

COLOSOS EN EL CREPÚSCULO

José Luis Sanz Botey

El autor hace una genealogía del rascacielos hasta la última generación de edificios en altura y ciudades verticales; proyectos asociados a una utopía tecnológica sobre el fondo crepuscular milenarista de nuestra civilización.

Introducción

Los grandes edificios levantados en los últimos tiempos de una a otra parte del mundo, responden a fenómenos que fácilmente pueden escapar a nuestro análisis: intereses económicos, estrategias políticas o desafíos comerciales. Capitales abstractos, monopolios impersonales y poderes fácticos levantan sus monumentos como en otros tiempos no muy lejanos los héroes de las finanzas levantaban los suyos con la ayuda de también heroicos e intrépidos arquitectos. Pero «El Manantial», finalmente, se ha secado y hoy sabemos que aquel genio y figura heroicos que envolvía a tantos arquitectos y sus utopías redencionistas sucumbieron definitivamente frente a la lógica impuesta por la gran maquinaria de la cultura espectacular y mediática. Sin embargo, volvieron a cobrar vida los proyectos quiméricos de Mies, las espectaculares archi-

tecturas de Taut y los olvidados sueños de las vanguardias europeas y soviéticas en forma de un nuevo misticismo laico y colosal.

39

La idea de crepúsculo forma parte del sentimiento de decadencia que alberga nuestra cultura, nuestra época y todas sus producciones. Se trata de una cierta conciencia escatológica y milenarista que forma parte de nuestra moderna civilización desde sus propios fundamentos y que cobra renovada vigencia ante la incertidumbre y el temor frente a los avances tecnológicos y científicos. Está presente en autores como Spengler, Simmel, Nietzsche y Unamuno y en las visiones escatológicas de arquitectos visionarios como Taut o Ferriss.

El optimismo con el que se presentan las producciones científico-técnicas de nuestra moderna civilización, viene irremediamente acompañado de un pesimismo cultural y personal de proporciones alarmantes. El concepto

de crepúsculo tiene, no obstante, un doble sentido. Si en él se anuncia la noche, el fin del día, como metáfora del fin de una era y una cultura, también encierra su significado contrario, la esperanza en un nuevo y hermoso amanecer que hoy se ve cumplido en el goce virtual. El fin del fin.

La idea de crepúsculo tiene respecto al rascacielos, además de la conocida y renovada imagen babilónica, una connotación de orden estético. Las inmensas torres, con su descomunal altura y sus colosales proporciones desplazan la escala humana. Son difíciles de percibir en su totalidad a corta distancia por nuestra visión. Para apreciar toda su verdadera magnitud debemos situarnos a lo lejos, perdiéndose en la distancia los pequeños detalles. ¿Qué nos queda entonces? Una silueta. Para resaltar esta silueta, colocada en el horizonte de nuestra mirada, la luz del crepúsculo es la mejor. Es sólo en esos breves momentos del día, al anochecer y al amanecer, cuando estas enormes construcciones pueden irradiar mejor el magnetismo de su fuerza. Un sutil juego de luces y brillos interiores y exteriores se produce cuando los rayos rojizos del sol poniente se reflejan en sus inmensos muros de acero, cristal o piedra antes de desvanecerse. Una multitud de destellos parece transfigurar la materia en luces evanescentes. Casi todos los grandes fotógrafos han querido captar estas imágenes crepusculares del rascacielos debido al magnetismo y la fuerza que irradian.

Se unen pues, de forma instintiva en esta metáfora la imagen plástica y la concepción filosófica y psicológica de nuestra cultura. El rascacielos posmoderno, como última reconstruc-

ción del mito bíblico de Babel, encierra mejor que ninguna otra producción humana este doble sentido de lo colosal y lo destructivo.

La ciudad como espectáculo

La concepción arquitectónica del rascacielos es, para los arquitectos del movimiento moderno, una alternativa a la ciudad tradicional y a la congestión generada por la aparición en su seno de edificios de mayor altura. Le Corbusier rechazó el rascacielos como tipo de edificio «singular» en el seno de la metrópolis americana.

«El rascacielos», dice Le Corbusier, «es aquí negativo: mata la calle y la ciudad, ha destruido la circulación [...] El rascacielos es pequeño y lo destruye todo. Hacedlo más grande, verdadero y útil: nos devolverá un suelo inmenso... nos dará espacios verdes en la ciudad y una circulación impecable...»

Para él, como propuso en sus proyectos urbanísticos, la construcción en altura, el rascacielos, era una forma de hacer y planificar la ciudad y una excusa para liberar espacios verdes. Sus propuestas de rascacielos responden a criterios funcionales y a una estricta planificación donde lo singular no tiene cabida. Sin embargo, también sucumbió a su inmenso poder de atracción. Tras su visita a New York escribe en 1935:

«Ante la oficina sobria, en el piso cincuenta y seis, se despliega la inmensa fiesta nocturna de Nueva York. Nadie la imagina sin haberla visto. Mineralogía titánica, estratificación prismática, chorreando luces infinitas, en alto, en profundidad, en silueta violenta como un gráfico de fiebre al pie del lecho de un enfermo. Diamantes, dia-

mantes incalculables... Nueva York, de pie sobre Manhattan como una piedra rosada en el azul del cielo marino; Nueva York, de noche, como una joyería iluminada»¹.

Podemos ver a través de esta cita cómo un arquitecto, que desde una posición intelectual y racional rechaza el rascacielos americano como expresión de anarquía urbanística, manifiesta, sin embargo, de forma muy expresiva la fascinación que sobre él ejercen sus imponentes y espectaculares imágenes.

No sólo arquitectos, sino toda clase de viajeros, han expresado esta fascinación ante el espectáculo arquitectónico de ciudades como Nueva York o Chicago. Recién llegado a Nueva York, Federico García Lorca, escribe a su familia, en 1929, describiendo sus primeras impresiones:

«El espectáculo de Broadway de noche me cortó la respiración. Los inmensos rascacielos se visten de arriba a abajo de anuncios luminosos de colores que cambian y se transforman con un ritmo insospechado y estupendo. Chorros de luces azules, verdes, amarillas, rojas, cambian y saltan hasta el cielo. Más altos que la luna, se apagan y se encienden los nombres de bancos, hoteles, automóviles y casas de películas... Es un espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo»².

Más adelante, en una de las conferencias que dio para presentar su obra *Un poeta en Nueva York*, expresa de forma inigualable los sentimientos contradictorios frente a este paisaje.

«Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia... Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón

de los viejos muertos enterrados; éstas ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final, torpemente seguras [...] Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla»³.

I. PIONEROS DEL MOVIMIENTO ASCENDENTE

El rascacielos como problema arquitectónico

La historia de la arquitectura moderna, y en especial, la arquitectura del siglo XX, está unida de forma indisociable a la evolución del rascacielos. Es, en sí mismo, un símbolo de modernidad, una proeza técnica y constructiva imposible de realizar sin los avances tecnológicos: estructuras de acero, ingenios mecánicos como ascensores, aire acondicionado, etc. Sin embargo, cuando a finales del siglo XIX se empezaron a construir en Chicago los grandes palacios en altura, precursores de los modernos rascacielos, se planteó como principal problema su imagen exterior, es decir, se plantea un problema estético de primera magnitud. Los primeros protorrascacielos se recubrían exteriormente recurriendo a lenguajes neogóticos o planteando enormes problemas de proporción con los órdenes clásicos.

En un texto fundamental, *El alto edificio de oficinas considerado artísticamente*, Louis Sullivan trató de establecer las bases estéticas y compositivas del nuevo tipo edificatorio que

por entonces estaba surgiendo. Fue Sullivan, quien, por primera vez, dijo la conocida sentencia: «La forma sigue a la función». Para Sullivan, a pesar de la unilateral interpretación del movimiento moderno, significa que la «la esencia misma de cada problema (es) contener y sugerir su propia solución». Sullivan plantea el problema funcional y organizativo del alto edificio de oficinas del siguiente modo:

«1º un piso bajo tierra, para contener las calderas, maquinarias de diversa índole, etc... 2º una planta baja dedicada a locales para negocios u otros establecimientos que necesiten grandes superficies, amplios espacios, mucha luz y gran facilidad de acceso; 3º un segundo piso fácilmente accesible por las escaleras... 4º sobre éste un número indefinido de pisos de oficinas, apilados unos sobre otros, cada uno igual al otro, y cada oficina igual a todas las otras... 5º, y finalmente, sobre la cima de esta pila se coloca un espacio o un piso que, con relación a la vida y la utilidad del edificio, es puramente fisiológico en su naturaleza: el ático. En éste, el sistema circulatorio se completa y realiza su gran cambio, ascendiendo y descendiendo»⁴.

La solución al problema planteado la da a continuación:

«Comenzando por el primer piso, le daremos una entrada principal... y el resto lo trataremos de forma más o menos libre, expansiva, espléndida... Con el segundo piso haremos algo similar... Sobre ellos, en todo el resto de los infinitos pisos tipo, partiremos de la cédula individual que exige una ventana con una abertura, su umbral, y su dintel, y, sin más ni más, las hacemos parecer iguales a todas porque son todas iguales. Y así llegamos al ático que, no estando dividido en células de oficinas, y sin exigencias especiales de iluminación, nos da la posibilidad de mostrar por medio de su amplio paño de pared... que la serie

de pisos de oficinas ha definitivamente terminado»⁵.

