dirección de John Hejduk, donde aprendió una visión poética relacionada con el ser humano. Shigeru Ban trabajó entre 1982 y 1983 con Arata Isazaki, entroncando con la tradición cosmopolita y vanguardista de la arquitectura japonesa. Para conseguir sus obje-

tivos, Ban ha desarrollado una obra basada en el uso de materiales ligeros y baratos, débiles y humildes, mutables y reciclables, ensamblados de manera simple y directa, sin retórica ornamental high-tech, poniendo en lugar primordial la función social de la arquitectura; todo un sistema de arquitectura reciclada, ligera y desmontable.

No es casual que su actividad en Japón se iniciase con dos exposiciones en la Galería Axis de Tokio, dedicadas a **Emilio Ambasz** (1985) y a Alvar Aalto (1986), dos autores amantes de una arquitectura integrada en la naturaleza. Y es coherente que con su visión de la arquitectura creara en 1995 una ONG dedicada a la realización de viviendas de emergencia. Con Voluntary Architects Network (VAN) ha colaborado con las Naciones Unidas en programas de ayuda a refugiados y ha realizado viviendas de emergencia en Ruanda (1995-1996), en Turquía (2000) y en India (2001). El inicio de su actividad filantrópica fue tras el terremoto en Kobe, Japón (1995), cuando proyectó viviendas de emergencia y la Iglesia de papel. Las cabañas de Kobe tienen unos cimientos hechos de cajas de cerveza llenas de arena, paredes de tubo de papel y el falso techo y el tejado de lona. La iglesia de Kobe fue autoconstruida en 1995 después del terremoto con tubos de papel marrón y paneles de policarbonato, convirtiéndose en todo un símbolo social que ha trascendido su carácter temporal y sigue en pie. Es a la vez una metáfora de la naturaleza, como un bosque brumoso atravesado por los rayos de luz, y una manifestación de la solidaridad entre los habitantes. Es la expresión de una nueva arquitectura que tiene en cuenta a los otros: los «sin techo» y los refugiados.

La obra del brasileño **Paulo Mendes da Rocha** (1928), impecable formal y conceptualmente, tiene en la base una visión 107

humanista y confiada en las posibilidades de la técnica. Toda la obra del brasileño es un ejemplo de posición racionalista y minimalista, desde el proyecto de la casa hasta la ciudad. Mendes da Rocha ha creado un coherente sistema arquitectónico que se basa en las formas geométricas simples, que tienden a amplios vanos y grandes escalas, estructuras que aspiran a estar suspendidas gracias a las más avanzadas tecnologías del hormigón armado y del acero. Por ejemplo, el proyecto que coordinó en el 2002 para la candidatura de São Paulo a los Juegos Olímpicos del 2012 se organizó en cinco grandes áreas de remodelación desde esta lógica racionalista y minimalista, y, a la vez, higienista y respetuosa con la memoria. El proyecto, que lamentablemente no se va a realizar, preveía reestructurar distintos puntos de la metrópolis, junto a ríos y lagos, compatibilizando conjuntos deportivos con barrios residenciales de bloques racionalistas repetitivos, a la vez que se enriquecían las características ecológicas de los entornos. Sean de la escala que sean, cada una de las obras de Mendes da Rocha forma parte de una ciudad ideal, una segunda naturaleza que acoge a todos los seres humanos con sus casas, pórticos, estadios, museos, universidades e infraestructuras, siempre edificios abiertos y livianos, cobijos básicos para la existencia.

También hay arquitectos jóvenes comprometidos en todo el mundo en experiencias de cooperación. Entre ellos destacan la labor profesional y docente del arquitecto Alejandro Aravena, promotor del Concurso de vivienda mínima social Elemental Chile.

ARQUITECTURAS AMBIENTALES

La tercera cuestión esencial es replantear nuestra relación con la naturaleza. En este sentido se va expandiendo una variante

posible y espléndida de la arquitectura entendida como condensadora de energía, que propone síntesis que se proyectan hacia el futuro: son los edificios conformados como entorno, que se desmaterializan fusionándose realmente con la vitalidad del espacio público y con la frondosidad del paisaje, que interactúan con el medio social, que asumen de manera auténtica la vitalidad de la naturaleza, que desarrollan las formas translúcidas y livianas potenciadas por las nuevas tecnologías y materiales, que se basan en facilitar experiencias en el ambiente. Cada conjunto arquitectónico plantea una atmósfera propia para el espacio interior como entorno pensado para la existencia humana y los espacios exteriores potencian relaciones de simbiosis con el contexto. La voluntad final sería la de construir una especie de biosfera desde las que gestionar con eficacia los recursos energéticos; unas esferas para la vida.

