LA ARQUITECTURA FRENTE A LA *DOXA*

Antonio Miranda

La inminente llegada del nuevo siglo sirve de pretexto al autor para intentar desvelar algunas adherencias oscurantistas o ideológicas que a lo largo del siglo XX nos han impedido ver las razones intelectuales y morales últimas de la arquitectura. Tras ese intento, emerge un contraluz de esperanza.

«Corazón, corazón,
Corazón pinturero,
¡Qué pedazos de artista
hay en las revistas
de mi peluquero!»

(Oda popular sobre el plebeyo mundo mediático rosa y couché)

Atrapados entre la teoría elitista y la ideología vulgar

Escribió Lafuente Ferrari, en un lamentable artículo contra el supuesto hermetismo corporativo de la crítica de arquitectura, que «los profesionales se atengan a lo puramente técnico, ya que de lo otro, de lo que es **Arte** en la arquitectura pueden y deben juzgar los no arquitectos». Error tras error y dislate tras dislate, ya que la escasa verdadera arquitectura que se edifica no está hecha «de lo uno y de lo otro» de modo separable. Además, como más abajo se explicará, sólo hay un mundo más alejado y ajeno a esa arquitectura que el mundo tecnocrático, y ese mundo es el mundo **artístico** que los *mass media* manipulan y venden. Y respecto a los sujetos de juicio, baste decir que cualquiera no arquitecto que se lo proponga con el suficiente estudio y trabajo sobre la razón crítica, puede y debe –sin necesidad alguna de conocer en cálculos técnicos– evaluar íntegramente una obra de arquitectura. Como ejemplo baste decir que T. W. Adorno y G. C. Argan lo hicieron, a veces con gran certeza y mucho mejor que sus coetáneos arquitectos, sin ser de ningun modo profesionales de la construcción.

Para la mentalidad neoclásica y para su consecuencia reactiva o romántica, pero sólo para ellas, la arquitectura es una de las Bellas Artes Plásticas. Léase a Emmanuel Kant y véase todo el grasiento eclecticismo del XIX. Pero arte, en términos generales, ha sido artificio artesanal que se trasciende. Las artes plásticas producen artificios artesanales. Sin cierta artesanía como método,

no hay arte posible. Sin la unidad entre opuestos, tampoco. También la «naturaleza» es puro artificio no sólo por estar toda ella afectada por la acción humana sino por haber sido, al parecer, toda ella «creada» bajo la disciplina matemática y geométrica de la Arquitectura Industrial. El orden natural genera orden, pero el desorden, caos o entropía generan un orden mayor, un equilibrio mortal de cementerio. Galileo descubrió y postuló que la naturaleza está escrita en lenguaje matemático y geométrico. Y Nicolás de Cusa anticipó la matemática moderna cuando expresó por escrito: «Pensar es medir» y «Todo está en todo». También así podemos confirmar que la matemática moderna de la incertidumbre, del azar y del caos, viene a dar mayor razón a los rebeldes y combustibles panteístas platónicos del Renacimiento que a los serviles escolásticos aristotélicos y pirómanos del Medievo.

El arquitecto produce públicamente mercancías significantes, objetos, por tanto, directamente alienados en su valor de cambio como bienes de consumo, uso y comunicación. La arquitectura ha debido soportar la fatalidad de ser el más antiguo soporte de significados para la comunicación pública o mediática. Por ello, ha sido quizá el primer y hasta hace poco tiempo el más importante sistema de indoctrinamiento masivo que –por medio del estupor, el miedo y otros efectos de lo sublime– tan eficaz ha sido y sigue siendo para promover ideología, esto es, para ampliar la difusión de la personalidad sumisa entre las gentes.

Por el contrario, con el artista escondido en su gabinete, las artes pueden limitarse a la producción de valores de uso, mientras que la arquitectura, además, se encuentra comprometida en la compraventa de opinión ideológica, propaganda o publicidad, todo ello sobre el soporte mediático del territorio urbano, suburbano o rural. Pero la arquitectura, como luego se verá, necesita de una financiación doble o triplemente interesada, de la que las artes en general pueden prescindir. Trabajar para la producción misma y no para la doble o triple venta es un lujo que el artista puede y debe permitirse. Tal no es el caso del arquitecto; por más que hoy –cuando **todo** está sometido a las leyes mediáticas o mercantiles del capital, y cuando el arte es en la casi totalidad de su producción el sistema de camuflaje bajo el que se esconde la más feroz y grosera de las industrias–, tanto las artes como la arquitectura puedan, además, ser objeto de lujo o de consumo ostensible[1].

Las sólidas banalidades y enfáticas ambigüedades (Lubetkin) que los mercados posmodernos y las mediáticas imponen, se limitan, en el mundo artístico, a la esfera estructural de la inversión especulativa, y a la esfera superestructural de la cultura o ideología. La arquitectura, en cambio, ha de cargar además –en cada línea– con la responsabilidad de una infraestructura física de gran impacto y duración. Así pues, los edificios están triplemente vinculados al sistema financiero. Por todo ello, aunque quizá pueda hablarse sobre la libertad artística, no podremos hacerlo sobre la libertad arquitectónica, como no lo haríamos sobre asuntos de economía, de minería o de propaganda.

El artista puede construir objetos, artefactos o artilugios, hacer felices invenciones, usar de sus ingeniosas ocurrencias y ser original. Puede soportar la confusión esnob entre lo interesante y lo importante, o aquella otra entre lo específico y lo excepcional. La originalidad del modelo o paradigma puede ser para las artes un valor artístico autónomo y de cierta eficacia semiótica. La ingeniería por su parte podrá valerse, asimismo, del ingenio. La arquitectura original, en cambio, como hubiera podido pensar D'Ors, suele producir payasadas plagiarias. El verdadero arquitecto –al modo del cirujano de ojos, por ejemplo– no inventa caprichos ingeniosos, «originales» o sugerentes, sino que avanza sobre líneas de investigación poética cuyo origen debe estar en el Big Bang[2].

Así como el mejor poeta no inventa sus materiales –palabras o gramáticas– sino que usa lo que el diccionario impone, así el mejor arquitecto actual no utiliza materias sino materiales compatibles y preformados; es decir, utiliza sustancias, materias conformadas para las que aquellas metafísicas aristotélicas –que separan la forma del contenido y la materia– pierden cualquier soporte racional. La «originalidad arquitectónica» que desesperadamente buscan, digieren y excretan los *mass media* no pasa de ser mera pretensión de belleza –lo *kitsch*–, a veces doblada por la pretensión de elegancia histórica –lo cursi–. Tal originalidad concebida para la pura evasión –plena de falsa apariencia, y de vana fanfarria–, obviamente, no puede ya ser mostrada como arquitectura para asombro de bobos. Por ello nos será presentada, publicitada y glosada como «obra de arte»[3].

11

Lejos de la radicalidad que conoce y vive de los orígenes racionales de las formas, la originalidad arquitectónica –que se nos vende para la mediática fruición sensual– no persevera en el ser, no cava en los orígenes radicales sino que, por el contrario, en una huida histérica hacia cualquier absurdo se dispara con los vapores de la *varieté* espectacular y de la falsificación material o formal. No es otro el tipo de fraude necesario para obtener nuestro correcto talante apolítico y nuestra evasión fantasiosa respecto a una realidad por la cual 40.000 niños mueren de miseria cada día porque, por ejemplo, EE.UU. emplea 30 millones de dólares en armamentos, cada hora.