Como el propio Sullivan reconoce con cierta desgana y tratará de eludir a continuación, en este esquema está implícito el modelo tripartito de la columna clásica, base, fuste y capitel, y otras semejanzas orgánicas y filosóficas. Para Sullivan, la forma del rascacielos es, por principio, expresión de una ley invariable presente en todas las formas de la naturaleza. Ésta es, sin lugar a dudas, la perspectiva desde la que interpretar su máxima «la forma sigue a la función» y no desde la concepción maquinista de las vanguardias de principios del siglo XX.

Una última consideración acerca de Sullivan que sintetiza todas las demás. A la pregunta, «¿Cuál es la característica principal del alto edificio de oficinas?», responde

«...es alto. Esta altura es para la naturaleza artística su aspecto más emocionante. Es el tono sobresaliente de su sentido. *Debe ser, sucesivamente, el acorde dominante en su expresión, y el verdadero excitante de su imaginación.* Debe ser alto, hasta su última pulgada debe ser alto. La fuerza y el poder de la altitud debe existir en él. Debe ser todo, un algo que se remonta, que se alza en el más puro regocijo de ser de abajo arriba una unidad sin una sola línea disidente...»⁶.

Sullivan sentó las bases estéticas y funcionales del rascacielos tal y como lo entendemos hasta hoy, a la vez que, con sus consideraciones, ofrece un primer instrumento crítico de fácil manejo para afrontar este nuevo tipo de edificios. Es necesario, sin embargo, hacer otras referencias sin las cuales difícilmente podremos manejarnos frente a la complejidad

«conceptual» que ofrecen las últimas producciones en materia de rascacielos.

Arquitectura de cristal

La tradición del cristal, la fascinación por este material, llega a la arquitectura moderna, en gran parte, a través del movimiento expresionista. A través de la obra de Scheerbarth, *Glasarchitektur*, ejercerá una gran influencia en arquitectos como Bruno Taut, Gropius o Mies. Taut construye en 1914 la Glashaus, una obra dedicada enteramente a este poeta del cristal y sus teorías. Gropius hace un uso extensivo de este material en varias de sus obras. La fábrica Fagus (1910-1911) y el edificio de la Bauhaus en Dessau (1925-1926) son un buen ejemplo.

En 1919, Mies van der Rohe presenta un revolucionario proyecto al concurso para un edificio de oficinas en la Friedrichstrasse de Berlín: un prisma estrellado enteramente recubierto de cristal. En su propuesta no se puede ver ninguna referencia al estricto programa que se pedía desarrollar (oficinas, estudios e instituciones públicas) ni a la estructura o al sistema constructivo. Sólo los forjados que se transparentan a través del vidrio se manifiestan como una serie de planos horizontales que levitan uno sobre otro. En el solar, de forma triangular, se disponen tres torres angulosas casi idénticas en torno a un núcleo de ascensores y escaleras. Mies pone todo su esfuerzo en resolver un problema y dar a su solución un carácter universal. El crítico Max Berg señalaba al comentar la propuesta de Mies: «es un esfuerzo enriquecedor por dominar el problema fundamental de un edificio en altura»⁷.

Tras el escaso éxito de su propuesta, Mies realizará otras tentativas. El rascacielos de vidrio de 1922 no tiene emplazamiento concreto, cliente ni programa definido. Se trata de una propuesta totalmente abstracta. La planta está ahora formada por sinuosas curvas tangentes a los lados del solar. Los núcleos de comunicaciones verticales se disponen en dos círculos próximos al perímetro. Las dos propuestas son presentadas conjuntamente por primera vez en la revista *Frühlicht* dirigida por Bruno Taut. A pesar de los esfuerzos de Mies por distanciarse del movimiento expresionista, sus primeros proyectos de rascacielos no pueden entenderse sin la fascinación por las posibilidades estéticas del vidrio como material de construcción. Mies dice en el escrito que acompaña sus dibujos:

«Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Sólo entonces impresiona su gigantesca trama de acero... Podemos ver más claramente los nuevos principios estructurales si usamos cristal en lugar de paredes exteriores, lo que ya es fácil hoy en día en un edificio con esqueleto, cuyas paredes exteriores no soportan carga. El uso del cristal impone nuevas soluciones»⁸.

Refiriéndose al primer proyecto añade:

«Coloqué las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto a otras para evitar la monotonía de las superficies de cristal demasiado grandes. Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de los reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra»⁹.

Mies se convierte, tempranamente, con estos dos proyectos sucintamente presentados, no sólo en el precursor del moderno rascacielos

de oficinas, de los que dará buena producción en su etapa americana, sino también en la referencia obligada para los arquitectos que proyectan edificios en altura desde finales de los años 60.

Babel inestable

Vladimir Tatlin (1885-1953), uno de los principales impulsores del movimiento constructivista, proyecta en 1919 el Monumento a la III Internacional, que se convertirá en el emblema que identificará arquitectura y revolución. Es un manifiesto de la nueva arquitectura con todos los elementos afines a la nueva situación política y social: estética de la máquina, formas dinámicas y nuevos materiales. Según las palabras de Slovski, era un monumento hecho de «acero, vidrio y revolución». Desde su aspecto técnico es una torre Eiffel dislocada con elementos dinámicos como la espiral y la diagonal. Desde su aspecto simbólico es una torre de Babel que desafía las leyes de la estática gracias a las nuevas posibilidades de la tecnología (en el caso de Tatlin se trata de una visión absolutamente romántica, ya que su propuesta no está siquiera mínimamente elaborada en este aspecto).

Si el mito bíblico de Babel representa la dispersión de los hombres como castigo divino a su orgullo, el monumento de Tatlin propone su reunificación al amparo de la III Internacional. Su concepción es utópica tanto en su aspecto técnico como simbólico.

El monumento a la III Internacional propuesto debía tener una altura de 400 metros. La estructura metálica exterior está formada a base

de espirales metálicas entrelazadas y una estructura en celosía inclinada que las une en varios puntos. En su interior, la torre alberga cuatro volúmenes geométricos de vidrio (cubo, pirámide, cilindro y semiesfera) que albergan las funciones sociales y políticas representativas. Suspendedos de un eje debían girar a razón de una vuelta al año el cubo, una vuelta al mes la pirámide, el cilindro una vuelta cada día y la semiesfera cada hora, en función del uso de cada uno: función legislativa, órganos administrativos, información y propaganda.

Las dimensiones e inclinación de la torre están en función del diámetro de la Tierra. El monumento de Tatlin posee un carácter simbólico y representativo e intenta tener una función catártica. Pronto se convirtió en el símbolo de la arquitectura revolucionaria y en el emblema del constructivismo. Nos interesa aquí en tanto que aporta una visión monumental y mítica del maquinismo y la tecnología como expresión más allá de su propia función. Por otro lado, nos acerca al mito clásico de Babel tan presente en toda la arquitectura monumental y finalmente se establece como código lingüístico y referencia obligada de todo el movimiento deconstructivista o neoconstructivista de finales del siglo xx.

Monumento o arquitectura: El *Chicago Tribune* de Loos

La propuesta que el arquitecto vienés Adolf Loos presentó al concurso del *Chicago Tribune* en 1922 es una de las referencias obligadas al hablar de rascacielos. Se trata de un enigmático proyecto, sobre todo si lo com-

paramos con el resto de la obra loosiana. Una gigantesca columna dórica de granito negro pulido se levanta sobre un basamento prismático. En las bases del concurso se hace mención explícita de «erigir el edificio de oficinas más bello y distinguido del mundo». Loos había establecido, en un escrito de 1910, la diferencia entre arte y arquitectura: «Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo». ¹⁰ Si lo que se pedía en el concurso era arte, debía, pues, coincidir necesariamente con un monumento o una tumba. Ésta es exactamente la respuesta de Loos: la tumba que un año antes había diseñado para Max Dvorák, es ahora el basamento sobre el que se apoya la columna dórica.

«Construir un edificio –dice Loos– que una vez visto en cuadro o en la realidad, ya no se puede borrar de la memoria, erigir un monumento que se ligue indefectiblemente y para siempre a la idea de la ciudad de Chicago como la cúpula de San Pedro a la de Roma y la torre inclinada a la de Pisa [...] ¿Es lícito construir una columna habitable?» Y más adelante confiesa: «Publicar esta idea constituye un gran sacrificio para mí; ya que lo que estaría permitido a otros arquitectos sin escrúpulos, a mí, debido a la rigidez catónica por la que me he hecho hombre, no me quita el remordimiento de haber sido infiel a mis principios» ¹¹.