Esta posición de sensibilidad por el medio ambiente, que ya estaba en la buena arquitectura tradicional, entroncaría con la capacidad de crear paisajes culturales demostrada por los arquitectos finlandeses Alvar Aalto, Aino Aalto y Elsa Kaisa Mäkinie mi y por el colombiano Rogelio Salmona. Una sensibilidad que tiene más posibilidades en el presente a raíz de la disponibilidad de materiales más avanzados: ligeros y transparentes, experimentales e inteligentes, blandos y maleables, permeables y porosos, capaces de ser soportes de vegetación.

Un ejemplo pionero en esta voluntad de crear una arquitectura del medio ambiente fue el Lucile Halsell Conservatory en Texas (1984-1990) de Emilio Ambasz (1943), en el que sobresalen unas pirámides de cristal que actúan como grandes lucernarios entre la vegetación que cubre todo el edificio semienterrado, creándose unos patios de iluminación que son fértiles jardines.

Esta obra nos demuestra que las arquitecturas del ambiente 109

tienen que ver con las estrategias del land art, con la fusión del arte con la naturaleza, con la voluntad de restituir al medio aquella porción que se construye y transforma.

En el límite de la conversión de la arquitectura en ambiente se sitúan experiencias como el Pabellón Blur para la Exposición Suiza del 2002 en Yverdon-les-Bains, de **Elisabeth Diller** (1954) y **Ricardo Scofidio** (1935), una estructura ligera según el sistema de «tensegridad», rodeada por una informe nube de vapor que se expande sobre el lago Neuchâtel. Blur está conformado por una larga rampa peatonal, con 32.000 pulverizadores que recogen y vaporizan agua del lago y que crean una experiencia ambiental de percepción emocional del paisaje a través de nubes mutantes, convirtiéndose el vapor en niebla y quedando el visitante envuelto en un espacio hecho con la materia del agua.

En otro frente de experimentación de un nuevo espacio desmaterializado, definido por una nueva materialidad hecha de transparencia, luz y color, se sitúan las obras de RCR, **Rafael Aranda, Carme Pigem, Ramon Vilalta**, en especial el Hotel Les Cols, conformado por cinco pabellones de relajación junto al restaurante Les Cols, en Olot (2003-2005). Se trata de un experimento que abre las puertas a una nueva arquitectura conformada por paramentos de cristal, protegida por velos que se desplazan electrónicamente, livianos y sensuales, hechos de reflejos y luces, que intenta aprovechar toda la energía y todas las visiones que aporta el medio. Espacio de la energía, de la meditación Zen, de la esencialidad, de la percepción de la naturaleza y la vida, la intención de estos pabellones es aportar una experiencia nueva de descanso dentro del ajetreo contemporáneo, disfrutando entre los cálidos límites de paramentos y estacas de cristal de los juegos de luces y aguas.

La obra de RCR se basa en la búsqueda de una nueva experiencia del espacio intangible, hecho de la percepción cinemática de recintos prismáticos delimitados por velos de cristal, juegos de sucesiones de luz, reflejos, transparencias y «translucidades», definido por una nueva materialidad para la arquitectura que arrancarían de la simbiosis con el medio, de la tendencia hacia la indefinición de los límites. En evolución hacia contenedores que en su felicidad se diluyan en el entorno, han proyectado la Casa Horizonte en la Vall de Bianya (2003-2006), situada en un cambio de nivel entre dos campos de cultivo, en la que sobresalen los prismas rotundos de cada pieza.

Otro ejemplo prometedor de una arquitectura del medio ambiente es la obra del arquitecto escocés afincado en Burdeos, **Duncan Lewis** que realiza unas intervenciones que parten de una sensibilidad oriental de simbiosis con el paisaje y de recuperación de los instintos básicos. Todo ello se implementa con un conocimiento de la escala del diseño industrial que le lleva a proyectar a base del ensamblaje de componentes: estructuras ligeras y diversos tipos de paneles. En Obernai, cerca de Strasbourg, un municipio preocupado por la calidad del medio ambiente, el equipo de Duncan Lewis Scape Architecture ha realizado el Complejo Escolar Oeste (2005) formado por tres edificios alargados, que siguen las morfologías de los cultivos vinícolas, y que están dedicados a guardería, a escuela elemental y a espacios administrativos incluyendo salas para diversas actividades como biblioteca, idiomas y cantina. Entre las tres franjas construidas se desarrolla una vegetación que continua el frondoso paisaje circundante y las tres alas están conectados por una galería de vidrio, a la manera de invernadero. Con dos tipos de paneles en las fachadas —los unos con cultivos hidropónicos de 50 especies diferentes de 111

hiedra y los otros de malla metálica por los que suben plantas trepadoras y descienden las viñas de la cubierta—, se consigue que el edificio se vaya transformando cada día siguiendo las estaciones del año: el follaje caduco filtra la luz en verano y deja que penetre en invierno.