El artista puede ser elitista, asocial, atécnico, juguetón, heterodoxo, caprichoso, provocador y transgresor, trabajando no como los clásicos, sino como hoy lo harían los clásicos en un arte que produjera fantasía y encantamiento. Puede limitarse a los problemas espirituales y técnicos en detrimento de los problemas humanos... su reino no es de este mundo. El artista puede elegir –sin menoscabo de su disciplina– entre lo plebeyo, lo popular y lo docto; también puede instalarse en un clasicismo unifocal o en un romanticismo doblemente artístico. Así, por ejemplo, todo el Surrealismo pictórico rezuma una, aunque mediocre, plena artisticidad. El arquitecto, en cambio, genera un producto real, fatal y afortunadamente social, de efectos cívicos, civiles y ciudadanos que debieran estar asociados al progreso de la verdadera y casi inexistente democracia.

Aun así, la arquitectura lisonjera se desvanece y anula por mil caminos cuando se hace obsequiosa o figurativa, porque se entrega servil a todo menos a una vida inteligente y mejor. En rigor, se pierde cuando intenta halagar y agradar al sujeto múltiple y contradictorio de la ciudad: paseante, habitante, visitante, cliente, artista, policía, conductor, peatón, especulador, financiero o constructor. Sabemos que cuanto mayor es el número de personas a quienes un producto pretende halagar o impresionar, tanto más habrá que rebajar su calidad. En tal caso –cuando la obra se apoya en la ayuda meretriz del facilismo emotivo y figurativo– la obra destilará para siempre dos formas de vileza: 1) la ambigüedad del relativismo cínico del «todo depende según se mire», y 2) la cobarde lenidad –o tolerancia hacia el Poder–, para la cual «todo vale si gusta al analfabeto que paga». La arquitectura no abomina del mercado; abomina, más bien, del mercadeo capitalista que la enajena y embrutece, y que no la deja vivir en libertad para intentar ser ella misma sin tener que hacer concesiones a otros sujetos particulares cuya ignorancia es sólo comparable a su codicia.

El ardid artero del «realismo» no ha justificado nunca a esa edificación ancillar, cortesana, entregada, rendida y sin voluntad propia, que en todo tiempo y lugar está dispuesta a ejecutar la voluntad del amo dinero. Porque la mejor arquitectura impugna cualquier recurso a esa falsedad inducida que la lindeza edulcorada y el efectismo sorprendente encarnan. Esos productos que, alejados de la verdad arquitectónica, no alcanzan ni siquiera la lógica, son socialmente innecesarios y sólo pueden ser vistos como absurdos y carentes de sentido, salvo por aquellos que de tal insensatez hacen su diletante negocio mediático, bien sea en la calle con ladrillos y titanio, bien sea en la imprenta con papel coloreado. Y es que, al revés que las artes, la arquitectura mantiene e implica, en cualquier caso, una ética geométrica propia o impropia cuyo sentido social y político será –en función de su idoneidad– popular o populista, progresista o reaccionario, cosmopolita o nacionalcateto, etc.

12

Fue por ello el, por lo demás, admirable Kant quien cayó en contradicción cuando identificó la belleza artística con la «finalidad sin fin» y con aquello «que agrada desinteresadamente» mientras que, a la vez, introducía a la arquitectura –cargada de misiones e intereses exteriores urbanos, políticos y económicos– entre las Bellas Artes. La arquitectura solamente mantiene el *telos* en sí misma, durante su fase de Proyecto, y en la medida en que se hace poética y sujeto u objeto de autocrítica. Sólo bajo ese prisma intelectual de investigación puede coincidir con las Bellas Artes o Artes Plasticas, cuyo mejor *telos* se encuentra en la misma obra. El autotelismo es capital para las artes, que cuanto mejores, más cargadas estarán de función reflexiva. Pero la arquitectura –autotélica e intransitiva como disciplina poética o como viva autocrítica– tiene función transitiva instrumental y social.

La inmanencia del autotelismo o autocoherencia geométrica en la obra de arquitectura, representa, para la crítica, una necesaria suspension provisional del prejuicio (Husserl), una mirada

fenomenológica sobre la esencia, un reactivo imprescindible para la prueba de verificación o de falsación que cualquier sociedad sana debiera exigir. Se trata pues de la piedra de toque, no tanto para peritar la arquitectura en sus funciones exteriores y variables como para discernir su calidad primera o verdad estructural. Esa falsación puede detectar el grado de calidad esencial y propia, el grado de autocoherencia y fiabilidad, o, en su caso, el defecto de éstas, proporcional con el grado de descomposición de la obra.

Ahora bien, el autotelismo o autocoherencia nada tienen que ver –e incluso pueden declararse excluyentes– con las inmanencias artísticas que son inherentes a las obras de arte y que, en su caricatura, dan lugar al triste esteticismo del «arte por el arte». La misma indiferencia funcional de Rossi –que en principio pudo tener la noble intención de buscar esencias autónomas tipológicas y científicas– se convirtió (¿tras su viaje a EE.UU.?) en una coartada para la indiferencia **ética** del relativismo, el cinismo y la mala calidad propia del empalagoso y acomodaticio *post-modern*. Las formas que supuestamente valdrían para todo, al final no sirvieron para nada bueno. De la misma doctrina posmodernista y crapulosa se constituyó y segregó el bonito mito de la especificidad, un nuevo tipo de corrupción autista de la misma disciplina. La llamada especificidad disciplinar fue, precisamente, el cierre kantiano que la académica jaula dorada de las artes puso alrededor de la encadenada arquitectura, la cual sometida así a la ilusión narcisista y novelera de la «inspiración genial», resultó doblemente servil y falsaria: como arte y como arquitectura.

13

El romanticismo ombliguista tan fecundo en otras artes, sólo inspiró detritus en asuntos de arquitectura: pastiches, revivales, refritos, historicismos, eclecticismos... Así, Ronchamp, la Casa de la Cascada o la Ópera de Sidney, como ya supo ver Carlo Argán, fueron juegos, acontecimientos plásticos y románticos, tanto más aplaudidos como obras de arte, cuanto menos valiosos o más ociosos como arquitecturas. Por otra parte –contra la dañina taxonomía kantiana– debe decirse que los fines de la mejor arquitectura son in-finitos, no tienen fin ni final, y son variables, cosmopolitas e intemporales hasta en sus ruinas.

Y es que, a pesar de Kant y el arriba citado Lafuente, no se dan en la arquitectura el noúmeno esencial y el fenómeno existencial, por separado. La arquitectura leal, como la verdadera poesía, contiene el qué y el cómo fundidos; su fenómeno es su propia esencia, y su númeno se hace visible en la verdadera apariencia cuya estructura interna, dada su verdad unitaria, es, a la vez, entidad y apariencia. Más bien es la falsa arquitectura (99 % de lo edificado) la que destila y emite falsa apariencia inseparable de su falsa esencia –o falsa geometría para Husserl–, la misma que difunde el confuso bodrio doblado y autorreforzado por los *media*, tanto por ser objeto falsificado como por sus efectos cretinizantes de sujeto falsificador. Schiller vino a corregir a su maestro y a reconocer sabiamente, que ni en método ni en sentido, el arte y la arquitectura pueden coincidir. La separación aristotélica del mundo empírico en *poesis* y *praxis*

–en las siglas I + D, tan evidente– es inadecuada en el mundo de las artes, y engañosa en el de la arquitectura, cuya disciplina es integral y holística, o poética. El Proyecto implica, contiene y satura a la Crítica; y viceversa. En consecuencia la confusión entre arte y arquitectura –siendo para ésta inseparables la *poesis* y la *praxis*– conduce fatalmente a que cualquier produccion edilicia caiga bien en el bufonesco plasticismo formalista, bien en la robótica ideología utilitaria o, como suele ser frecuente, en ambas mutilaciones a la vez. Gracias a esta coincidencia la eficacia ideológica en cuanto a la formación de mentes agradecidas y sumisas se multiplica.