Para realizar su proyecto, Loos rechaza las nuevas formas «como las que aplican los artistas-arquitectos en Alemania, Austria y Francia» porque «estas formas no tradicionales son superadas demasiado pronto por otras nuevas [...] De ahí que el autor escogiera para su pro-

yecto la columna». ¹² La columna de Loos debe entenderse en términos de lenguaje. Un elemento conocido como la columna dórica, es usado del mismo modo que una palabra conocida se usa de forma diferente para significar algo nuevo. Loos descontextualiza la columna de su significado histórico, la agiganta, la hace habitable y la coloca en medio de una metrópolis moderna. Su propuesta se anticipa en muchos años al desarrollo de la arquitectura como lenguaje, es decir, a su condición posmoderna. Loos termina su breve escrito con una sentencia profética: «La gran columna de estilo griego será construida. Si no en Chicago, en otra ciudad. Si no para el *Chicago Tribune* para cualquier otra entidad. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto» ¹³. Es, justamente, en esta frase donde se puede ver el alcance de la propuesta de Loos. No se trata de una caricatura. Lo que hace Loos es adelantarse en el tiempo, prever la evolución de la arquitectura. Sentencia definitivamente las formas del naciente Movimiento Moderno como pasajeras, producto de la moda, constantemente nuevas pero constantemente envejecidas por otras más nuevas. Y, sobre todo, está estableciendo que el único lenguaje posible para abordar este tipo de edificios es el que se recoge en la tradición monumental de la arquitectura del pasado.

45

Geometrías monumentales: la propuesta utópica de Hugh Ferriss

En 1929 aparece el libro de Hugh Ferriss *The Metrópolis of Tomorrow*, un texto de contenido utópico y poético acompañado de unos hermosos e inquietantes dibujos de rascacie-

los. La obra de Ferriss, quizá el mejor tratadista de rascacielos del siglo xx, contiene a la vez una visión poética y trágica que muestra los signos contradictorios de belleza y horror inherentes a la moderna metrópolis. Lo peculiar de la propuesta de Ferriss, frente a las vanguardias europeas, estriba en que ésta se realiza como propuesta real, viable y positiva de futuro. Esta doble dimensión creativa y crítica de su obra ha sido analizada acertadamente por Eduardo Subirats en el ensayo *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss*.

Ferriss nos ofrece en sus dibujos una visión mítica y colosal de la arquitectura. En la primera lámina, titulada «Reminiscencias de los estilos del pasado», se alude de forma clara y directa a la superposición de lenguajes, a la utilización indiscriminada de las formas del pasado en los edificios modernos. Columnatas, logias, caríatides y toda una ciudad convencional se recrea en las alturas. Un templo dórico remata un enorme edificio cuya altura se pierde en las profundidades. «Ferriss describe esta confusa situación —dice Subirats— apelando a la metáfora de la torre de Babel.» Se trata de una visión crítica que apunta la invalidez de los estilos del pasado para afrontar la nueva situación, pues, «la intención que atraviesa toda la obra de Ferriss es la definición formal de un estilo arquitectónico adecuado a la nueva realidad tecnológica, económica y organizativa de la civilización moderna»¹⁴.

En otra de las láminas, titulada *Glass*, nos muestra una serie de edificios geométricos y cristalinos en una fría y ascendente sinfonía de

luz en la noche. Estos edificios irradian una luz propia, fría e hipnótica. El único personaje que aparece dibujado de espaldas, como en el cuadro de Friedrich, es un desdoblamiento del propio arquitecto que contempla solitario el impresionante espectáculo en la inmensidad de la noche. La arquitectura de la gran ciudad aparece ante sus ojos como un espectáculo. El hombre que la ha creado ya no forma parte de la ciudad y su arquitectura sino que se encuentra afuera, se distancia. Convertido en espectador solitario y anónimo, contempla esas arquitecturas producidas por alguien ajeno a él. Una naturaleza y un paisaje nuevos y artificiales. Un espectáculo sublime y de fascinante belleza se levanta ante sus ojos. Se trata de una visión romántica en la que se representa la aniquilación del género humano tal y como ha sido hasta aquel momento, de sus dimensiones, experiencias y psicología como referencia de todas sus creaciones.

El rascacielos «Filosofía» es una gran torre de planta estrellada formada por «tres triángulos sobrepuestos». Su luminosa silueta asciende en la noche como un astro solitario que deja a su paso una estela de luz. Aquí, las formas geométricas y frías se combinan con la idea orgánica de crecimiento ascendente. En otra lámina titulada «Noche en la zona de las ciencias» aparece un rascacielos como un enigmático cristal de cuarzo. Sus lisas y abstractas superficies nada nos dicen acerca de su construcción, número de plantas u otras contingencias. Su relación no está con el mundo de lo terrenal, sino que Ferriss pone sus edificios en relación a un orden celeste y cosmológico. No podemos saber cómo y por qué están ahí, no existe nin-

guna huella humana, nada que nos haga suponer que sus edificios estén habitados por seres humanos. A este propósito dice Ferriss en su libro: «Edificios como cristales. Paredes de cristal traslúcido... un reino mineral. Estalagmitas destellantes. Formas tan frías como el hielo. Matemáticas. Noche en la zona de las ciencias»¹⁵.

Como ya se ha dicho, la intención de Ferriss, su proyecto, es dar forma a una nueva concepción del rascacielos como producto de una realidad técnica, constructiva, económica y urbanística. La *zoning law* de Manhattan de 1916 obligaba al crecimiento escalonado de los edificios. Esta serie de escalonamientos acaba en la torre que según dice Ferriss, y también muestra en sus dibujos, «posee una altura ilimitada» que escapa a la propia lámina. También en la lámina «Evolution of the set-back buildings», podemos ver cómo se aprovecha esta disposición urbanística para hacer una clara referencia al mito de Babel y su representación en las culturas históricas por el tipo zigurat. «Y acaso no podemos imaginar —dice Ferriss— por un instante una serie de zigurats provistos de restaurantes y teatros en sus niveles ascendentes?»¹⁶. Por último, señalar cómo en *Frontispiece* aparece claramente la visión de la arquitectura como una gran montaña, como una segunda naturaleza. Desde lo más profundo de un valle se eleva una potente masa cristalina y luminosa que es a la vez montaña y rascacielos. La arquitectura aparece resplandeciente como una segunda naturaleza tras vencer a las tinieblas. La visión de Ferriss es modélica en cuanto a sus contenidos y significados. Pero ha sido, y sigue

siendo, ante todo un modelo formal y una fuente de inspiración para muchos arquitectos, sin la que, difícilmente, podremos entender la evolución del rascacielos.

II. EXHUBERANCIA Y OPULENCIA: EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE

Los primeros rascacielos se vistieron con el lenguaje de la arquitectura gótica y el eclecticismo formal, desde el Woolworth Building de Cass Gilbert (NY, 1913), al laureado proyecto para el *Chicago Tribune* de Raymond Hood y J.M. Hoowells (1925). El Chrysler Building (William van Alen, 1930) y el Empire State (Shreve, Lamb & Harmon, 1931) perforaron la noche con sus afiladas puntas cargadas de decoración y dejaron su imagen definitivamente unida al *skyline* de Nueva York. El Rockefeller Center (1934), último intento de la época, es un esfuerzo por compaginar la monumentalidad con la escala urbana a través del espacio público.

47

Tras la Segunda Guerra Mundial y la recuperación económica, el rascacielos moderno consigue implantarse como modelo universal de racionalidad, eficacia y economía bajo la forma del prisma cerrado por un muro cortina de cristal ejemplarizado en la Lever House de S.O.M. (Nueva York, 1952).

En los años 70, 80 y 90, el rascacielos ha vuelto, bajo un nuevo impulso de la economía y los medios de comunicación, a recuperar su protagonismo. Los elementos simbólicos que aparecen bajo nuevas formas son característicos de la cultura tardomoderna. Ya no es el

simple entusiasmo por la máquina que alentó la imaginación de las vanguardias, ni la utópica visión de cristalinas y salvacionistas cate-drales. Se trata de una desesperada voluntad de comunicación o, más bien, de la exaltación de los signos vacíos que el poder de esa comunicación impone a través de gigantescos iconos y de geometrías monumentales.

La Antártida de cristal: geometría y abstracción

Algunos de los ejemplos más significativos de rascacielos construidos a partir de los años 70 crearon, a partir del cerramiento de cristal, unas formas monumentales de geometrías simples y abstractas cercanas al minimalismo. Se trata de iconos revestidos de «oscuro» significado que difícilmente remiten a algo más que a sí mismos. Sus imponentes formas cristalográficas nos acercan a un mundo mineral e inanimado que tiene sus propias leyes de evolución al margen de cualquier acontecimiento humano.

La Sears Tower de S.O.M., (Chicago, 1974) con sus 110 plantas y 442 metros, mantuvo el récord de altura durante muchos años. El esfuerzo de investigación estructural fue en este caso el que llevó a poner en crisis el paralelepípedo de cristal de los años 50 y 60. El prisma de cristal y la geometría se abren a nuevas posibilidades expresivas, siguiendo, en este caso, los principios de la razón estructural. La planta cuadrada se divide a su vez en nueve cuadrados de 22,8 metros, estructuralmente definidos sin pilares en el interior. El ritmo ascendente de cada uno de estos cuadrados define la composición en altura. El con-

junto es una sutil referencia a la idea de crecimiento orgánico-mineral y propone unas leyes compositivas abiertas y casi arbitrarias frente a los prismas del Estilo Internacional.

