



fin de siglo
y formas
de la modernidad

3

FILIBERTO MENNA-FRANCISCO JARAUTA-JUAN JOSE LAHUERTA-JUAN ANTONIO RAMIREZ

Edita:

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL, ALMERIA

Fotocomposición:

NATALES

Impresión:

COPARTGRAF, s. coop.

I.S.B.N.: 84-86862-12-4

Depósito legal: GR-287-1990

FIN DE SIGLO Y FORMAS DE LA MODERNIDAD

Esta publicación corresponde al Tercer Ciclo de Conferencias organizado por el Seminario sobre Fin de Siglo y Formas de la Modernidad.

EL PROYECTO MODERNO DEL ARTE

Filiberto Menna

Traducción española: Javier Brox

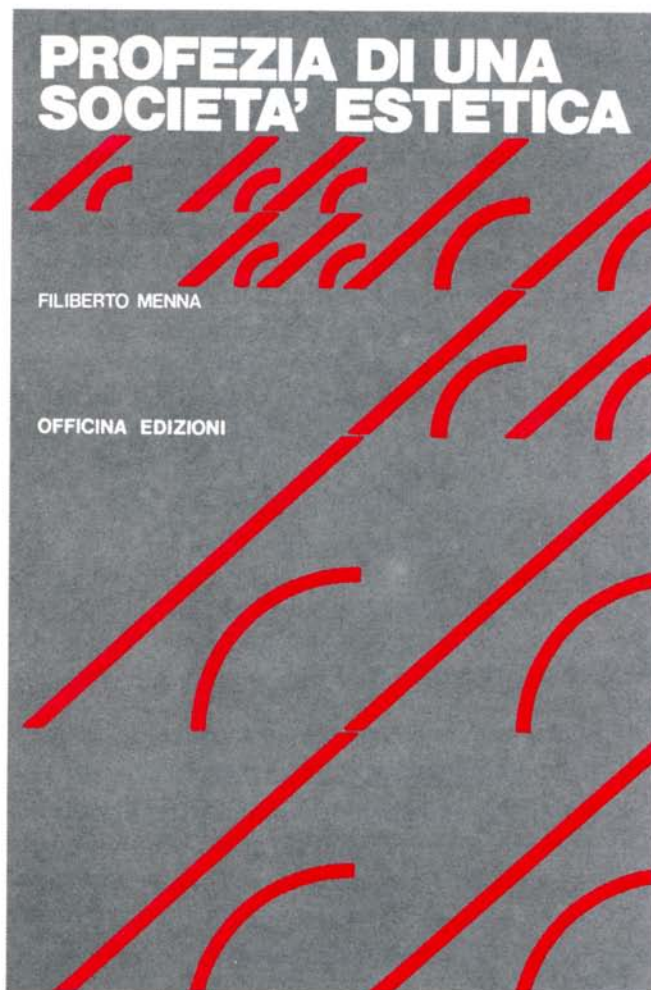
El proyecto moderno, entendido en su sentido más amplio como proyecto orientado al cambio y a la mejora de la vida individual y colectiva, se reformula en mi intervención desde el punto de vista del arte, de la dimensión estética difusa, del trabajo intelectual en general.

Frente a las objeciones y a las liquidaciones sumarias con las que los teóricos de la postmodernidad han creído poder dejar de lado la herencia de lo moderno como residuo de un pensamiento humanista sin vigencia alguna, mi intervención se propone revisar críticamente esta herencia con el fin de determinar cuáles son sus valencias todavía libres y utilizables para la configuración de nuestro presente y nuestro futuro. El sentido de la operación reside esencialmente en un trabajo de excavación al que puede aplicarse el término *arqueología*, *arqueología de lo moderno*, tomando prestada la afortunada metáfora con la que Freud definió repetidamente el trabajo analítico.

Mi intervención recorre un camino marcado previamente por una serie de propuestas teóricas que han aparecido en la revista "Figure. Teoria e critica dell'arte", fundada por mí en 1982, entrando más directamente en el debate sobre el saber y tomando parte a favor de quienes trabajan en el sentido de una profundización y renovación, de un nuevo uso de las nociones de proyecto y racionalidad (1).