Las artes pueden utilizar oportunas mistificaciones que, en la mayoría de los casos, confieren cierto encantamiento ilusionante y ensoñador, sin gran demérito para nadie. En Occidente al menos, la mayoría de los llamados pintores, escultores, escritores o músicos no son tales, sino más bien meros artistas comerciales dependientes pero «creadores» de las mismas fantasías que los *media* difunden. De ellos ha aprendido la propaganda que una imagen fantasiosa puede engañar más que mil palabras. La fantasía, sobre la que el mercadeo tanto medra, es un dulce veneno cuyo antídoto se encuentra en la imaginación crítica propia de la arquitectura. Por eso el Proyecto de arquitectura abomina de la fantasía.

Y es que un proyecto crítico y de calidad no puede perder un ápice de energía en fantasmadas ya que exige poner toda ella en la gran cantidad de imaginación que le permita cohonestar o armonizar mundos opuestos. Así: la abstracción con la realidad, la heterodoxia necesaria con
14 las normas, la innovación –no invención– con la tradición tipológica, los problemas técnicos con las soluciones humanas, los problemas humanos con las soluciones técnicas. Y esto último, porque, como contrafigura que es de las artes, para la arquitectura los seres humanos, además de sujetos, son objetos mensurables de las estructuras que instala en el entorno construido. Por todo ello y para avalar la estatura de esas dificultades contradictorias, la imaginación crítica se encuentra dentro de las cualidades, teorías o actividades inteligentes señaladas por Worringer, respecto a las cuales, el rigor intelectual no puede ser soslayado. En tal panorama, cualquier fantasía es parasitaria.

No es ideología lo que ha de promover, o destilar, o inducir el arte, por muy benéfica que tal ideología, social o religiosa, pueda supuestamente llegar a ser. Justo lo contrario: la obra será tanto mejor cuanto más teoría crítica y pensamiento suscite a partir de ella; esto es: cuanta mayor cantidad de ideología –o entropía mental– destruya. Y es que la ideología no libera a los pueblos. Por el contrario: de mantenerlos bien saturados de falsa consciencia –idiotizados con ilusiones, magias y buenas intenciones– ya se encargan los medios gráficos, la televisión y la arquitectura figurativa. Es la teoría o pensamiento crítico quien nos permite vencer la ignorancia y el miedo subsiguiente, que, a su vez, no es sino la fuente del odio social o fascismo. La emoción necesaria no es la del vitalismo lacrimal o cordial de las malas artes, es la muy superior emoción de la inteligencia y la racionalidad de las mejores poéticas.

El doble significado de la peor arquitectura parlante

«Dicha de entender, mayor que la de imaginar o sentir» (Borges)

Cuando se dice que la arquitectura es un arte social se cometen al menos dos errores: 1) Porque todo arte es, antes o después, social como medio, instrumento, consumible o mercancía. 2) Porque la arquitectura, cuyo anhelo industrial viene de siempre, intenta huir por igual de las artes y de las artesanías. La arquitectura, pues, no puede archivarse entre las artes sino que debe ser liberada como poética industrial o superingeniería que es, tal y como su propia etimología señala.

Siendo la escala lo cualitativo de la cantidad industrial, y los problemas de escala los más difíciles cuando se mide la forma; siendo que cada materia exige su propia geometría; siendo que todo buen proyecto mantiene implícita en su programa una explosión de funciones nuevas y desconocidas cuyas dimensiones hay que armonizar; y siendo la calidad, tantas veces, fruto de la cantidad escalar, debería ya resultar evidente que –frente a la *doxa* y la opinión de los cronistas– la arquitectura, toda ella escalar, nada tiene que ver en sustancia con ninguna de las artes.

Las artes producen libres objetos sociales tanto más activos cuanto más audaces y libertarios. La arquitectura es, sin embargo, secundariamente objeto, y preferentemente sujeto, además de contexto de las actividades, alegrías, dramas y tragedias humanas; por lo que afirmándose contra el caos y el azar inhumanos, como pide Behrens, será tanto más benéfica cuanto menos rígida y cuanto más serena. Por ello, la arquitectura en este fin de siglo, nos parece tanto más reaccionaria o criptofascista cuanto más caótica, ruidosa, pintoresca, gesticulante, vociferante y espectacular –aunque no por ello menos yerta y entrópica– se nos presente[4].

El arte verosímil puede no someterse a juicios de valor. Para la arquitectura, por el contrario, las supuestas virtudes de veracidad o sinceridad son irrelevantes y prescindibles actitudes o manías de autor. Para ella, es la lógica estructural 1) geométrica, 2) económica y 3) geográfica, la que determina el principio de calidad, hecho de verdades poéticas, esto es: 1) constructivas, 2) funcionales y 3) formales, en un único y definitivo resultado cuya unidad implica la autocoherencia óptima e idónea entre las seis instancias en un espacio-tiempo muy dilatado. Así pues, la arquitectura como sujeto se debe a la verdad técnica y social del objeto, o sea, a la propia razón crítica de éste. El hecho de que las artes desde 1900 se hayan apartado de la verosimilitud, no habla más que de un intento de acercamiento de éstas a la poética y la arquitectura. Pero comer los mismos alimentos no implica semejanza alguna entre los seres que los comparten. Cuando Picasso fue preguntado sobre la verosimilitud o parecido de uno de sus retratos, se alió con el tiempo de la cuarta dimensión cubista, y dijo a la modelo «¡Hala, y ahora a parecerse !»; y del retrato, dijo a los críticos «Ya se parecerá».

El mercadeo inmobiliario y mediático necesita ver e instalar a la arquitectura como un arte cuya proyección sea a lo sumo bigeneracional, pero con resultados y beneficios rápidos. Además existe otro motivo económicamente interesado para instalar a la arquitectura entre las artes. Tal interés no es otro que la posibilidad de contaminarla de fugacidad, de moda publicitable, de frívola improvisación, de «genial» espontaneidad, y de culto por lo espectacular novedoso, con el consiguiente desprecio hacia lo nuevo de la inteligencia eterna que la arquitectura encarna.

La arquitectura, frente al veloz diseño atópico, tiene vocación multisecular y se hace inferior o fecal cuando está compelida por el oportunismo apresurado del corto plazo propio de la *kulturkampf*. Para la arquitectura, como para la televisión, tan dependientes de, y sumidas en, el seno del capital mediático, no existe cultura alguna que sea clientela inocente, no hay cultura alguna que no venda confusión. Por ello, la arquitectura de hoy, al revés que las artes, con dificultad podrá evitar convertirse, bien sea en propaganda fascista, bien sea en publicidad liberal.

La dictadura del capital o del estatus financiero –así como las instancias doctrinarias que están a su servicio– obtienen, por todo lo dicho, grandes beneficios de una concepción artística, metafísica o idealista de la arquitectura. Por eso, atribuir artisticismos a la arquitectura implica complicidad con ese estatus de dominación y esclavitud que, amparado en la confusión de los *media*, saltea a la humanidad en sus tres cuartas partes. Como el mercado pospone el valor de uso, ante los valores de lucro y de representación, la apariencia que se nos vende no es la real manifestación de un camino de verdad, sino la falsa apariencia de verdad, la apariencia de arte, bajo cuyo manto se gesta la impostura con la que la grosera industria cultural nos confunde y somete. El actual estatus gansteril sabe que es mucho más lucrativo y fácil fabricar sujetos de condición sumisa, puestos al servicio de las mercancías perfunctorias, que promover personas libres de criterio y sabias para distinguir calidades exigibles.

Hoy, gracias al desarrollo tecnocrático –aunque descuidado y paleotécnico– de la construcción, cualquier edificio majadero puede construirse de modo artístico. Suele decirse que para que un edificio se derrumbe hace falta la coincidencia en él de un mal proyecto, una mala ejecución y una mala suerte. Antiguamente –y es mucho lo que con ello hemos perdido– las formas caprichosas, insustanciales y arbitrarias no eran estables ante el viento, el agua o la gravedad. Bastaba un mal proyecto para que las bajas formas impropias, no prosperasen en obra. La arquitectura artística, o banal, puede levantarse hoy sin ningun riesgo, y es físicamente tan inocua como una partitura. A cambio de tal seguridad, la falsa moneda se extiende acrecentando la miseria moral, el sensacionalismo y la manipulación formal para mayor enajenación de los colectivos.