Será, sin embargo, un arquitecto ecléctico como Philip Johnson, el que recoge de forma más literal la tradición del cristal de las vanguardias, una vez depuradas de sus contenidos utópicos. Penzoil Place (Houston, 1976) es una escultura purista. «Es un homenaje a la simbología del cristal... Se compone de dos imponentes cuerpos vidriados ligeramente dislocados y dialogantes en un mutuo reflejarse dentro de una operación formal inspirada en el *minimal art*, como revela el gesto característico interpretado por los cortes oblicuos en lo alto de los dos prismas»¹⁷. Johnson toma el muro cortina del Seagram Building de Mies y se dedica a explotar todas sus posibilidades formales dentro de un juego que tiene sus reglas en la disciplina formal como única referencia. Penzoil refleja perfectamente, valga la redundancia, esa dualidad misteriosa y excitante contenida en el vidrio oscuro. Son dos cristales de geometría silenciosa, fría y vacía que se reflejan en un juego de autorreferencias y de mutua excitación. Es un diálogo sordo y mudo. Cristal y geometría funcionan aquí como signos vacíos de una operación lógica, formal y abstracta sin concesiones al mundo que le rodea. El edificio se convierte en monumento debido a la falta de escala y de referencias al contexto.

Posiblemente, el primer rascacielos basado en las posibilidades especulares del vidrio y su poder desmaterializador es la John Hancock Tower de I. M. Pei y Henry Cobb (Boston,

1966-1976). «El rascacielos se reduce a ser un espejo colosal, una superficie bidimensional cuyos límites están constituidos por la tierra y el cielo y en cuyas superficies el mundo circundante está reflejado en una acumulación de imágenes fantásticas»¹⁸. Si bien los principios de camuflaje y desmaterialización son los temas recurrentes y la estrategia para «integrar» esta inmensa masa en el entorno urbano, la doble metáfora que encierra: «reflejar» y contener el mundo en su interior es, en este caso, la respuesta directa al hecho de que todo rascacielos quiere ser un mundo dentro del mundo. Es un signo de su exhuberancia y de su poder de volatilización de la realidad. La planta ha perdido la rigidez cartesiana y se inclina suavemente haciendo un leve gesto de cortesía hacia el entorno o, quizá simplemente, redundando en un gesto arbitrario que como las dos sucintas incisiones a lo largo de los lados menores parecen señalar una voluntad artística inspirada en el minimalismo. Una breve sombra en el liso volumen como señal de su materialidad y verticalidad.

Pei volverá, en los años 80, sobre el tema del vidrio y la geometría en el First Interstate Bank (Dallas, 1986). Esta torre está situada en el extremo norte del centro de negocios, un espacio sin identidad urbana. La falta de referencias es la excusa para crear un edificio encerrado en sí mismo, absorto en su propia geometría. Se trata de una escultura urbana para ser vista a muchos kilómetros de distancia. Un único material, el vidrio reflectante, envuelve este poliedro de geometría compleja cuyas superficies van reflejando la luz en sus distintas tonalidades según el ángulo de incidencia. La

descomposición de la luz y la extraña geometría contribuyen a dar un aire de irrealidad. La planta de la torre surge de un cuadrado, que sólo se conserva como tal entre las plantas 5 y 12, a partir de la cual se sitúa el cuerpo central de la torre según la diagonal del cuadrado. Los espacios triangulares residuales se elevan desde el extremo más ancho hasta el más estrecho, alcanzando su máxima altura en el vértice. El remate del cuerpo central se realiza con dos fuertes pendientes a partir del centro, recurriendo dentro de su abstracción a una imagen figurativa y tradicional. Si imaginamos otra torre idéntica junto a la anterior, girada 90 grados respecto a la primera, que no llegó a realizarse, tendremos la imagen completa del proyecto de Pei. La idea de torres gemelas, metáfora de la clonación, se convierte en un recurso de monumentalidad a través de la manipulación de los signos, mientras que los juegos geométricos sustituyen las estrategias figurativas del rascacielos *art nouveau*. También en el Banco de China (I. M. Pei, Hong Kong, 1989) la forma del edificio viene determinada por la geometría, en este caso por la geometría del sistema estructural debido a la importancia de los tifones y los movimientos de tierra. La planta surge de un cuadrado dividido por sus diagonales. A medida que el edificio crece en altura van disminuyendo los triángulos. Las caras inclinadas de este poliedro ayudan a dramatizar las líneas oblicuas de la estructura de arriostramiento, dando lugar a una geometría aparentemente compleja que descompone y desmaterializa el enorme volumen a partir del juego de luces que se crea. La disminución progresiva de la masa cristalina de la torre evoca para Pei el crecimiento

del bambú (metáfora de ascensión espiritual y adquisición de sabiduría). Toda la expresión y dramatismo de la torre se vuelca hacia la fachada marítima. La metáfora es, no obstante, bastante más directa y vulgar que la explicada por Pei: un diamante como símbolo de la riqueza y el poder de la banca.

Los rascacielos de vidrio también han dado lugar a otras tipologías más eclécticas. La superposición, el contraste de formas, volúmenes y lenguajes en una misma fachada es uno de los temas recurrentes del equipo neoyorquino Khon, Pedersen, Fox. El Wacker Drive (Chicago, 1983) está formado por una tensa pantalla de vidrio reflectante sostenida en su parte posterior por un bastidor marcado por dos incisiones laterales que indican con este leve gesto el tránsito entre el fuste de la torre y el remate. Aquí, la idea de cristal, de espejo, es sustituida o aproximada a la idea de pantalla cinematográfica. El edificio es, o quiere ser, algo tan neutro como la pantalla donde la ciudad se proyecta. La ciudad ha dejado de ser algo real que sucede y se refleja en los espejos de los edificios acristalados para convertirse en una imagen de ficción que se proyecta sin saber de dónde viene. La ciudad deja de ser considerada en términos de materialidad para convertirse en productora de imágenes.

También en el caso del edificio de PPG Industries de John Burgee y Philip Johnson (Pittsburg, 1984), el eclecticismo y la ironía son llevados hasta el extremo del mal gusto. La fachada de este edificio se resuelve también enteramente en cristal. Sin embargo, no parte de la abstracción geométrica de los ejemplos anteriores, sino de una posición figurativa e

historicista. Su modelo no es, como podría parecer a primera vista, la catedral gótica, sino que se recurre explícitamente al eclecticismo neogótico y la referencia directa es el edificio del Parlamento de Londres. La unión de los dos símbolos, el estilo gótico y el cristal, hacen referencia directa a las arquitecturas expresionistas de Taut o a la catedral de cristal que figuraba en el frontispicio de la Bauhaus de L. Feininger. Más aún, la idea del cristal tiene aquí un sentido literal: se trata de una empresa dedicada a la fabricación del vidrio, la Pittsburg Plate Glass. Las esperanzas que en su día depositaron la vanguardias en torno al símbolo de la «catedral de cristal» son traducidas en términos de *slogan* publicitario y de imagen corporativa.

Los atlantes de la conquista espacial: *High Tech* y exhibicionismo tecnológico

El John Hancock Center (Chicago, 1970) de la firma S.O.M. (Bruce Graham y F. Kahn) es uno de los primeros rascacielos que a finales de los años 60 y principios de los 70 rompe con la imagen del prisma cartesiano característico del Estilo Internacional. Son varias las cuestiones que hacen posible esta propuesta. Por un lado, el avance en el diseño y cálculo de estructuras. Como se demostró, a partir de cierta altura, el principal problema estructural deja de ser las fuerzas gravitatorias. Las fuerzas horizontales debidas al viento y a los seísmos son las principales que tener en cuenta. El edificio se comporta entonces como una viga en voladizo empotrada en el suelo. Además, se debe tener en cuenta que dichas fuerzas son

dinámicas y someten el edificio al efecto de la vibración.

Por otra parte, se modifica esencialmente la tipología del edificio. Ahora, oficinas, apartamentos, restaurantes, aparcamientos, salas de conciertos y comercios se sobreponen en una única estructura. «En el J.H.C. la sección adquiere el papel protagonista, condensador de los problemas derivados de la acumulación vertical de usos: si la ciudad histórica se reconoce a través de su planta, el recurso a la tercera dimensión hará de la sección el elemento característico y esencial en la organización de las nuevas ciudades verticales»¹⁹. Sin embargo, creemos que la forma escalonada del edificio se debe a una voluntad expresiva por encima de una necesidad funcional. La pirámide truncada funciona como forma que aporta monumentalidad al edificio. El J.H.C. pasará gracias a ella a formar parte de los referentes más importantes en el *skyline* de Chicago. La estructura exterior de arriostramiento, introduce una nueva escala a nivel territorial. La exhibición técnica se convierte así en el segundo elemento que aporta monumentalidad al edificio. Como podemos fácilmente suponer, la colocación de la estructura en el interior habría ahorrado muchos problemas técnicos. Con el J.H.C., la metáfora del rascacielos como ciudad dentro de la ciudad se hace realidad. La torre se convierte en una presencia arrogante que hace de su proeza técnica símbolo y alarde de poder. Se repite, así, el carácter monumental del rascacielos de época pero sin repetir ninguno de los elementos característicos de su lenguaje e, incluso, la duplicación de las antenas evita la comparación.