La ideología estética de las vanguardias, su crisis frente a la sociedad de masas, la verificación analítica del arte realizada sobre todo en el área del conceptualismo y el alejamiento entre lo *artístico* y lo *estético*, las recientes políticas culturales desarrolladas en función del surgimiento de nuevas formas de *sociabilidad urbana*, en especial la cuestión del sujeto y una posible redefinición de su papel creativo en los procesos de cambio, son los *temas* y las *figuras* más significativos que se releen críticamente en esta intervención para captar el movimiento mediante el que lo moderno ha trazado la compleja cartografía de sus manifestaciones y de sus posibilidades aún abiertas.

Se trata de cuestiones todavía vigentes, sobre todo en un momento histórico como éste, en el que las transformaciones sociales resultan tan profundas y generalizadas como para justificar la hipótesis de un auténtico cambio de época, del paso de la modernidad a una condición postmoderna. En este paso, como hemos señalado, los temas y las figuras de la modernidad habrían perdido toda su incidencia. Pero la situación no está tan clara



desde el momento en que, cada vez con mayor frecuencia, se formulan propuestas de revisión crítica de la modernidad con la finalidad de releer algunos de sus elementos más decisivos, intentando construir, en el seno de sus relaciones, el espacio perdido de su diferencia y descubrir los caminos que efectivamente se han recorrido y los que podrían haberlo sido, pero que han quedado como una posibilidad abierta.

Se trata de llevar el discurso a un terreno distinto del que prefieren los teóricos de la postmodernidad: Para todos ellos el tema de la *tradición* adquiere un papel predominante, se convierte en el contenido mismo de su reflexión y de su práctica, de la misma forma que había sucedido con el tema de lo *nuevo* en las poéticas de las vanguardias. Pero en el área postmoderna la tradición pierde todo su espesor, deja de ser una estratificación con diversos niveles de profundidad y lejanía (los niveles que justifican la metáfora arqueológica), para presentarse totalmente en superficie; las imágenes que llegan hasta nosotros se colocan una junto a otra, una detrás de otra, como signos vacíos, jeroglíficos que no remiten a ningún saber remoto, olvidado, lejano. Todo aparece en superficie como los signos de profundidad y altitud en un mapa geográfico. Todo está a la vista y directamente presentado: El artista y el crítico sólo pueden realizar incursiones incesantes a lo largo de líneas horizontales; viven con ingenua alegría en la ilusión de una total libertad, creen ser nómadas sin darse cuenta de que sus aventuras se desarrollan por entero en los recintos de jardines bien cultivados o en las salas de un museo cuyas piezas han sido perfectamente ordenadas en las vitrinas, aptas para cualquier uso.

Una tradición entendida como caleidoscopio de imágenes, como acumulación de datos, no es precisamente lo que interesa al proyecto moderno del arte y a sus valencias aún utilizables. Tiene razón, por lo tanto, Habermas cuando rebate la acusación de antihistoricismo, frecuentemente formulada contra las vanguardias, al señalar que "el propósito de hacer explotar la continuidad de la histo-

ria explica la fuerza subversiva de una conciencia estética que se rebela ante la normalización de la tradición, que vive de la experiencia de la rebelión contra cualquier normativa, que neutraliza tanto el bien moral como lo útil-práctico". No se trata, por tanto, de antihistoricismo, sino de un rechazo de la imitación de los modelos y de la "neutralización de los cánones llevada a cabo, que vive de la experiencia de la rebelión contra cualquier normativa del historicismo cuando éste encierra la historia en el museo" (2).

Nos encontramos así en el centro de la cuestión planteada al principio con la dicotomía entre *proyecto moderno* y *condición postmoderna*, pero con un conocimiento más claro de los problemas y, en concreto, de las aspiraciones complementarias de las que lo moderno y lo postmoderno se han hecho portadores. Tal vez la dificultad radica precisamente en eso, en encontrar en la acción concreta puntos de relación e intercambio entre las dos exigencias, en tener en cuenta, por lo que se refiere en particular a una *política cultural*, que los dos términos no se pueden sobreponer mecánicamente, que cada uno de ellos tiene sus derechos; es decir, que es necesario considerar tanto la aspiración de proyectualidad, propia del primero, como la diseminación susceptible de utilización, propia del segundo. La crítica postmoderna de las vanguardias tiene, por lo tanto, motivos para pensar en el fin de una racionalidad y de una noción de proyecto entendida en el sentido fuerte del término, pero se equivoca al considerar que esta conciencia de los propios límites no estaba presente en la cultura moderna, y sobretudo al no captar la continuidad con respecto a las vanguardias en el plano de las transformaciones y de la *valoración* "fluida" de la subjetividad. A todos aquellos que parecen querer abandonar definitivamente la idea de proyecto hay que decirles que se trata de una auténtica ilusión, aunque sólo sea porque siempre habrá algún otro que proyecte en su lugar, y que la única vía posible es, por lo tanto, construir día a día una respuesta crítica a las complejas cuestiones que nos plantea cotidianamente el mundo en el que vivimos.