Hemos dicho que en las artes no hay un Bien, una Verdad y una Belleza *a priori*. En las artes, y por suerte para ellas, el idealismo platónico ha sido superado por la historia y por la filosofía. En la arquitectura no sucede tal cosa. Podemos y debemos hablar sobre la bondad, la verdad y la belleza de cada obra una vez concluida ésta. Pero también podrían detectarse las falsedades

en el proyecto, en el papel, antes de que aquello que en el plano parece falsificado, confirme en la realidad su fraude y su fracaso. Pero estos criterios de sabia ingeniería no le interesan a nuestro mercadeo, el cual sólo se preocupa de los envoltorios ideológicos y mediáticos confeccionados con el empaque de esa hermosura edulcorada o falsa belleza que nos gusta tanto como al tonto el ruido[5].

Disintiendo por una vez con los spinozistas o contra la opinión posmoderna de que solamente lo deseable sea bueno... aún hoy, debemos regresar para sostener con Platón y con nuevas razones, el hecho a la vez moderno y clásico de que lo bueno universal es independiente de los deseos o intenciones particulares. Al reves que en los tiempos de Spinoza, hoy no es lo Bueno (Verdadero), el *a priori* escolástico, dogmático, e idealista, esto es, el enemigo a batir. El gusto plebeyo, o sea aburguesado, del consumidor adoctrinado de hoy, es decir, los gustos de la víctima de los medios de propaganda, son los vigentes *a priori*, que necesitamos resistir, como verdugos que son también de la calidad material y objetiva de la vida en libertad. Para un uso feliz y panhumano de una ciudad, de una obra, de un objeto, es esa resistencia de la inteligencia capaz de obtener la idoneidad simultánea –por la que todo se resuelve a la vez y como por ensalmo con el mínimo ruido, humo, riesgo, gasto y entropía– la que debe ser convocada.

La mejor arquitectura no está destinada –cual es el caso de ciertas artes mediáticas y posmodernismos necrófilos– a vivir o revivir hechos pasados o futuros de modo ficticio o imaginario. La mejor arquitectura no representa a la vida, ni la imita, ni la simboliza, sino que la determina, la reproduce y la construye en su más alta y espiritual materialidad.

Las artes pueden libremente reflejar las condiciones de la sociedad; pueden y deben actuar como testimonio de su época y representar, en los mejores casos, todas las crueles contradicciones que hay en ella. Las obras de Cervantes, Balzac, Proust, Camus; de Sostakovitch, Webern, Berg, nos hablan de esas miserias mejor que ninguna otra cosa, y tal vez por ello sean tan grandes como universales y valiosas. Pero, cuando la arquitectura artística ha sido tentada por la figuración que representa o simboliza –aun como «crítica» servil del estatus a criticar– se ha quedado en una ridícula y cobarde ironía posmodernista o antimoderna o seudomoderna, cual ha sido el caso de las obras, llenas de facundia y verbosidad, de Moore, Krier o Rossi, por citar sólo a algunos de los oficiantes.

La arquitectura, mensaje ideológico ella misma, no necesita duplicar su verboso significado con declamaciones en las que naufragar, sino más bien llenarse de su propia verdad objetiva de significante lo más puro posible, de su autenticidad compacta intensa y excelente, de una autenticidad gracias a la cual construcciones, funciones y formas se traban de tal modo en la geometría y la geografía, que el resultado final parece tan obvio, tópico e indiscutible como el que dentro de lo atópico tienen el paraguas, la bicicleta o la locomotora. Ésa es su sencilla razón política de

ser; la misma de buen teorema, la de un *episteme* o conjunto de saberes: la de emancipar las conciencias respecto a la *doxa* del tópico castizo y del grosero sentido común utilitarista.

La mejor arquitectura, precisamente a causa de sus autolimitaciones simbólicas, cristaliza en las formas que espiritualizan la materia por medio de cierta sabiduría propia. Así combate, como la poesía, y con su sola presencia por igual y a la vez –ya que no la imposibilidad de pensar del idiota– al menos el fanatismo que rehúsa pensar, y el servilismo que no se atreve a pensar. A mayor humildad, mayor trascendencia. Pero no es concebible la idea de una buena poesía a sueldo.

La *doxa* (u opinión pública desinformada, ofuscada u obcecada) y la ideología dominante (o ideología de la clase dominante) son como hermanas siamesas que mutuamente se alimentan, soldadas por los medios de comunicación de masas. Por ello, ambas exigen la ubicación de la arquitectura entre la Artes Plásticas. Y por lo mismo, la opinión plebeya o aburguesada esconde su debilidad crítica bajo el inane tópico gastronómico del «me gusta, o no me gusta». Esa misma *doxa* es causa y efecto de una ideología consoladora e ilusa –falsa visión o supersticion plausible– que la inteligencia poética o crítica está destinada a desenmascarar. El éxito de masas o plebeyo, es un éxito antipopular porque esclaviza a los pueblos con un embaucamiento empalagoso, con ese plagio seudomórfico de las artes, o de las artesanías, que «tanto gusta a las gentes sencillas», como exigía Goebbels desde sus conocidas y filantrópicas intenciones.

18

Con toda esa carga de grata vulgaridad artística se consolida también el morbo, infectado por la mitología *marchand* de lo único y de lo fuera de serie, ese morbo que tanto excita al nuevo rico. Pero esa unicidad espontánea y genial –mero fetichismo o superstición de la mercancía– es el embeleco ideal para aumentar un valor de cambio incompatible, precisamente, con esa ciencia de la seriación industrial hecha con sustancias compatibles al servicio de las futuras mayorías y que, a su vez, constituye nuestra *Gaya Ciencia*.

Ya hemos indicado que el formalismo plástico es una de las dos peores enfermedades de la arquitectura: su debilidad esteticista, beauxartiana y bufonesca visible en las obras de Gerhy para Bilbao o París. La otra, no menos perniciosa, es la opuesta, contraria y simétrica, aunque complementaria, del tecnocratismo pragmático y robótico a tenor del cual la forma es despreciable ya que sólo busca el contenido de uso estricto y mensaje. Para la extensión de esta última plaga –visible en los bloques suburbanos para alojamiento de masas– han colaborado por igual el utilitarismo burgués y el marxismo vulgar.

Y es precisamente contra esa forma de antimarxismo que es el marxismo vulgar o dogmático, cuando podemos señalar que el testimonio sobre la experiencia social, el indicador de la conciencia colectiva no puede volver a hacerse con significados de estilo realista, sino con reales, significantes y sabios metros cuadrados o cúbicos construidos sin mezquindad. La arquitectura

ha servido y sirve, a causa de su elevado y fatal presupuesto dinerario, a un Poder analfabeto pero no tan ingenuo como para que se le pueda obligar a financiar una crítica hacia su propio sistema. Toda la arquitectura figurativa y simbólica de la burguesía (1400-1900) es una misma maza antipopular a la cual los estilos sólo cambiaron el mango, una misma bota lustrosa pero antihumana de la que los estilos sólo cambiaron el color. Miguel Ángel al final de su vida se dio cuenta de la trampa; por eso su última arquitectura fue nihilismo, desesperación y suicidio estético aberrante[6].

Y es que utilizar la arquitectura –dentro de un sistema de clases– como forma voluntaria del sujeto irónico o del manifiesto político, además de ser grotesca pretensión, constituye una eficaz vacuna que fortalece las defensas de ese mismo sistema que se dice querer combatir.