En el Hong Kong & Sangai Bank (Norman Foster, 1979-1986) la colosal estructura y los múltiples ingenios mecánicos, junto a su compleja y sofisticada ejecución, son los elementos que más llaman la atención. Sin embargo, como ha señalado Collin Davis, «...en último término, el edificio será juzgado por su contribución al desarrollo de esa disciplina tan difícil que llamamos arquitectura»²⁰. Una mirada muy superficial ya nos dice que existe una voluntad expresa de mostrar la robustez de la estructura al exterior, lo que plantea, como en el caso anterior, serios problemas de dilatación de unas partes con respecto a otras, que podrían haberse resuelto poniendo la estructura en el interior del cerramiento. Los forjados, en vez de apoyarse directamente en la estructura, cuelgan de enormes cerchas articuladas en grupos decrecientes en altura de 8, 7, 6 y 5 plantas, aumentando de esta manera el efecto de perspectiva. A estos grupos o unidades les llama Foster «las ciudades». El carácter de mecano, de ensamblaje de piezas prefabricadas es en este caso literal: contenedores de servicios, núcleos de escaleras, conductos de aire, etc., son traídos desde todas partes del mundo y ensamblados en obra.

La gran máquina, el gigantesco robot, toma aquí caracteres casi morfológicos. Los pilares de la estructura principal son como las piernas y las cerchas como los brazos de un titán. El enorme espacio interior es como el vientre y los pulmones del coloso. Finalmente, en la cumbre del edificio una sala vacía con una enorme mesa de juntas en el centro para las reuniones de la junta directiva, es la cabeza pensante, el cerebro de esa gran máquina. Y

así podríamos seguir esta manida metáfora con el sistema circulatorio, etc.

La planta baja se convierte en un espacio exterior abierto las 24 horas del día y se puede cerrar con unas compuertas en caso de tifones. Es una prolongación de la plaza pública. Desde su interior se puede contemplar a contraluz la escena urbana, el ir y venir de automóviles y peatones como en un panorama. El acceso al interior del edificio se produce a través de escaleras mecánicas que ascienden por el espacio central. El edificio se traga, literalmente, a los visitantes hacia el inmenso vacío a través de una membrana de vidrio, el vientre del edificio.

Pero su significado no acaba ahí, también existe una metáfora militar. El edificio es como un enorme acorazado apostado en la bahía, con el puente de mando y los cañones preparados para actuar en cualquier momento. «Constrúyame el mejor banco del mundo» fue el reto que le impuso el Hong Kong & Shanghai Bank a Norman Foster. El coste de la construcción, que ascendió alrededor de un millón de pesetas el metro cuadrado, era la mejor demostración del poder económico y financiero.

Entre los rascacielos que hacen gala de alta tecnología, aunque de forma algo más sutil, destaca el Citicorp Center de Hug Stubbins (Nueva York, 1977). El remate, el recubrimiento franjeado de aluminio y vidrio, la base inexistente... Sin embargo, todos los elementos clásicos de la composición tripartita están ahí: el fuste, el remate y la base. Esta última no ya como prolongación arquitectónica del espacio urbano, sino que éste se convierte en

la verdadera base del edificio. Como es frecuente en una obra excepcional, toda una serie de factores convergentes han contribuido a hacer de esta torre algo muy diferente de las demás.

La congregación de Saint-Pierre decidió la venta y demolición de su iglesia (instalada desde 1862 en el ángulo de Lexington Avenue y la calle 54) con la obligación para la banca de construir una iglesia en el mismo lugar, abierta hacia el cielo y que funcionase como un verdadero lugar cultural. A esta exigencia se unió otra, entonces experimental, pero que fue enseguida codificada por el ayuntamiento de N.Y.: la de compensar una densidad fuera de normas por un conjunto de actividades y de espacios públicos desarrollados en relación con la calle y la animación urbana. Una plaza pública, acceso directo al metro, espacio religioso, sala de conciertos y atrio comercial en 7 niveles. «Con la iglesia como catalizador —dice Stubbins— y la banca como soporte, podemos imaginar un nuevo tipo de lugar en el cual la gente de todos tipos desearán entrar y en el que cada uno querrá tomar parte.» Siguiendo las premisas del programa, la torre no llega hasta el suelo y sólo lo hacen cuatro enormes columnas situadas, paradójicamente, en el centro de las caras. Estos pilotes y el núcleo central transmiten todas las cargas del edificio al terreno. En altura, la torre se divide en seis unidades de ocho plantas cada una, determinadas por la estructura de tirantes de acero que permanecen ocultos tras la fachada creando una cierta tensión debido a la sensación de inestabilidad. El esquema estructural fruto de un análisis racional y económico se

acompaña de innovaciones técnicas que lo hacen posible. En la cima de la torre se sitúa una masa de 400 toneladas de hormigón que puede desplazarse mediante un complejo sistema regulado mediante ordenadores: Tuned Mass Dumper. «Una pieza de hormigón flotante de cuatrocientas toneladas sobre plancha de acero y lámina oleaginosa, con sus movimientos controlados a través de un sofisticado diseño de muelles neumáticos, actúa como una masa de gran inercia. Al entrar el edificio en vibración contrapone una fuerza de signo contrario, estabilizadora que se transmite a la estructura»²¹. Entre las innovaciones técnicas que se estrenan en este edificio está el ascensor de doble cabina.

Su perfil, característico del *skyline* de N.Y. se debe a una última innovación que no llegó a realizarse. El origen de esta disposición era la intención de construir un centenar de apartamentos aterrizados en las plantas superiores del banco. Al no obtener permiso de la administración se pensó en convertir esta fachada en un captador solar pero la idea se reveló impracticable. Sin embargo, la forma ha sobrevivido en su inutilidad y ha sido la que ha hecho famoso este rascacielos más que ninguna otra de sus características. Su característica imagen ha sido llevada a la publicidad y ha convertido a Citicorp en uno de los rascacielos a los que se asocia la imagen de la ciudad de N.Y. Este rascacielos repropone los elementos definidos por Sullivan como característicos del edificio de gran altura de forma muy sutil, introduciendo de nuevo aspectos figurativos en su aparente abstracción: el remate que recupera el carácter simbólico de las cúspides en el *sky-*

line, el muro cortina como una piel capaz de recibir un tratamiento diverso en forma y materiales independiente de la estructura y la planta baja como espacio vacío en vez del grueso basamento clásico.

Quizá una de las ideas de mayor intensidad, tanto en el imaginario colectivo como en lo figurativo, sea la de construir un edificio capaz de contener todas nuestras funciones vitales, la idea de que nuestras vidas podrían desarrollarse enteramente dentro de uno de estos colosos. La idea de que son, en sí mismos, verdaderas ciudades o verdaderos mundos artificiales está en la mente de todos. El arquitecto Hiroshi Hara propone una ciudad de rascacielos interconectados. «Las ciudades de hoy se componen de una serie de edificios aislados entre los cuales los rascacielos definen *culs-de-sac* verticales... El super rascacielos interconectado es un medio de enlazar todos los núcleos individuales para enriquecer el carácter público de la ciudad y crear un tejido urbano tridimensional»²². Fruto de estas propuestas utópicas es la construcción del conocido Umeda Sky Building (Osaka, 1993), cuya propuesta no es tanto la verticalidad sino esta idea de contener un mundo artificial y futurista. Un edificio puente o arco, como el realizado poco antes en París, como puerta de entrada a un nuevo barrio de la ciudad. Este edificio es, ante todo, el prototipo de una ciudad desarrollada en el aire: pasarelas, ascensores y jardines suspendidos son los elementos de este urbanismo de la tercera dimensión. La propuesta de Hara de unir las construcciones verticales, mediante una red de espacios públicos y circulaciones en el es-

pacio aéreo, constituye una verdadera odisea del espacio como respuesta a la necesidad de densificar, en un futuro próximo, los territorios urbanizados. Toda la parafernalia y las alegorías del mundo del espacio (desde la torre de lanzamiento hasta la guerra de las galaxias) están concentradas en este edificio y multiplicadas sin fin en el juego especular de los muros de cristal. Otra importante imagen que se recrea en las fachadas con la alternancia de materiales y siluetas perfiladas en hormigón, vidrio, aluminio y piedra es la de una ciudad densa e imaginaria que se entremezcla con los reflejos de la verdadera ciudad que existe alrededor. La puesta en escena culmina en lo alto del edificio, donde una pasarela de observación circular permite espectaculares vistas de la ciudad y del río. Las perspectivas a través del espacio central forman un ballet mecánico de siluetas volantes, el reflejo del ir y venir de los visitantes en el cristal inclinado que bordea el interior del cráter. El edificio reconstruye en cada elemento su propia mitología: cada luz, cada ascensor y cada pasarela nos recuerda que estamos en una nave y que la visita es una verdadera experiencia «espacial». Toda esta experiencia, todo el proceso iniciático por el que se conduce al visitante concluye en la «tienda del cielo», donde se pueden encontrar toda clase de objetos banales con el logotipo del edificio. Experiencia que nos devolverá renovados y vacíos tras haber cumplido con el sagrado rito del consumo. Por la noche, el cráter suspendido e iluminado por multitud de reflectores es un ovni a punto de aterrizar. La luz difusa que desprende baña los jardines en una dulce penumbra a donde acuden los enamorados

atraídos por la magia y el romanticismo del lugar...