También la obra de **Anne Lacaton** y **Jean-Philippe Vassal** ha partido de recrear las tipologías de viviendas rurales, en forma de invernaderos, con volúmenes polifuncionales, superficies acristaladas, interiores llenos de luz y formas adaptadas al contexto y el clima, tal como son sus hileras de casas en el conjunto de viviendas de la «Cité Manifeste» en Mulhouse (2003-2004), realizado para celebrar los 150 años de la famosa operación de vivienda obrera promovida por la Société Mulhousienne des Cités Ouvrières. La síntesis de esta recreación de una sana y transparente casa agraria, fusionada en los modelos de la arquitectura de Mijs, Neutra o Ellwood, ha sido paulatinamente trasladada a proyectos de vivienda colectiva en contextos urbanos, aportando este plus de espacio, confort y luz natural.

Por último, un ejemplo de edificio que se integra al lugar y casi desaparece es el del Museo de las Cuevas de Altamira en Santillana del Mar (1995-2001) del artista y arquitecto **Juan Navarro Baldeweg** (1939), con una forma escalonada que no quiere interferir en el paisaje, que quiere ser caverna que se sumerge en la tierra, que adopta una estructura que quiere desmaterializarse. El museo no sólo se hunde en el terreno, sino que sus materiales, piedra natural y revoco de color ocre, mimetizan la materialidad del entorno, y su cubierta, inclinada y protegida con hierba, creando una geología que sigue las pendientes naturales. El espacio interior del museo está caracteri-

punto culminante, en el gran ventanal de la réplica de la cueva, el lugar donde se observa el exterior del paisaje desde el interior de la reproducción de las pinturas primitivas a través de un cristal, el museo muestra su carácter de marco o gran espejo, puerta o ventana, un filtro que relaciona dos paisajes: el exterior, la naturaleza real, y el interior, la réplica artificial de la cueva con los primeros inicios del arte. La misma neo-cueva es una copia realizada con las más avanzadas tecnologías; la cueva real, a través del estudio, la información y la energía, se ha convertido en la materia de una réplica.

EN LA CRISIS GENERAL DE LA CULTURA

Sin embargo, difícilmente encontraremos estas actitudes entre los arquitectos estrella, que ofrecen sus argumentos y conocimientos arquitectónicos y teóricos para legitimar operaciones especulativas. Para ellos no hay otro argumento cierto que no sean la rentabilidad y el negocio, el prestigio y el poder, por más que se escuden en argumentos teóricos, estéticos, urbanos o falsamente ecologistas. ¿Cuántos arquitectos renunciarían a un encargo de corporaciones como Monsanto, Novartis ó Indra que, explícitamente, trabajan contra el medio ambiente, contra la erradicación de la pobreza y contra la paz, o cuántos no trabajarían para un promotor que se dedica a la especulación inmobiliaria o para una financiera ligada a los Vice Funds (Fondos del Vicio).

Por ello es vital un paulatino cambio de posicionamiento, al menos entre los técnicos más conscientes y comprometidos. La crisis general de la cultura que vivimos tiene una estrecha relación con la grave crisis ecológica, con la incapacidad de los sistemas productivos dominantes de replantearse para relacionarse mejor con el medio sin agotarlo y destruirlo, con la difícil-

tad de adoptar posturas coherentes y eficaces dentro de esta situación. Es en este contexto que prevalece la doble moral: se habla oficialmente de sostenibilidad pero a la vez se fabrican armas y se promueven guerras, aumentan las emisiones de gases contaminantes, el gasto de energías no renovables, la continuada generación de residuos, las ciudades difusas, las diferencias entre ricos y pobres. Defendemos los criterios ecológicos pero seguimos con una forma de vida y consumo insostenibles.

Por ello, cada vez es más urgente una total transformación del sistema productivo, esencialmente depredador y destructivo, injusto e inhumano; en una sociedad capitalista basada en las industrias del armamento, el automóvil y el petróleo, en la especulación financiera e inmobiliaria. Una sociedad que ha avanzado mucho tecnológicamente, en una parte del mundo, pero poco desde el punto de vista humano y social. De ahí la total irresponsabilidad en relación a las consecuencias de lo que se manipula y las continuas catástrofes: colapsos en las centrales nucleares, como Chernobil; accidentes marítimos como el Prestige; ciudades destruidas por las lluvias, los huracanes o los tsunamis.