Las artes están determinadas por la realidad social y por la sociedad misma en la que nacen, pero pueden o no reflejar las condiciones, preferencias, prejuicios y convenciones de su momento, por más que, de modo sincrónico y fatal, hablen de su tiempo, y solamente las mejores excepciones sean intemporales. La arquitectura, en cambio, al ser deudora del verdadero Sujeto de la dictadura, suele estar desposeída de su poder como sujeto crítico y trasformador, por un Poder que es el verdadero sujeto de la enunciación porque es el que paga. La arquitectura, al servicio del cliente habitual, queda entonces confinada a ser poco más que simple escenario decorativo bajo el pretexto de objeto instrumental. En tal caso, la falsa instrumentalidad –así como la paleotecnia de la producción– viene a ser encubierta por el envoltorio mediático del producto. Con ese mismo fin la arquitectura ancillar tendrá que asumir el papel de sujeto, pero de sujeto acrítico, apolítico y servil: un sujeto consolador, alocado, alegre y faldicorto. Pero dicho triste papel de figurante, propio de las arquitecturas figurativas, ya no será el papel que le corresponde como sujeto de inteligencia universal, sino el papel del capataz del enunciado o, dicho de otro modo, el papel de Sujeto del dictado. Un sujeto que podra fingir que discute la forma de explotación pero que nunca podrá impugnar la explotación misma. Por todo ello, puede haber arte inocente pero ninguna arquitectura artística, simbólica, figurativa o parlante lo es.

Por todo ello, las seudo-arquitecturas vienen así a entrar en complicidad, colusión y cohecho con el espectáculo de la telebasura, siendo recompensadas por el mismo estatus que, para sobrevivir, necesita mucho más del circo que del pan. La arquitectura cabal no es figurativa porque no se debe a ninguna imagen de lo real –como se solicitó de las artes– sino que produciendo la realidad de lo real no tiene otro compromiso de representación más que consigo misma en la medida de su propia sabiduría social interna. Pedirle emblemas –tan baratos por otra parte– a la arquitectura es tan bajo y abyecto como pedirle símbolos a la agricultura. Los diversos fascismos nunca han dejado de exigirlo. Cuando la arquitectura se sale de su complejo cometido para huir al mundo de la «creación mediática» con su banalidad, nos encontramos con

la plétora rancia, ramplona y chabacana del carton-piedra metalizado que decora un panorama cruel, y con una cultura que es a la vez causa y efecto de esterilización mental colectiva. La arquitectura sensacionalista al uso en nuestro infausto final de milenio, es una parte sustancial de la gran estrategia de disolución mental mediática necesaria para lograr la disolución social que el estatus de dominio requiere, como oxígeno, para sobrevivir.

En oposición al siempre necio y agradable *postmodern* de confitería estupefaciente, reflejar la cara deforme y desagradable de la realidad puede y quizá deba ser un cometido de las artes, con tal de que se mantengan lejos de las redentoras pretensiones de emancipación. Cualquier hecho, y por tanto el hecho artístico, es también político. Pero como ya es sabido, las peores obras están preñadas de las mejores intenciones estéticas, morales o políticas. Por eso, si la verdadera arquitectura –debido a su alto nivel de verdad material o calidad– obtiene, al cabo del tiempo, el valor de la belleza; si llega a ser expresión estética o artística de algo superior y exterior a su ser y cometido, deberá ser a su pesar, o cuando menos exenta de la pretensión vergonzante de haber buscado aquella belleza con deliberación. En otras palabras, la belleza no puede ser para la arquitectura un objetivo inmediato como lo es para las artes; en su caso, le vendrá dado más tarde y por añadidura, como premio a su idoneidad arquitectónica. Mientras tanto, empecemos a entender que la arquitectura será tanto mejor cuanto más poética o antiartística se muestre.

20 Si es arquitecto, no es un artista sino un poeta

«Tan bella como una máquina de guerra» (Gil de Biedma)

Como descubrió Lessing doscientos 200 años, Artes y Poéticas son contradictorias entre sí y, por tanto, mutuamente excluyentes. A más arte menos poética. El arte busca la belleza ideal ajena; la poética encuentra la verdad material propia. Del lado de la poética se encuentra la arquitectura, la música y tal vez el cine; del lado de las artes, la pintura, la televisión, la escultura. Pero, para poco bien, y para mucho mal, la ósmosis entre ambos lados es un hecho harto frecuente[7].

Sabemos por Knabe y Legrand, que Horacio se equivocó al relacionar la poética con la pintura. Es con la arquitectura con la que coincide en medios y fines. *Ut architectura poiesis* debiera haberse dicho. Ingeniería poética y arquitectura del verso es la poesía, tal y como han sabido ver y repetir Valéry o Celaya, y el ingeniero Perret cuando insiste en que el arquitecto es el poeta que piensa en construcción. La poética, como la arquitectura, no busca la belleza: con desdén la segrega. Podemos volverlo a repetir: Arte y Belleza no son sino remotas consecuencias –agradables pero indeseadas– para la arquitectura.

Si las máquinas de guerra, en cualquier escala, pueden ostentar una belleza que está fuera de ninguna discusión, no será por su repugnante mercadeo causante de inmensas hambrunas, sino

por su verdad interna autoéntica y autocoherente que ha sido necesario y vital incoar en sus formas, medidas y materias con un fin cuyo origen de autenticidad es también indiscutible: la supervivencia del consumidor o usuario. La verdad y la belleza son inseparables porque ambas aluden y conciernen al cómo del significante no alienado, a la forma interna o estructura del objeto. La bondad pertenece, casi exclusivamente, al mundo del qué y para qué de los significados: a las funciones exteriores. Por ello las tres son inconmensurables, dicho sea ello con gran dolor, en contra de lo que cree el idealismo clásico o platónico que tanto nos seda.

Quiere lo expuesto decir, y esta vez frente al idealismo hegeliano, que tanto nos emociona, que el significado –y en su caricatura el símbolo– de supuesto valor para las artes, se hace insignificante y despreciable para la arquitectura. Será el sentido, o constelación de pequeñas verdades objetivas, el que, en su caso, pueda ser significante del significante. Por eso, la primera crítica, o falsación arquitectónica, ha de limitarse –con el más crudo positivismo– a ese significante, al objeto, a la cosa, a los hechos pesables y medibles, esto es: a los hechos poéticos. La arquitectura, como la poesía, sólo habla al y del mundo cuando habla de sí misma o de su razón de ser; por eso la mejor arquitectura es poesía muda que no necesita de gestos, aspavientos, tornapuntas, cornisas, adornos, ni oropeles.

El «ejército móvil de metáforas» de que habla Nietzche se refiere y limita a las artes, en las que la pop, literaria y literal metáfora de las cosas no es vulgarización postmoderna cual es su caso cuando aparece en la arquitectura[8]. 21

En ésta –como dijimos del noúmeno y el fenómeno– no hay esencia y apariencia; ambas son la misma realidad material y, por ello, la misma realidad poética cuyas estructuras son, por el contrario, metonimias de las acciones. Por ello, como en la mejor música o en la poesía, no pueden separarse la estructura constituyente –que es identidad esencial del objeto y objeto mismo– del sistema actuante, que es acción existencial del objeto y, por tanto, sujeto social con destino[9].

Arte es representación y ficción trascendente o simbólica. Por ello en las artes se cumple a la perfección la auto referencia de la connotación, como en las cebollas, en las *matroskas*, o en las cajas chinas. Sistema de significacion connotado es aquel cuyo plano de expresión a su vez él mismo constituido por un otro sistema significante (Hjelmlesv) y que por tanto coincide en un mismo sistema de comunicación dotado con su código, su medio y su mensaje. Pero la arquitectura, por el contrario, tras treinta años de ululante semiotización posmoderna no ha avanzado un solo ápice en cuanto a calidad. Todo mensaje extraño a ella, pero trasmitido o connotado por la arquitectura, ha sido hecho a expensas y con menoscabo de su calidad y para mayor honra y gloria de la masiva y mediática inyección ideológica.