El síndrome de Frankenstein

Una de las características más importantes de los nuevos colosos es su capacidad de concentración, de actuar como aglutinadores de una compleja red de poderes económicos, técnicos y políticos. Un claro ejemplo, a pequeña escala, es el proyecto de la llamada Tour Geindre (Héuroville Saint-Claire, Caen, 1998). Esta torre se sitúa en una periferia urbana con graves problemas urbanísticos. El alcalde de la ciudad, François Geindre, invita a Fuksas y le pide consejo. Fuksas propone realizar una torre: contendrá oficinas, tiendas y un hotel..., pero no quiere hacerla en solitario. Llamará a otros tres arquitectos a participar en el proyecto, un inglés (William Alsop), un francés (Jean Nouvel), un alemán (Otto Steidle) y él, que es italiano. A Geindre le parece una idea genial. A partir de entonces, los arquitectos mantendrán contacto por teléfono, fax y se reunirán en los lugares más dispares del mundo. Un año más tarde, el IFA expone el proyecto de la «Tour Geindre». Los primeros cinco pisos de oficinas son de Fuksas, en medio las viviendas de Steidle, encima el hotel de Nouvel. Alsop realiza el edificio de oficinas al pie de la torre.²³

¿Es una propuesta de esquizofrenia? ¿Un nuevo tipo de ciudad en el aire? Es, ante todo, un nuevo tipo de propuesta realizada desde la lógica de las comunicaciones del mundo contemporáneo, un collage o una *performance*. Un coloso Frankenstein formado por los miembros recompuestos de sus autores. La teatrali-

dad, la espectacularidad de la acción apoyada por la personalidad de los autores atraerá, sin duda, al público y a los medios de comunicación, aglutinará capitales... Pero, si esta obra consiguiera convertirse en signo de identidad de una periferia suburbana, como pretendía Fuksas, ¿cuál sería el precio que deberían pagar sus habitantes por ello?

El valor de la forma: neofigurativos, neovanguardias, nostálgicos e historicistas

Dos tempranos croquis titulados *Skyscrapers* (1958) del arquitecto vienés Hans Hollein muestran claramente la voluntad de retorno a los elementos figurativos. El rascacielos es visto ante todo como un símbolo de poder, un símbolo fálico o un símbolo de fuerza, pero en cualquier caso una metáfora que permite jugar con los signos de forma intencionada. Otra propuesta más elaborada, *Rools-Royce Grill in Manhattan* (1966), está formada por un collage donde la parrilla del radiador de un automóvil de lujo aparece como un enorme rascacielos en la silueta de Manhattan. Se trata de un collage en el que se pone de manifiesto la intercambiabilidad y la trasposición de los signos. Un juego iniciado por Dadá y manifiestamente expreso en la columna de Loos para el *Chicago Tribune*. En el Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, decía Tristán Tzara:

«Para hacer una poesía dadaísta: Coged un periódico/ Tomad una tijeras/ Elegid en el periódico un artículo que tenga una longitud que deseáis dar a vuestra poesía/ Recortad el artículo/ Cortad con cuidado cada palabra que forma tal artículo/ y meted todas las palabras en una bolsita/ Agitad

suavemente/ Sacad las palabras unas tras otras, colocándolas en el orden que las extraéis/ Copiadlas concienzudamente/ La poesía se os aparecerá/ Y ya estaréis convertidos en escritores infinitamente originales y provistos de una originalidad fascinante, aunque incomprendida por la gente vulgar»²⁴.

Las propuestas de Hans Hollein son un temprano manifiesto de la arquitectura postmoderna. Un todo vale donde se mezclan los signos del poder tecnológico con la nostalgia de la vanguardia, el historicismo y la metáfora vulgar. Un buen ejemplo de esta forma de actuar de Hollein es la tienda *Lundwig Beck* de N.Y. (1981-1983) que contiene múltiples citas al *Empire State*, al *AT&T* de Johnson y otros en forma de cajones, armarios o cualquier tipo de objetos, invirtiendo la escala de la actuación.

Es precisamente Philip Johnson de la firma Johnson & Burgee quien ha dado la mayor cantidad de colosos híbridos y eclécticos. La *Transco Tower* (Houston 1983), al igual que el *PPG* de Pittsburg son un ejemplo de estos híbridos dentro de la clasificación que hemos establecido como hilo conductor. En ambos se entremezclan los aspectos figurativos bajo la forma de referencias historicistas con una solución de fachada realizada enteramente en vidrio. Si el vidrio había sido usado en ejemplos anteriores unido a las formas geométricas y abstractas, ahora reproduce las formas históricas bajo un cierto expresionismo del cristal. La *Transco Tower* reproduce el modelo de rascacielos *Art Decó* enteramente en vidrio. Podemos reconocer claramente la silueta del *Empire State Building* del que se han suprimido dos de sus características más esenciales: el re-

mate de la antena y el cerramiento macizo. El remate está ahora formado por una pirámide de granito negro. En realidad, hay un faro rotativo en la punta. La metáfora es directa: un meteorito deja a su paso una estela de luz y fuego. Por un lado, tiene el sentido aerodinámico debido al empleo de líneas y volúmenes verticales que sus precedentes establecieron como adecuado al concepto romántico y ascendente del rascacielos. También la referencia a los dibujos de Ferriss es también literal.

56

Será con el AT&T (N.Y. 1984) que saltará a la portada de las revistas. El AT&T es un prisma de base rectangular, con una clara referencia al Seagram, y una planta convencional ¿Qué ha cambiado entonces? El revestimiento del muro cortina de cristal y acero se ha cambiado por un pesado revestimiento pétreo. La base es maciza y pesada, con arcos y óculos de enorme tamaño y paños macizos. El fuste estriado parece mantener una cierta voluntad goticista, mientras que el remate y la base remiten a un orden clasicista. La cubierta a dos aguas, inusual en este tipo de edificios, aparece además sin terminar: un óculo partido, un signo nuevo, vacío, en el lugar de máxima tensión, donde el rascacielos clásico se afirmaba en su monumentalidad. El vacío representa el punto culminante, el de mayor tensión, dejando el significado en suspenso, abierto, razón por la que se ha hablado tanto de este edificio. Del mismo ha dicho Johnson: «AT&T representa un momento importante para la arquitectura, no sólo por la afirmación de la arquitectura histórica fuente de inspiración, sino también por su concienzosa búsqueda de los materiales para la silueta o el espacio desti-

nado a los peatones, por la suntuosidad y la riqueza que hace importante la arquitectura del pasado». A lo que responde la crítica neoyorquina Ada Louis Huxtable: «Las ideas del AT&T son tan endeblas como grandes sus símbolos prestados; es un enorme pastiche que no tiene que ver con nada excepto con sus propias aspiraciones despóticas»²⁵.

Durante la década de los ochenta, la firma Johnson & Burgee va a producir una serie de grandes edificios de escasa calidad arquitectónica pero con una fuerte resonancia mediática. El Republic Bank Center (Houston, 1984), a pocos metros de Penzoil Place, recrea una ciudad con un lenguaje totalmente diferente: basamento renacentista, pináculos góticos. La referencia más directa está sin embargo en la arquitectura del expresionismo alemán (Poelzig). La metáfora literal es, en este caso, la de «catedral del comercio». La propuesta de 580 California Street Building es reproducción de la imagen de los palacios de Chicago anteriores a Sullivan, donde una parte central con pilastras en toda la altura y *bow-windows* marca la entrada, mientras que el remate simula un techo abuhardillado realizado con un muro cortina de vidrio oscuro. Lo mismo ocurre con la Maiden Lane Tower (N.Y. 1985), donde la referencia aparente o popular es el castillo medieval y la «cultura» son los rascacielos de Chicago como el Old Colony Building de Holabird y Roche o el Brewster Apartments de Turnock, ambos de la última década del siglo XIX. Las torres se utilizan para articular la fachada quedando en planta baja como enormes pilares. En 190 South La Salle Street (Chicago, 1987) se repite el esquema compositivo

del Masonic Temple de Burham (Chicago, 1982), recogido también en el Hotel Plaza (N.Y., 1907). La referencia es directa incluso en los elementos de detalle: ventanas, arcos, tímpano, remate, etc. Los cambios son debidos únicamente a la diferencia de medidas de la parcela.