LA CONSTRUCCION DE LO NUEVO

¿Cómo se integran hoy el trabajo artístico y el trabajo intelectual en general en esta hipótesis de cambio orientada de nuevo hacia un futuro posible? Yo diría que, ante todo, sustrayéndose de forma cada vez más explícita a la nostalgia y a la fascinación por el pasado, que han convertido al artista postmoderno en la reencarnación de un personaje de Henry James, el protagonista de la novela *The Sense of Past*, un pintor que ha descubierto el secreto para sumergirse en el pasado por medio de su obra, pero que después no ha conseguido volver al presente: “Estaba convencido —escribe James— de que se trataba sólo de una excursión de la que iba a poder salir como impulsado por un resorte, en una interrupción o gracias al uso de una contraseña o encantamiento, para volver al presente y recobrar la conciencia de sí mismo y de la relación con las cosas. Lo terrible, se da cuenta poco después, es sentirse sumergido y encerrado, perdido y condenado, sin salvación alguna”. En los últimos años el artista da señales de querer salir de esta situación: de dependencia contraponiendo a la nostalgia del pasado una práctica del arte entendida de nuevo como radicación en el presente y como búsqueda de lo nuevo. Lo cual implica a su vez una hipótesis sobre la posibilidad de una idea de proyecto y de construcción.

Pero ¿cómo se puede hablar hoy de construcción cuando todo parece confluir en lo imprevisto y en lo espontáneo, en la subjetividad descentralizada, distribuida por los más diversos puntos de la tupida red que forma el complejo cultural y social? ¿Cómo se puede hablar hoy de proyecto (sin el que no es ni siquiera posible pensar en construir) cuando se insiste en poner el acento en la diseminación y el nomadismo? Y, si no es posible hablar de proyecto y de construcción, ¿cómo se puede pensar en un cambio que se oriente hacia lo nuevo y no sea el resultado del mero transcurrir del tiempo?

Ciertamente, hoy se habla de un concepto de lo *nuevo* que no coincide con el que se hallaba en el centro de las poéticas de las vanguardias: Estas tematizan lo nuevo, que

se convierte así en el contenido mismo de la operación artística, en el sentido de que no es sólo una *cualidad*, o mejor aún, la *cualidad* que caracteriza al arte, sino que es también un instrumento, un medio, un arma para transformar la realidad y cambiar la vida, según el mandato de Rimbaud. Lo nuevo se convierte entonces en el lugar del escándalo, de la alarma, del desorden intencionado (recordemos otra vez a Rimbaud y su desarreglo razonado de los sentidos) o en el lugar del proyecto y de la construcción de una nueva realidad individual y colectiva. En ambos casos el acento recae en el término *innovación*, de manera que podemos identificar en las teorías y en las prácticas de las vanguardias un lugar propio (aunque no exclusivo, como veremos) de lo *moderno* y comprender mejor las razones por las que dichas vanguardias se convierten en el objetivo preferido de los teóricos de la postmodernidad, que tienden a preferir en su lugar la *tradicción*, reciclada (al menos en lo que al arte y a la arquitectura se refiere) en forma de regionalismo, citacionismo, historicismo, eclecticismo y similares. El valor (si es que todavía se puede hablar de valor, noción que parece haber entrado en crisis junto con la de innovación) ya no se halla en la transgresión y en la desviación de la norma, sino en la continuidad y en el reconocimiento del pasado.

Los términos “construcción” y “constructividad” tienen también en el campo del arte y de la arquitectura moderna una connotación precisa, que nos lleva hacia atrás en el tiempo a uno de los momentos más prestigiosos de las vanguardias históricas, las cuales oponían al caos de la postguerra, de las destrucciones y de los egoísmos, el valor objetivo de una racionalidad proyectadora, capaz de reconstruir la estructura social y de contribuir incluso a la liberación individual.

El *constructivismo histórico* recomponía las partes dispersas de más de uno de los movimientos de vanguardia, situando en el plano de las realizaciones posibles lo que el arte moderno había soñado despierto: cambiar la vida.