Estamos en un mundo en el que mientras que se consiguen pequeños avances en materia de sostenibilidad gracias a los sectores más conscientes de las sociedades, a las organizaciones no gubernamentales y a las administraciones locales progresistas, los retrocesos y desastres a gran escala son mucho mayores y más graves.

POR UNA TEORÍA CRÍTICA (POSTMARXISTA)

Aunque se insista en decretar las muertes de la historia, la crítica y la teoría, es precisamente ahora cuando es más neces-

rio refundamentar unos nuevos criterios para construir un pensamiento crítico y liberador, que desenmascare la ideología dominante. Precisamente en esta época en que intenta imponerse un pensamiento único y de país único que intenta controlar el mundo, las estrategias de dominio a través de la ideología y de la desinformación son las más sofisticadas de la historia de la humanidad.

A principios del siglo XXI, nuestros mecanismos de conocimiento deben aceptar la fragmentación, desarrollar un pensamiento complejo y reconocer los avances incorporados por la tecnología, pero los fenómenos sociales esenciales continúan siendo explicables desde la dialéctica de la lucha de intereses económicos que definieran Marx y Engels, junto a otros «atractores» como la voluntad de saciar los deseos de placer (Freud) y de poder (Adler) o de obedecer a fuerzas irracionales, como las religiosas, étnicas o nacionalistas.

Por lo tanto, es necesario continuar en la línea de una crítica postmarxista, deconstruyendo todos aquellos aspectos que han envejecido por su historicidad intrínsecamente irreductible, incorporando la crisis de una ciencia clásica y determinista en la que inevitablemente se tuvieron que basar Marx y Freud en su tiempo. Continuando los métodos de la llamada Escuela de Frankfurt, de Walter Benjamin a T. W. Adorno, que compatibilizaban sobreestructura e infraestructura, es decir, aceptando el valor de la creación y la autonomía del arte más allá del predominio de las condiciones infraestructurales de la economía y la política; entendiendo que existen una tradiciones y posiciones culturales sobre las que la política interactúa; desarrollando un pensamiento de la complejidad y la existencia de una multiplicidad de causas, es decir, dentro de un mundo como sistema, red o rizoma. Recuperando el pensamiento de 115

Antonio Gramsci y argumentos suyos como el de la capacidad de saber incidir sobre «los errores de cálculo de las clases dominantes». En nuestra situación contemporánea de dispersión, es necesaria una crítica que equidiste y que se enriquezca con cada una de las posiciones críticas más destacadas: manteniendo el espíritu irreducible de la crítica radical de Manfredo Tafuri, pero también siendo capaces de entrar a fondo en el análisis formal de las obras, con la sabiduría de Colin Rowe. Se trataría de construir un pensamiento crítico que interprete que detrás del mundo de las formas existen implicaciones sociales y éticas; cada posición formal remite a una concepción del mundo, del tiempo y del sujeto. Construir sistemas interpretativos de síntesis que sepan conciliar las interpretaciones formales con la crítica a la ideología, es decir, que expliquen el arte, la arquitectura y la ciudad desde lo social y político pero que, al mismo tiempo, sepan analizar a fondo las obras, rechazando explicaciones simplistas y esquemáticas que pretendan reducir la complejidad de los mundos creativos y formales exclusivamente a condiciones económicas e ideológica (Montaner, 2002).

A pesar de que estamos en tiempo de retirada de la teoría, en malos tiempos para la crítica, su resistencia es vital. Cuando las teorías se alejan, se debilita el cotidiano esfuerzo de la crítica y se diluyen los argumentos de análisis de las ideologías, entonces vuelven las viejas ideas, miserias y guerras. Es en este sentido que hablamos de una necesaria crítica postmarxista y del desarrollo de una cultura crítica que sea capaz tanto de superar totalmente la tradición dogmática y maniqueísta que el tardomarxismo fomentó en los años sesenta y setenta, como de desvelar los contenidos reaccionarios de unos proyec-

mediáticos, sin contenido espacial y estructural, que no tienen en cuenta la realidad social, que parten de un total desconocimiento y desprecio por el saber de la historia y que se nutren del cinismo y falta de escrúpulos de la publicidad.