Para Johnson, cada proyecto es motivo para probar un nuevo estilo arquitectónico, o mejor, para manipular un determinado código lingüístico, como ya hiciera en sus inicios con el Movimiento Moderno y el Internacional Style. En el edificio de oficinas Third Av. At 53 (N.Y., 1985), la horizontalidad de líneas, los círculos concéntricos y ascendentes nos remite directamente a los proyectos de la ciudad futurista de Sant'Elia y muy particularmente a los primeros proyectos de Mendelsohn. La arquitectura tiende a exaltar el dinamismo de la ciudad, es un receptor y un emisor de estímulos, es una «Reclamearchitektur», como definió A. Behne la arquitectura de Mendelsohn. La discusión propuesta por Johnson es una cortina de humo. Su actitud frente a la arquitectura necesita de lo colosal porque es vacía y porque su disponibilidad respecto a los *mass media* y al capital es total.

Si bien las formas históricas de la arquitectura han sido las más utilizadas debido a que parten de una previa aceptación por parte del público, la manipulación y la disponibilidad de cualquier forma y el cambio de escala han sido artilugios utilizados para aportar la monumentalidad y la exhuberancia asociada a la arquitectura de los rascacielos.

El Oversea Chinese Banking Corporation de I. M. Pei (Singapur, 1976) es un enigmático

edificio situado en medio de un barrio de pequeñas casas. Un objeto de pequeña escala, como podría ser un componente electrónico o un pequeño electrodoméstico, es traspasado a la escala colosal del rascacielos lo que le otorga una nueva y desconcertante monumentalidad, sin escala ni referentes. El edificio expresa de forma clara y contundente lo inaccesible e impenetrable de la banca para su entorno más cercano. Otro caso de manipulación de escala, el National Commercial Bank de S.O.M. (Arabia Saudí, 1994). Un prisma de planta triangular totalmente opaco y cerrado. Sólo tres grandes aberturas cuadradas, dos situadas en una cara y una tercera en otra sin ninguna referencia a la escala interior. El cerramiento masivo de la torre se realiza con la excusa de protegerla de los rayos del sol. Se mezclan las metáforas de fortaleza inexpugnable y de la torre de la mezquita. Con sólo veintisiete plantas se ha logrado dar una imagen y una escala muy superior. El cambio de escala se produce por la falta de referencias, no sólo con respecto a la medida del hombre sino a la de la propia arquitectura. El gigante se transforma en el mítico cíclope de ojo único. «La escala no sólo es inmensa, también ilegible [...] Desde lejos es tan mudo como las pirámides. Los niveles de los pisos y el módulo de diseño sólo se pueden leer en el interior vidriado de la estructura [...] La poderosa manipulación formalista de Bunshaft creó el monumento-objeto definitivo»²⁶.

En todos estos casos, la monumentalidad viene dada por un cambio de escala, por una manipulación formal. En el Humana, Tower de Michael Graves (Portland, 1980-1983), se

trata de una manipulación de lenguajes eclécticos: columnas gigantescas que no soportan nada, claves donde no hay arcos, ventanas cuadradas, ventanas alargadas siguiendo el modelo de Le Corbusier..., guirnaldas, esculturas, templos rematando edificios. El autorarquitecto va recreando una iconografía personal con aspecto de falso decorado que le otorga una extraña monumentalidad: el pequeño objeto doméstico de gusto *kistch* es transportado a un orden colosal y convertido en inconfundible signo de poder.

Límite vertical: la guerra de las estrellas

La verdadera inspiración del rascacielos ha sido siempre la altura, rebasar los límites de lo posible. Algunos lo hicieron desde la experimentación de nuevos sistemas estructurales, otros desde el formalismo o la exaltación de los valores inmateriales, pero en todos ellos existe el vértigo por llegar más alto, por traspasar los límites del cielo.

Frank Lloyd Wright usó a menudo la línea horizontal como punto de referencia entre la arquitectura y su entorno natural. Su arquitectura es, ante todo, una arquitectura de horizontes. Realizó pocos edificios en altura, pero todos ellos marcaron un hito por su innovación técnica y estética. La St. Mark Tower (N.Y., 1929), que no llegó a construirse, la torre de los laboratorios Johnson & Son Administration en 1950 y la torre Price (Oklahoma, 1950). Para Wright, la torre era la puesta en práctica de un principio fundamental y orgánico que enuncia toda su arquitectura: el principio del voladizo. Wright ve en la torre una

nueva forma alternativa de ocupar el territorio de acuerdo a sus principios antiurbanos de concentración: «el árbol que escapó del bosque». No es de extrañar que quisiera llevar esta idea al límite, y entre 1956 y 1959 diseñara el Illinois, un edificio de una milla de altura: 528 pisos, 76 ascensores con guías de cremallera y energía atómica. Una ciudad para 130.000 habitantes, estacionamiento para 15.000 automóviles y pistas de aterrizaje para 150 helicópteros. Un alarde de futurismo enunciado con la mayor simplicidad: «una espada, cuya empuñadura tenga la misma anchura de la mano, firmemente clavada en el suelo con la hoja hacia arriba». Wright era perfectamente consciente de la imposibilidad de realizar este sueño de inmortalidad que es la arquitectura y por eso dijo que si en el momento su propuesta no podía realizarse, en el futuro no podría dejar de hacerse.

Dentro del campo de la investigación estructural, Le Messurier realiza un proyecto teórico, el Erehwon Center, para comprobar las posibilidades reales de seguir construyendo en altura con los principios utilizados hasta el momento. Su propuesta alcanza media milla de altura (doscientas siete plantas). El principio que enuncia consiste en llevar las cargas verticales no a la superficie externa, sino a las esquinas, de manera que tenga la máxima resistencia al vuelco, mientras que la resistencia a cortante se realiza mediante un entrecruzado de estructuras espaciales²⁷.

La propuesta de Robert Sobel de la firma Emery, Roth & Sons (Houston, 1975) se trata de una torre de 500 pisos. Geométricamente se compone de 16 tubos triangulares de 60 me-

tros de lado ensamblados dentro de un triángulo equilátero. La torre va disminuyendo en sección a medida que crece en altura. Sigue los principios geométricos y cristalográficos enunciados en la Sears Tower llevando no sólo la altura, sino todo su tamaño hasta los límites. Su propuesta es presentada, no obstante, bajo el aspecto de una escultura minimalista. Del mismo sueño, construir la torre más alta del mundo, participa el proyecto de Cesar Pelli: la Miglin Beitler Tower (Chicago, 1988). El promotor inmobiliario Beitler quería un símbolo, no le bastaba con construir la torre más alta, «quería un rascacielos fino y delgado como una flecha». Beitler eligió a Pelli para diseñar este sueño, ya que por entonces estaba construyendo otra torre de 50 plantas en el Loop de Chicago, en la que Beitler instaló después sus oficinas. El proyecto ha quedado consagrado en el estado de maqueta que se puede ver en el despacho del promotor detrás de una doble puerta corredera que se abre como un escenario: maqueta blanca sobre fondo negro progresivamente iluminado por los rayos de una luna artificial...

Por su parte, el proyecto de la Rusia Tower de S.O.M. (Moscú 1992) ejemplifica todos los mitos de la ciudad tardomoderna en el cambio de siglo. Supertecnología y comunicación: un mundo sin fronteras bajo una sola dominación. «La Rusia Tower está pensada como un símbolo de la comunicación entre Rusia y el resto del mundo.» La torre se eleva más allá de las nubes, su remate afilado alude a la comunicación a través de las ondas con el resto del mundo. La base se conecta con la ciudad, es un lugar de encuentro: centro de convencio-

nes, teatros, salas de fiestas, comercios... «En contraste con la pesantez de los alrededores, el muro cortina de acero y aluminio es transparente y ligero.» La idea tripartita del rascacielos sigue aquí presente como también la idea de una geometría cristalina y redentora. Situado entre la realidad y el sueño, este proyecto reluce en la noche soviética, que ya es sólo un recuerdo, como los diamantes a los que aludía Le Corbusier. Quiere ser también el símbolo de un nuevo amanecer: la Rusia del siglo XXI. Es una lanza que señala la definitiva rendición del socialismo y su integración en las intrincadas leyes de la economía postindustrial. Las formas romboidales nos remiten a la Glashaus de Taut o a Melnikov. Aquellas ideas que en su día alimentaron la imaginación de la vanguardia soviética les son devueltas con intereses tras la reconversión de sus valores.