Al igual que en el caso de la idea de lo *nuevo*, la cuestión de la *constructividad* y de la *construcción* tampoco puede plantearse en términos absolutos, términos que

implicaban por su parte una soberanía del sujeto, de un sujeto pleno, salvaguardado por una racionalidad entendida en sentido fuerte. Hoy, cuando se habla de nuevo del sujeto ya no se insiste en la centralidad y en la plenitud, sino que como mucho se señalan equilibrios transitorios, precarios, alcanzados de vez en vez (y constantemente perdidos) entre sollicitaciones internas y externas, entre infraestructura fantasmática y dureza objetiva de lo real, entre omnipotencia del deseo y omnipotencia de las instituciones. Pero no podemos abandonar uno de los dos polos en favor exclusivo del otro: si la racionalidad de la constructividad histórica pretendía de algún modo resistir el empuje de lo real canalizando las trayectorias resultantes por cauces seguros basados en un proyecto deseoso de encerrar en una forma cierta la entera complejidad de las fuerzas en juego, la subjetividad descentralizada de la que nos hablan los teóricos postmodernos parece desplegarse, quizá con excesiva satisfacción, en un área difusa y sin contornos, en una especie de terreno incierto carente de accidentes y de estructuras.

En realidad, se está perfilando hoy otro lugar de la experiencia artística lo bastante amplio y definido en sus contornos y articulado en su interior como para poder asumir una posición significativa en el mapa estético actual: un lugar que adquiere una gran relevancia estratégica al estar situado en un área intermedia entre las posiciones extremas que hemos definido anteriormente. La intencionalidad constructiva que sustenta su labor reclama, sin duda, un papel para el proyecto, pero no le abruma con las tremendas responsabilidades que le atribuía el constructivismo histórico. Los artistas saben que actúan en un ámbito sectorial, a veces incluso marginal con respecto a las grandes corrientes de la información de masas, pero en este ámbito no renuncian a pensar y a realizar una forma que tenga ante todo valor por sí misma, es decir, que no esté determinada por las expectativas del consumidor y lista para su puesta en escena. El proceso de construcción nace y se desarrolla según una coherencia interna, en la que el momento sintáctico que regula la interdependencia de los signos tiene un papel decisivo; pero se trata de una sintaxis que escapa a cualquier rigo-

rismo proyectual, dejándose influir por la complejidad de la *factura* y por lo imprevisto de la manualidad y de los materiales: la obra no es el dato final deducible en todas sus fases de una idea a priori, sino una estructura que revela en su interior su propio hacerse. El proceso se orienta hacia una solución próxima, concreta, al alcance de la mano, pero al mismo tiempo no enteramente previsible en relación con la idea original. La práctica del arte parece de este modo revalorizar la intencionalidad proyectual, asumiendo de nuevo la cuestión del futuro, aunque se trate de un futuro tan próximo que se identifica con la obra.

El arte vuelve a ser *construcción* de la obra y al mismo tiempo de lo *nuevo*, que la obra (en cuanto arte) no puede dejar de representar respecto de los territorios ya explorados y conocidos.

Así, el trabajo de arqueología que hemos emprendido en el área de lo moderno saca a la luz restos y vestigios que hasta ahora habían permanecido en segundo plano, casi olvidados: Una operación favorecida (no tenemos ninguna duda en admitirlo) por un desplazamiento de la atención que se debe también a algunos de los mismos argumentos postmodernos. Por otra parte, no pocas veces se establece entre ambos términos contrapuestos una reciprocidad, un intercambio de puntos de vista que permite clarificar mejor cada una de las áreas teóricas. Creo que es ésta la situación en la que se ha encontrado Vattimo cuando ha trazado el perímetro de un pensamiento de la postmodernidad y ha señalado su "nuevo, débilmente nuevo, comienzo" en la idea heideggeriana de *Verwindung*, esto es, de lo nuevo entendido no como superación (noción totalmente ajena a un pensamiento postmoderno), sino como un "adelantamiento que lleva en sí los rasgos distintivos de la aceptación y de la profundización". Vattimo no ha podido por menos de introducir entre sus elementos teóricos una idea de cambio y lo ha hecho recurriendo a su habitual definición "débil". Lo *nuevo* pasa así a formar parte del bagaje conceptual postmoderno junto con el concepto de *contaminación*, otro elemento teórico de Vattimo que nos lleva una vez más a

lugares bastante cercanos al área de la postmodernidad y quizá a su interior mismo: Un concepto que marca, de hecho, un sensible giro en la definición de un pensamiento postmoderno, que no aparece solamente orientado al pasado, sino que se muestra abierto a una tarea hermenéutica ejercitada también sobre los saberes contemporáneos, de la ciencia a la técnica o las artes hasta los *mass-media*, “para reconducirlos de nuevo a la unidad” (3).