Arquitectura es presencia física y realidad panhumana e inmanente, sin representación alguna. Por eso la falsación no tiene sentido en las artes (salvo la que se limita a la autenticidad de la

firma vendible), ya que que como explica Picasso «el arte es la mentira que nos hace conocer la verdad». Para la arquitectura, en cambio, la falsación o verificación de autenticidad o calidad, es el *sine qua non* para su evaluación. Limpiar la evaluación arquitectónica de significados ruidosos intencionales, ideológicos, sociológicos o sicológicos, nos permitirá distinguir la mena de la ganga, y denunciar con eficacia y rigor la peligrosa infamia de los *media*, de los clientes pretenciosos o de los arquitectos impostores, esto es, de todos aquellos que no nos engañan de cualquier manera, sino insidiosamente bajo la forma simulada de arte y bajo la apariencia de la verdad.

Ni la *Einfunlung* –empatía naturalista y sentimental del espectador– ni la *Kunstwollen* –voluntad artística tanto sea tal intención del autor, o lo sea de la obra– tienen el menor interés para la mejor arquitectura. La vocación artística de la obra produce resultados estériles cuando no fraudes ornamentales. Solamente en el caso de que la pretenciosa Kunstwollen no esté presente ni haya sido intentada, entonces tal vez, y con el paso de los siglos, la obra –que fue sólo fruto de, y para, un saber holístico y heurístico– llegue a ser una obra de arte al servicio de la estética fruición, por ejemplo, turística.

Podemos ir más allá. Cuando cerebros preclaros como los de Mies, Hannes Meyer o, en parte, Goethe piensan que la arquitectura es puro arte de construir o Baukunst, también se equivocan y nos equivocan. La arquitectura es ciencia poética que exige materia y necesidad. Pero también la virtuosa artesanía las exige. Identificar arquitectura y Baukunst como hace el Mies joven
22 es un idealismo más, aunque disfrazado de materialismo. La arquitectura se implica y se constituye en un proceso de conocimiento implícito que no puede limitarse ni a la construcción técnica, ni a los usos personales y sociales, ni, mucho menos, a la «bella» composición formal. La arquitectura que siempre remite a otras disciplinas no las integra aisladas ni agrupadas sino unidas e integradas en una misma y sola inteligencia geométrica y económica que describe el universo, y cualquier parte de él, con un algoritmo, hoy por hoy, ignoto.

Todo esto nos confirma en lo dicho, a saber: que en un sistema mecánico el todo es igual a la suma de las partes; en un sistema orgánico el todo es más que la suma de las partes; en un sistema poético el todo es mucho más que la suma de las partes, una cantidad que provoca el salto cualitativo en formas universales. Pero para lo aquí tratado la confirmación se amplía: en un falso sistema, por el contrario, el todo o *bluff*, es mucho menos que la suma de las partes: es casi nada. María Zambrano lo insinúa con menos palabras cuando en *La Confesión* entendemos que aquel que no obtiene la unidad, no obtiene nada.

Es el espíritu de la inteligencia en libertad –también bajo forma de ciencia poética o de arquitectura– el que, aunque vigilado y obliterado por el Poder financiero y mediático, amedrenta al estatus de esclavitud mundial. Cualquier poética autoéntica, al estar, paradójicamente, cargada de racionalidad o de valiosa subjetividad social, es inasimilable por el Poder. Por ello, se hace necesario para la pervivencia de la injusticia, confundir las poéticas con las artes cuya ductili-

dad mediática, como es patente en todos los medios, las convierte en la sustancia ideal para ejercer la lobotomía colectiva.

Como el arte no debe ser científico, se nos dice, nada mejor que instalar la arquitectura entre las artes para poderla manipular en la batidora multimedia como una fantasía más. Con ello, fácilmente se fetichiza, cosifica y desvirtúa la arquitectura a la vez que se encubren sus sinrazones con el espeso manto irracional del aura artística. Una prueba de lo dicho es que Realismo, Naturalismo o Surrealismo, aunque sólo relativamente fértiles en Literatura y Artes Plásticas, fueron para la arquitectura o la musica grandes fuentes de miseria. En el mismo sentido antirromántico, podemos abordar también algunas contradicciones del Expresionismo. Si en las artes la expresión –oportunista, o subjetiva o caprichosa o venal– del estado de ánimo del autor, es siempre más que sospechosa, en la arquitectura semejante falso expresionismo es un delito de primer orden. Como ya indicamos antes, las intenciones y estados de ánimo del autor pueden tener cierto interés para el facilismo de la prensa amarilla. Para la arquitectura, o para su simple verificación, las intenciones del autor (significados) son y han de ser, en cualquier caso, consideradas como despreciables sensacionalismos. Son las intenciones no artísticas de la obra (significantes) las que han de ser evaluadas, por incómodo y trabajoso que nos resulte. Los mejores artistas expresionistas representaron el mundo, haciendo profecía, como un mundo de horror. Con ello, además, evitaron el *kitsch* y la lindeza sacarinosa que nos degrada. Más tarde llegaría Auschwitz. Los artistas y arquitectos posmodernos de hoy, disfrutan con su miserable testimonio que describe y representa con formas imbéciles a un mundo imbécil e inaccesible a la razón[10]. 23

Ya sabemos que cualquier gran obra es valiosa y por tanto revolucionaria con independencia de sus contenidos e intenciones. Magníficos ejemplos los tenemos en autores cuya ideología fue –es ya un consabido tópico– abominable, como Celine o Pound; como Terragni o Cataneo. Por ello éste es el primer, y casi único, compromiso social de una disciplina: la extrema calidad, la excelencia intensa de la obra autoéntica; justo lo opuesto al «arte por el arte» del mediocre Gautier. Las artes a veces decaen si su artificio no conecta con lo ficticio y lo aleatorio. El propio Adorno encuentra en los fuegos artificiales una de los mejores ejemplos de la obra de arte. Hace años el kitsch parecía limitado *al bibelot* dentro del entorno del arte de bazar. Existe una pulsión lúdica y fantasiosa en las artes capaz de descubrir en el *kitsch* una degradación expresionista casi liberal cual es el caso del artista Almodóvar. La actual orgía nos autoriza a repetir que tal pulsión es contradictoria, parasitaria y destructora, al menos con relación a la poesía y la arquitectura. La fantasía y el facilismo meretriz de la emoción cordial son los dos pies sobre los que camina el arte excrementicio masivo –o sea el *megakitsch* o *falfasén*– que invade las grandes operaciones de millonaria financiación, tanto en la arquitectura como en los otros medios audiovisuales.

Para nosotros, el moderno precursor del *falfasén*, o *megakitsch*, debió ser el enfático R. Wagner con su «obra de arte total» que venía a consagrar entre otras calamidades: la inte-

gración de las artes, el triunfalismo antisemita, la trompetería castrense, la grosera grandilocuencia, el gusto vulgar y la patriotería pangermanista. En rigor, buena parte del belcantismo decimonónico abundaba en el pleonasmo espectacular, anticipando así los males actuales. El tenor engreído, autoritario y vano; la soprano taciturna e histérica; el bajo solemne, fatuo y bufo; no bastaban para montar el superespectáculo. Con todas las artes integradas podía obtenerse el supershow redoblado de vulgaridad, efectismo y sensiblería que hoy suele acompañar a casi toda la tontería mediática superficial y plebeya que se nos administra mientras babeamos y sonreímos. La inmensa e incontable producción mediática *made in U.S.A.*, con la mayoría de los Óscar a la cabeza, no es más que aparatosidad afulanada y obsequiosa que nos degrada doblemente: como consumidores lelos y como financiadores de la siniestra maquinaria.