59

Algunas de las propuestas más radicales se han envuelto con los valores de la ecología y la sostenibilidad. La Tokio Nara Tower de Hamzah & Yeang (Tokio, 1994), fue diseñada para la trienal de arquitectura de Nara por el arquitecto malayo Kenneth Yeang por invitación de Kisho Kurokawa. El tema de la trienal: Simbiosis de historia y futuro. «La arquitectura en la edad de la máquina –dice Kurokawa– estaba volcada a la búsqueda de la eficacia y de la adaptación universal. Al contrario, la arquitectura del futuro dará una importancia primordial a la flexibilidad y a la identidad del entorno local.» La coartada estética de la ecología, explota aquí las posibilidades ofrecidas por la tecnología y los *media*. La torre Tokio Nara propone 880 metros de al-

tura, 210 plantas de oficinas, viviendas y hoteles, equipamientos comunitarios y parques suspendidos. En el exterior, conducidos por un raíl en espiral, brazos articulados permiten la existencia de vegetación y la limpieza de las fachadas: imágenes y tecnología de ciencia-ficción para un proyecto de laboratorio que tiene sus fuentes en la exuberante naturaleza tropical, la estética híbrida de la arquitectura sin arquitectos y el universo de las utopías tecnológicas de Buckminster Fuller o del Grupo Archigram. Un proyecto, profetiza Yeang, que abre una nueva perspectiva a la arquitectura de los rascacielos: «La concepción de los espacios cerrados, eficaces desde un punto de vista energético podría transformar la creación arquitectónica, hoy un artesanado incierto y aparentemente fantástico, en una ciencia segura de sí misma»²⁸. Sin embargo, la ecología de Yeang no excluye ni la fantasía ni la creación artística: «las fachadas bioclimáticas no son las únicas que determinan la concepción de un edificio. Es por ello que los principios de composición deberían servir de guía para un trabajo de interpretación más que ser aplicados como dogmas formales»²⁹.

La Torre del Milenio, Norman Foster (Tokio, 1989), tiene forma cónica y una altura de 800 metros con una estructura helicoidal doble que remata su perfil. Se trata de un monumento celebrativo, una manera de recibir, como indica su nombre, el nuevo milenio desde el optimismo en la técnica y sus realizaciones. Una ciudad vertical con todo tipo de perfeccionamientos. Su perfil reproduce una de las primeras realizaciones técnicas soviéticas, la torre de la emisora de radio de Moscú, obra del in-

geniero Chuchov en 1926. La torre con una amplia base se sitúa sobre un lago artificial, situado en la bahía de Tokio, que le aísla del resto de la ciudad.

La duplicidad de las torres, como en el WTC o en Penzoil Place, se convertía en un motivo de tensión para unos volúmenes mudos y abstractos y los abría a una infinidad de significados ambiguos. En las Petronas Tower de Cesar Pelli (Kuala Lumpur, Malasia 1996) se vuelve a una redundancia excesiva, en un signo de ostentación. Es una puerta, pero como en las Torres Kio de Madrid, ya no es una metáfora sino una realidad. Se trata más bien de un enorme y descomunal arco triunfal que se explicita al unir las torres por una pasarela neo Viollet le Duc al nivel de la planta de «transfer». Las torres gemelas forman parte de una operación de desarrollo más amplia que comprende cuatro torres de oficinas, hoteles, espacios comerciales y equipamientos recreativos alrededor de un gran parque. Constituyen una exasperada puerta monumental de este nuevo barrio visible desde 50 kilómetros de distancia y celebra la entrada de Kuala Lumpur en el libro de los *guinnes* de altura, señalando su presencia en el mapa de las rutas comerciales internacionales.

París, la ciudad de la luz, ya posee los signos vacíos de un poder posmoderno, omniabarcador, total e invisible. La gran máquina de Beaubourg inauguró la «grandeur» de la escena postindustrial: espectáculo y arquitectura se funden en la imagen de una tecnología prepotente y mecánica. El efecto de *shock* y la contraposición con el entorno histórico, tienen algo del surrealismo y el expresionismo que distinguió a las primeras vanguardias.

Las transformaciones urbanas de los últimos años nos han ofrecido ejemplos de monumentalidad en la construcción del espacio de la ciudad tardomoderna y postindustrial. La pirámide del Louvre de I. M. Pei, el Gran Arche de la Défense de O. Von Sprekense, la Geoda de la Ciudad de las Ciencias y de la Industria o la Biblioteca Nacional de Dominique Perrault. Todos estos ejemplos se caracterizan por ser metáforas abiertas, formas inmateriales junto a signos vacíos. Todos estos proyectos están formalizados a través de formas simples y geométricas: la pirámide, el cubo, la esfera. Formas cerradas y acabadas, predefinidas por una geometría que empieza y acaba en sí misma. En el caso de la Biblioteca Nacional, el proyecto se desarrolla en torno a cuatro diédros con apariencia de libros abiertos.

El proyecto de la Tour Sans Fins del escenógrafo Jean Nouvel se inscribe dentro de estos episodios de proyectos destinados a monumentalizar la ciudad traspasando los límites de la realidad. Es la metáfora de un sueño: levantar torres tan altas que se eleven hasta los cielos y tan profundas que se sumerjan en los abismos. Es también la metáfora de una ciudad vertical infinita sin principio ni fin. Para alcanzar la materialización de esta idea se recurre a un mecanismo de *performance*, una *misse en escène*. La torre es una representa-

ción, una obra de arte total que alcanza su realización a través de mecanismos similares a los de la realidad virtual. El arquitecto se considera a sí mismo como un creador de imágenes. «El realizador y el arquitecto producen imágenes. Furtivas y permanentes. Se les confían presupuestos importantes y su elección es determinante cara a serios compromisos financieros. Para construir, para rodar, deben convencer «previamente» y obtener, si no el consenso, al menos la luz verde de un cierto número de individuos responsables en la toma de decisiones. Afrontar lo real: se someten a las coacciones de la técnica, la economía y el tiempo. Por último, dirigen un equipo y son responsables de la obra. Son maestros de obras. El arquitecto creador de imágenes está influido por la considerable producción pictórica del mundo actual en muchos campos y particularmente en el cine»³⁰.

61

La arquitectura se convierte en una obra de arte total que abarca todos los aspectos de la experiencia humana. Es más, la sustituye y la anula. Anula los conflictos de la realidad en un acto de simulación total. Lo monumental ya no tiende a expresar y ensalzar los aspectos del poder, sino que tiende directamente a anular la subjetividad, a mediatizar la experiencia convirtiéndola en un acto de fascinación y vassallaje.

NOTAS

- ¹ Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas*. Ed. Poseidón. Barcelona, 1977, págs. 67-68.
- ² Federico García Lorca. «Carta de 28 de junio de 1929». Poesía n° 23-24, pág. 37.
- ³ Federico García Lorca. Conferencia sobre *Un Poeta en Nueva York*. Madrid, marzo de 1932. Poesía n° 23-24, Pág. 112
- ⁴ Louis Sullivan. «El alto edificio de oficinas considerado artísticamente» en *Kindergarten Chats*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957, pág. 199.
- ⁵ Ídem, pág. 200.
- ⁶ Ídem, pág. 201.
- ⁷ Max Berg. Hochhäuser un stadbild, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 6, 1921-1922 págs. 101-102. Cit. En Frank Schulze. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Ed. Herman Blume. Madrid 1986, pág. 99.
- ⁸ Ludwig Mies van der Rohe. *Escritos, diálogos y discursos*. Colección Arquitectura I. Mayo de 1981, pág. 7.
- ⁹ Ídem.
- ¹⁰ Adolf Loos. «Arquitectura» en *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. GG. Barcelona 1972, pág. 229.
- ¹¹ Adolf Loos. «El *Chicago Tribune Column*» en *Ornamento y delito y otros escritos*. Ed. GG. Barcelona 1972, págs. 260-261.
- ¹² Ídem, pág. 260.
- ¹³ Ídem. pág. 261-262.
- ¹⁴ Eduardo Subirats. *La transfiguración de la noche. La utopía arquitectónica de Hug Ferriss*. Colegio de Arquitectos. Málaga 1992, pág. 5.
- ¹⁵ Hug Ferriss. *The Metrópolis... cit.* en E. Subirats, *op. cit.* pág. 19.
- ¹⁶ Ídem pág. 35.
- ¹⁷ F. Dal Co. *L'evanescenza della transgressione*.
- ¹⁸ F. Dal Co. *op. cit.* pág. 23.
- ¹⁹ I. Ábalos, Juan Herreros. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Ed. Nerea, Madrid 1992
- ²⁰ Colin Davis. «Arquitectura e ingeniería, el banco de Hong Kong y Shangai. A&V n° 38, pág. 9.
- ²¹ Iñaki Ábalos y Juan Herreros. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Ed. Nerea, Madrid 1992, pág. 80.
- ²² Hiroshi Hara. «Interconnected Superskyscrapers. GA n° 37. Tokio 1993.
- ²³ Dorian O. Mandrelli. «La torre encantada». *Arquitectura Viva* n° 4, pág. 44.
- ²⁴ Texto leído por Tristán Tzara el 22 de diciembre de 1920 en la Galería Provotovsky de París y publicado en *La vies des Lettres* n° 4. Citado en Benedetto Gravagnolo. *Adolf Loos*. Ed. Nerea. Madrid 1988.
- ²⁵ Ada Louis Huxtable. *El rascacielos. La búsqueda de un estilo*. Ed. Nerea, Madrid 1988, pág. 108.
- ²⁶ Ada Louis Huxtable, *op. cit.* pág. 62.
- ²⁷ I. Ábalos y J. Herreros, *op. cit.* págs. 78-79.
- ²⁸ Ken Yeang. *Theory and Practice. Bioclimatic Skycrapers*. Ed. Artemis, Londres 1994.
- ²⁹ Ídem.
- ³⁰ Jean Nouvel. «Fragmentos de realidad. La mirada del cine». *Arquitectura Viva* n° 7.