Evidentemente, la idea de cambio como “aceptación” y “profundización” reintroduce la idea de futuro, aunque éste haya dejado de estar situado en la lejanía de la utopía y de la ucronía, para situarse más bien en esa proximidad de una solución al alcance de la mano que hemos intentado definir al hablar de la construcción de lo nuevo. El cambio como *Verwindung* no me parece, por otra parte, muy distante del concepto de modificación introducido por Gregotti para definir una práctica de la arquitectura que no renuncie a lo nuevo, sino que lo entienda como un “construir en lo construido”, modificando una preexistencia, como diferenciación y deslizamientos más que como transformaciones imprevistas y radicales (4).

La relación entre *Verwindung* y modificación me parece que encuentra una ulterior confirmación, como también sostiene Gregotti, en el hecho de que en la cultura arquitectónica de los últimos treinta años, junto con la noción de modificación, aparece la de “pertenencia”: “Esta noción de pertenencia (a una tradición, a una cultura, a un lugar, etc.) se opone progresivamente a la idea de tabla rasa, de nuevo comienzo, de objeto aislado, de espacio indiferentemente e infinitamente divisible”.

La dificultad teórica de definir una condición postmoderna está además ligada intrínsecamente a la definición de una idea de cambio, de novedad en la superación. Es lo que Lyotard ha precisado en fecha reciente justamente a partir de las ideas postmodernas en arquitectura si consideramos el “post” en el sentido de una simple sucesión, de una secuencia diacrónica de periodos; ahora bien, dice Lyotard, es precisamente esta idea de una cronología lineal la que es perfectamente moderna como parte de la

tradición del cristianismo, del cartesianismo, del jacobinismo. Por consiguiente, si hemos de admitir la posibilidad del cambio y de lo nuevo (y Lyotard no niega esa posibilidad) es necesario que “inauguremos algo completamente nuevo” poniendo las agujas del reloj a las cero horas. Sin insistir en el hecho de que esta idea de lo nuevo aparece constantemente en las construcciones teóricas postmodernas, conviene señalar a este respecto la confluencia de las soluciones propuestas por Vatimo, Gregotti y también por Lyotard, a la cuestión, precisamente, del cambio. Después de haber observado que la idea misma de la modernidad está estrechamente ligada al principio según el cual la ruptura posible con la tradición y la instauración de un modo de vivir y de pensar absolutamente nuevo “es más bien una manera de olvidar o de reprimir el pasado, o sea, de repetirlo, que una manera de superarlo”, Lyotard, sin salirse del ámbito de la arquitectura en el que se mueven sus consideraciones, intenta precisar el sentido de su hipótesis observando que la cita de elementos arquitectónicos del pasado en la nueva arquitectura revela un procedimiento análogo a la utilización de los residuos diurnos provenientes del pasado en el trabajo onírico descrito por Freud en la *Traumdeutung*. El término “post” y el sentido que encierra cuando se habla de lo postmoderno no puede traducirse entonces en “un movimiento de retroceso, de flash back, de feed back, es decir, de repetición, sino en un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía, de anamorfosis, que elabora un olvido inicial” (5).

Reaparece así en la escena teórica el tema de una arqueología de lo moderno y con él reaparecen algunas *figuras* que hasta ahora se habían conformado con un papel no protagonista, a pesar de haber desempeñado una función determinante en la configuración de una experiencia artística como la que nos ha sido transmitida por la tradición moderna, que considera la obra de arte en su inmanente concreción, analiza atentamente sus procesos constitutivos y la asume, por último, como una *forma per se*, incluso cuando (en las inflexiones características de las vanguardias) piensa en un sobrepasamiento de la obra misma hacia una *forma de lo otro*.

Pienso sobre todo en Mondrian, en su rigurosa sintaxis constructiva impregnada de significados ulteriores, de implicaciones incluso palingenésicas. Pero también hay otros artistas como Picasso o Matisse (y son figuras en las que lo moderno ha hallado su mayor esplendor) que han sido grandes constructores de obras: También ellos han abierto los caminos del futuro, pero, por así decirlo, sin ni siquiera pensar en ello, en la medida en que su atención aparece enteramente concentrada en el presente absoluto del hacer.