Aunque nos identifique una condición postmoderna, al reconocernos en la crisis del proyecto moderno de la Ilustración, al identificar la modernidad del capitalismo con la apología del desarrollismo, las desigualdades sociales y la destrucción de la naturaleza, no es conceptualmente admisible el rechazo del proyecto de la modernidad. De la misma manera debemos situarnos en una posición de crítica postmarxista que acepte, tal como escribió Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, habitar propiamente en la crisis del marxismo, en sus desdoblamientos. En un mundo que ha perdido su centro absoluto para interpretar, sus grandes relatos, sigue siendo imprescindible una labor cultural crítica, siguiendo aquel argumento que estaba en la raíz del marxismo y continúa en el postmarxismo: develar intereses y reclamar justicia. Porque en el campo de la arquitectura esta crítica radical basada en una nueva conceptualización de lo humano, lo técnico y lo ecológico es la opción hacia una auténtica arquitectura de la libertad y de la belleza.

Josep Maria Montaner
arquitecto

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV, «Etiqueta Verde» en *Arquitectura Viva* n° 105, Madrid, 2006.

BIMBI, Linda (ed.). *No en mi nombre. Fuerza y derecho*, Editorial Trotta S.A, Madrid, 2003.

CHERMAYEFF, Serge, ALEXANDER, Christopher, *Comunidad y privacidad. Hacia una arquitectura humanista*. Ediciones Nueva Visión, 1975. (1° edición: Community and Privacy, Doubleday & Co, 1963).

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, Ed. Trotta, Madrid, 1995.

DÍEZ, Fernando, *Crisis de autenticidad*. Arquitectura Argentina, 1990-2004. Tesis doctoral, inédita. Porto Alegre, 2005.

FOLCH, Ramon (coordinador), *El territorio como sistema*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2003.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Berlín – Postdamer Platz. Metrópoli y arquitectura en transición*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000.

GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, ed. Pre-textos, Valencia, 1990.

HARRIES, Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 1997.

LEACH, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2001.

LIMA, Antonietta Iolanda, Soleri: *Architettura como ecología humana*. Jaca Book, Milano, 2000.

MANZINI, Ezio, *La Materia de la Invención*. Grupo editorial CEAC, S.A. Barcelona, 1993.

MANZINI, Ezio, JÉGOU, François, *Sustainable everyday. Scenarios of urban life*. Edizioni Ambiente, Milán, 2003.

MONTANER, Josep Maria, «Rem Koolhaas. Todo en venta. De Le Corbusier a Prada» en *Summa+* n° 57, Buenos Aires, 2002-2003.

MONTANER, Josep Maria, *Las formas del siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 2002.

MONTANER, Josep Maria, «Otra crítica es posible» en *Arquitectura COAM* n° 332, Madrid, 2003.

MUXÍ, Zaida, *La arquitectura de la ciudad global*, Ed. Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 2004.

PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Willey – Academy, West Sussex, 2005. Versión española *Los ojos de la piel*, Ed. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 2006.

SLOTERDĪJK, Peter, *Normas para el parque humano*. Ed. Siruela, Madrid, 2000.

WEELER, Stephen, BEATLEY, Timothy (editores), *The Sustainable Urban Development Reader*. Routledge, London / New York, 2004.

INDICE

CONSTRUIR CON PALABRAS	7
Lola Alonso	
ANTONIO MIRANDA, LA INTELIGENCIA CÓMPLICE	11
Javier García-Solera	
PESEVRES DE PORCELANA	15
Antonio Miranda	
CARLES MARTÍ ARÍS, LA CLARIDAD COMO CRITERIO	45
Juan Calduch	
LUGARES PÚBLICOS EN LA NATURALEZA	49
Carlos Martí	
CRÍTICA A LA UTOPIÍA, CRÍTICA A LA REALIDAD: INTRODUCCIÓN A BARCELONA CRÍTICA DE A. PIZZA	75
Andrés Martínez Medina	
BARCELONA CRÍTICA (ESCENARIOS ACTUALES)	83
Antonio Pizza	
J.M. MONTANER, LA PREGUNTA COMO RESPUESTA	95
Efigenio Giménez García	
CRITICA RADICAL: ARQUITECTURA HUMANA Y ECOLÓGICA	96
Josep Maria Montaner	

Esta publicación ha sido editada con ocasión del **FORO CRÍTICA CONSTRUIR CON PALABRAS** que tuvo lugar en el Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante durante el mes de febrero de 2007



9 788461 198160

**CTAA COLEGIOTERRITORIAL
DE ARQUITECTOS DE ALICANTE**

**DEPARTAMENTO DE
COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA
DE LA UNIVERSIDAD DE
ALICANTE**

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA D'INFRAESTRUCTURES I TRANSPORT