Pero, a pesar de todo, hoy ya no podemos esgrimir la ingenua coartada hiperartística de Wagner. Tiene que haber arquitectos comerciales o artísticos, y artistas mediáticos dispuestos a corromper lo mejor de sus vidas, con novelerías y falsificaciones formales sin límite –trillados pero novedosos montajes, ruidosos y deslumbrantes brillos dorados, morbosos cotilleos sobre lo inguinal de los parásitos sociales– a cambio de una cierta cantidad de dinero o fama, para que el arte fecal y la arquitectura *falfasén* puedan invadir, como lo hacen, hasta los rincones más alejados del Planeta. Sin artista prostituido y sin un rendido apoyo mediático hacia la mediocridad no hay arte fecal. Bastaría con que no existieran esos autores aliados con el Poder, que se prestan al fraude formal y al oscurantismo que el arte-basura nos inocula, para que, en pocos años, el odio social remitiese. Más aún, bastaría con que los operadores mediáticos no estorbaran al progreso intelectual para que éste llegara a convertirse en progreso panhumano. Superadas estas mínimas cautelas, toda libertad sería libertad para todos.

A lo largo del siglo XX –en el cual el capitalismo bifronte se ha visto obligado a mostrar su cara mafiosa y fascista– los artistas liberales o comerciantes han extendido todo tipo de fingidas acciones hedonistas, irracionales o libertarias, según nos contaron, para combatir aquel irracional racionalismo autoritario y cuartelero. Hoy sabemos que tal supuesta y sedicente oposición fue uno de los mayores fraudes del siglo. Aquel estúpido, agradable, mediático y dulce veneno no era sino la otra cara (la cara liberal y vendible) de la misma moneda sangrienta [11].

Toda esa misma y doble irracionalidad fue presentada con diferentes disfraces para confundir mejor a los desprevenidos: Modernismo hasta 1925, Art Déco hasta 1950, Hilda-Hilton hasta 1970, y *Postmodern* hasta el 2000, si Dios quiere. Cuatro puntos de la misma línea oportunista de acción híbrida, edulcorada y cínica, dirigida a un solo y eterno fin: obtener un mayor infantilismo y dependencia mental entre las gentes; disolver nuestras neuronas en ese abyecto licor *champannoise* con el que las víctimas brindan por sus verdugos. Esa misma, permanente y única fantasía retroseudo tan ternurista, escapista y variada (a su vez cada una de las cuatro

fases se nos ha ofrecido travestida con diferentes nombres y estéticas), es el gran enemigo a combatir por el intelectual colectivo de una sociedad civil despierta.

Como acabamos de ver, la irracionalidad antimoderna, a veces, se expresa doblada y descaradamente con las formas del modernismo bufonesco. En otros casos se presenta con los ropajes del modernismo robótico, racionalista, castrador y castrense. Ambos formalismos constituyen aún las dos ruedas –opuestas o contrarias pero complementarias– sobre las que se mueve el doble y jurado enemigo –contradictorio y excluyente– de la modernidad y de la racionalidad social. El estatus que nos lleva está dispuesto a pagar para que la confusión y la entropía mental aumenten en la población, ya que la luz de la razón lleva al conocimiento y éste a la falta de miedo, es decir, a la crítica y a la promoción de grandes cambios que el sistema gansteril teme más que a nada. Por ello, es más seguro, fácil y rentable sustituir la complejidad científica y crítica de la poética arquitectónica con una baratija mitológica que ilusione con el sucedáneo artístico de la libertad. Y, para ello, nada mejor que el talante efectista y plástico de una mediática imperial alimentada con el postmodern antimoderno que nunca cesa.

La aparente oposición solamente superficial y estilística –pero en nada contradictoria– entre el Robot productivista y el Bufón nihilista, entre el mecanicismo objetivo, uniformista y racionalista, por un lado, y el organicismo subjetivo, variopinto y vitalista, por otro, puede tener algún valor en el mundo de las artes. Para la arquitectura, solamente una dialectica negativa, crítica y excluyente de ambos fantasmas, podrá abordar la futura modernidad. Las mezclas y puntos medios se han demostrado tibios e inanes. Solamente una dialéctica que elimine de modo simultáneo cualquier canonización clasicista y cualquier concesión romántica, puede servir de sólida plataforma para la ciudad nueva ciudad.

La abstracción ha sido un valor del clasicismo ascético que suprime ruidos parásitos para poder oír mejor la estructura de una obra. Pero la abstraccion utilitarista en arquitectura ha generado monstruos de precariedad en las viviendas para las masas trabajadoras. Simultánea y paralelamente, la mejor arquitectura abomina también de la figuración alegórica, neorromántica y vulgar. Así pues, negando y rompiendo ambas garras de la misma tenaza, la arquitectura del nuevo siglo podrá sobrevivir. El Clasicismo en su mejor fase, implica –*nihil nimis*– conocimiento y respeto de límites. El Romanticismo, en cambio, ni conoce ni acepta unos límites, por cuya trasgresión ha de aceptar el inevitable castigo de la Némesis. En la Guerra Civil española, el racionalismo irracional del clasico Robot militarista y criminal usó la aviación más destructiva de la Tierra para masacrar a mujeres y niños; mientras, la pura irracionalidad del romántico Bufón ingenuo, suicida y libertario cantaba: «Pero nada pueden bombas, rumba la rumba, donde sobra corazón. ¡Ay Carmela!». Casi toda la ingente edificación del siglo –salvo unos cientos de excepciones– ha sido homotecia de la misma guerra imbécil hecha con distintos medios, como podría haber dicho Clausewitz.

Contra la convención mostrenca y vacía; contra la falsificación, sea deliberada o no; contra la hipocresía del que impide cambiar nada con el fin de mantener intacto su sentido de la bolsa y de la virtud; contra el zote y suntuoso eclecticismo decimonónico que siempre retorna en formas bufonescas; contra la nostalgia enfermiza, cateta y castiza de los caciques o mafiosos locales; contra toda la mendacidad utilitaria y contable del capital..., los ideales idealistas del Movimiento Moderno en sus dos formas (objetivas o robóticas, y expresivas o bufonescas) ya no son suficientes. Tampoco vale ya el orden mixto pero claro y elegante de la energía heterodoxa y el coraje protorromántico instalados en una ecléctica (Diderot) austeridad geométrica.

El consumo de energía humana que exige la lucha por la mera existencia en un medio capitalista, socialmente histérico, darwinista y competitivo, nos obliga a los trabajadores a dimitir del pensamiento. Pero el estatus de dominio mundial necesita precisamente de ese nuestro confort mental para sobrevivir a nuestra costa. Tal y como se dice de los vampiros que sobreviven a costa de la sangre ajena, el sistema financiero armamentista sobrevive a expensas del pensamiento que nos hurta, ayudado de nuestra indolencia. Para engrasar y alimentar un sistema –tan poderoso como para quitarnos el poder a tantos– el complejo mediático –ampliamente financiado desde el Poder– nos inocula, bajo formas de dulce espectáculo mediático, un retraso mental, una lenidad acrítica y una oligofrenia apolítica que articulan la renovada producción de ignorancia, desmemoria y sometimiento. La arquitectura lleva ese oscurantismo a su más alto nivel de eficacia, porque precisamente aquello que debiera ser la imagen material del espíritu, el destilado del mejor pensamiento y la expresión del saber panhumano, tiene tal poder de impostura –mediática y arquitectónica– y de tal modo duplicado, que siendo pura falsificación y deyección, se nos presenta no sólo con la vitola de la obra auténtica, sino que, en los peores casos, además ostenta el nimbo de «la auténtica obra de arte».

26

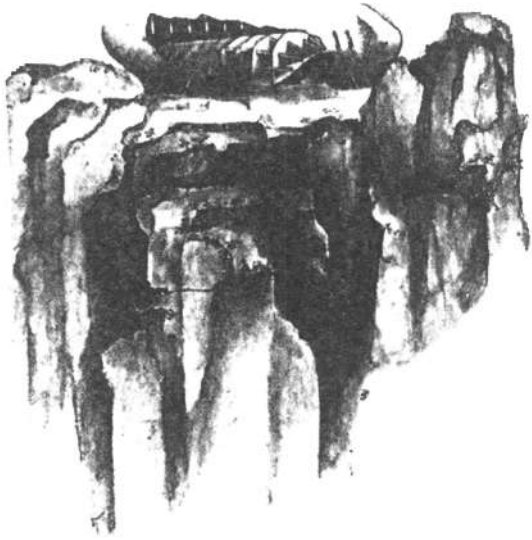
El siglo ominoso acaba. El asalto militar contra la inteligencia humanística –y contra su imagen material o arquitectura– comenzó en julio de 1936 en España y terminó en octubre de 1949 con la derrota de la última y siempre heroica Grecia. Tras ese Octubre Negro, el territorio occidental había quedado imbele y abierto a todas las infamias y abyecciones formalistas.

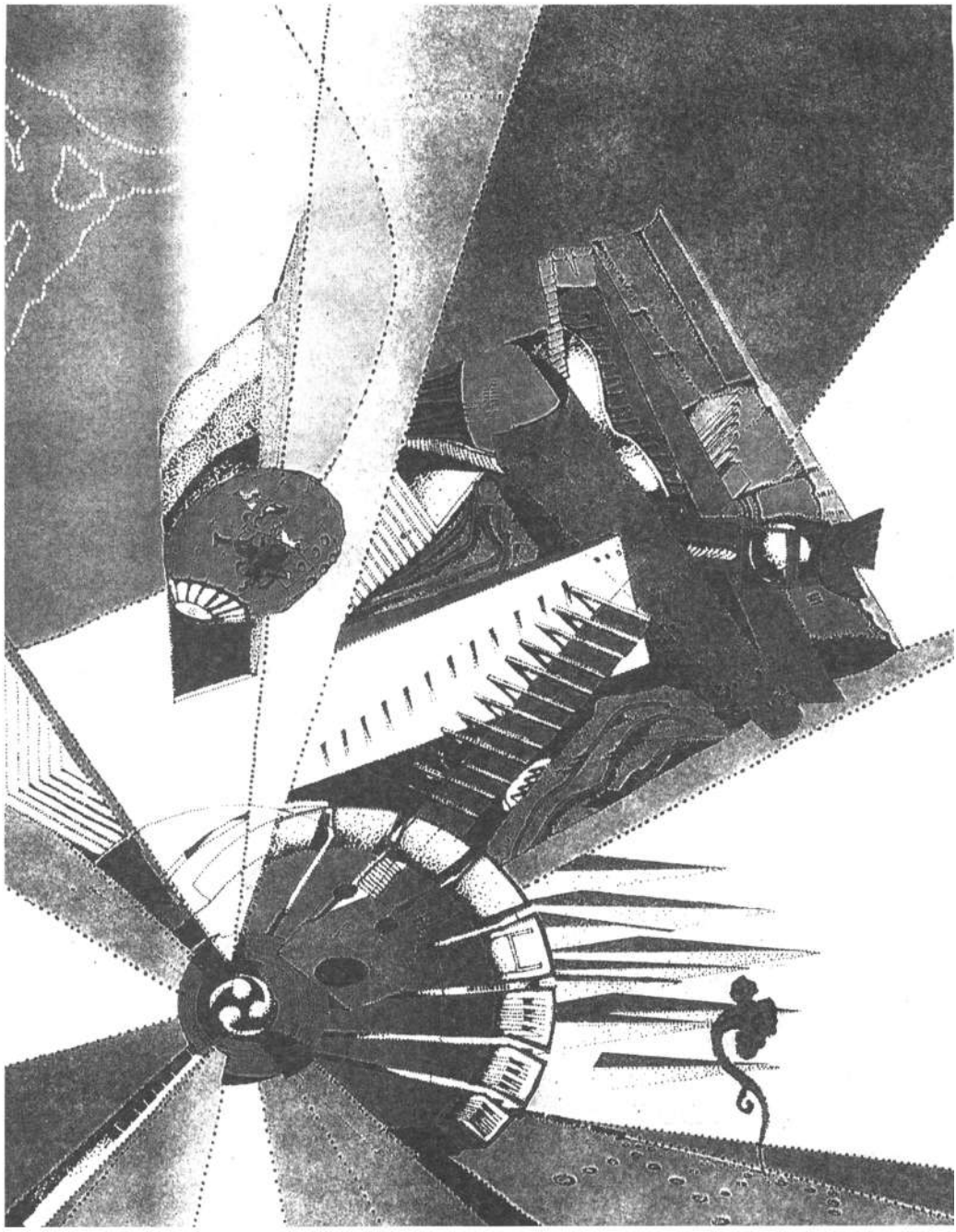
Con el nuevo siglo, tal vez haya que volver a las raíces de la vanguardia, arrancadas, mutiladas y secas junto con aquellos CIAM que llegaron moribundos hasta el final de los cincuenta tras un decenio de astutas ambigüedades relativistas. Pero sería suicida no hacer previamente el trabajo crítico que tenemos pendiente desde 1945, cuando fue frustrado por la Cobardía Propia (europea) y la Guerra Fría ajena (norteamericana). Los optimistas dicen que la verdad siempre triunfa. Pero donde hay verdad no hay triunfalismo. La arquitectura, por más que constituya una de las más poderosas plataformas mediáticas e ideológicas, no tiene razón alguna para arrogarse aquel viejo papel de las vanguardias de «reflejar fielmente la sociedad que la ha originado». Mucho menos si semejante reflejo implica el «juego de los volúmenes bajo la luz» que,

para ocultar incompetencias, toma su eficacia del pastiche posmoderno o del *revival* modernista e historicista que al fin sólo han resultado profundamente antihistóricos y antimodernos. Tal vez el arte deba jugar. No decimos nada sobre ello. No es lo nuestro. Pero el siglo que acaba nos ha enseñado que el mundo irracional no juega; por ello, sabremos aprender de una vez por todas que la arquitectura no debe volver a jugar... y menos aún de farol.

NOTAS

[1] Véase Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*.
[2] Véase en el libro bíblico de los *Proverbios* la definición de la sabiduría como el arquitecto de Yahve.
[3] No son despreciables todos los innumerables sujetos mediáticos que nos rodean. Por ejemplo, en España, TV2 y RNE aportan tal calidad –dentro del grosero ambiente general– que podrían ser llamadas las mejores joyas de la corona.
[4] Estamos persuadidos de que, a peor calidad de la obra, más rígido y convencional es el estereotipo al que se acoge y somete. El tipo chalet, por ejemplo, a tenor de sus resultados, es un buen ejemplo de que el género nunca es inocente respecto a la calidad de la obra.
[5] En la etiqueta circular de los viejos discos de gramófono, junto al perro melómano, cinco palabras anticipaban lo que el futuro había de deparar a los *media*: «La voz de su amo».
[6] Véase la Porta Pía.
[7] Esta no distinción fue denunciada por Baudelaire como señal inequívoca de esterilidad y decadencia de las obras.
[8] Véase el caso extremo de las obras más estultas y zafías –las de más éxito de público y crítica– firmadas por Robert Venturi.
[9] Las obras menos aceptables de un aceptable arquitecto como Rafael Moneo pienso que deben su debilidad al parasitismo de la figuración metafórica.
[10] Véase el film *Leolo*.
[11] Apréciese la oportunidad de la imagen, pocas veces mejor traída, ya que hablamos del capital.





Kiko Mozuna, «Kojiki of Architecture», 1991.