Esto significa que las *figuras* de la modernidad comprenden una idea de construcción y de los problemas del lenguaje ligados a ella que no necesariamente confiere ni a la una ni a los otros intenciones ideológicas y que tampoco los sitúa en la perspectiva lejana de la utopía. Hugo von Hofmannsthal se había dado cuenta y lo había expresado con extrema claridad en uno de los aforismos del *Libro de los amigos*: "Hay más libertad en el ámbito más restringido, en la tarea más particular, que en el reino ilimitado de la Utopía, que el espíritu moderno imagina como teatro de esa libertad".

Epílogo

Son muchas, por consiguiente, las líneas de nuestro discurso que confluyen en la cuestión del proyecto de la que hemos patido y que constituye un punto problemático básico en el debate actual. Evidentemente, la cuestión no puede plantearse ya en términos estrictos, que implican a su vez la idea de un sujeto pleno, salvaguardado por fundamentos ontológicos y trascendentales: Una noción que ha sido puesta en crisis por múltiples líneas del pensamiento moderno a lo largo de las cuales encontramos las figuras de Marx, Freud, Nietzsche y Heidegger. Se trata, más bien, de un sujeto que reconoce haber perdido la propia plenitud y la propia centralidad, pero que no quiere renunciar a reconstruirse como sujeto, aun sabiendo — y es esta su posibilidad de ser hoy — que sólo puede reconstruirse sobre la base de equilibrios transitorios, preca-

rios, efímeros, alcanzados de vez en vez, entre sollicitaciones internas y externas, entre la omnipotencia del deseo y la omnipotencia de las instituciones. Equilibrios que plantean el problema, antes señalado, de una socialización, de una *institucionalización de la subjetividad* y que implican aún cierta relación entre términos opuestos o al menos complementarios.

¿Dialéctica o diferencia? Muchos son los que se plantean esta pregunta que constituye el punto candente que relaciona múltiples discursos. Por lo demás, se ha observado en torno a *las aventuras de la diferencia* narradas por Vattimo, que "si el sujeto y su dialéctica son omnívoros, no lo es menos la diferencia cuando es utilizada como instrumento filosófico" y que quizá "lo que hay que hacer es buscar diferencias en la diferencia, es decir, probar iniciativas o trabajos: una transformación sin Historia (la política), un texto sin Idea (la filosofía), una verdad sin Método (el saber científico)" (Papi). Lo cual significa, creo, no tanto renunciar a la historia, a la filosofía y a la ciencia (o al arte, olvidado una vez más) como a sus iniciales mayúsculas, o sea, a cualquier pretensión que pueda derivar de uno de estos saberes de erigirse en saber absoluto y totalizante.

Resulta en todo caso singular (aunque quizá no tanto) que sea el pensamiento moderno el que reduzca la distancia entre dialéctica y diferencia, ambas relegadas en el interior de una lógica moderna en la medida en que están aún convencidas de la posibilidad de juego dialéctico o de separación diferencial entre un sujeto y un objeto. El hecho es que el rechazo, casi intolerancia, de lo que se consideran residuos de un pensamiento humanista — el mismo Nietzsche es absorbido rápidamente en este pasado remoto — ha llevado ya a otras definiciones no menos totalizantes, como el sujeto a-edípico, sustentado por las propias pulsiones, o el Yo hablado, *recreado*, por el propio inconsciente, o, todavía, el individuo perdido en el laberinto fantasmático de la sociedad de los simulacros o el ente que reconoce su esencia "en el imperialismo planetario del hombre técnicamente organizado", apaciguado al aceptar que "la libertad moderna de la subjetividad se funda por entero en la objetividad correspondiente".

Hay que intentar otras aperturas y otros caminos, sabiendo que no están garantizados por una racionalidad segura de atravesar con la propia omnipotencia los espesores y las obscuridades de lo real. Desde este punto de vista, no se puede volver atrás y anhelar los huertos cerrados de una sociedad "cultivada" que viva en medio de la "otra" sin ni siquiera rozarla. Y tampoco se puede ceder a las tentaciones, que no obstante se perfilan en el ambiente, de identificar el "estudio" del intelectual con la "celda" del monje medieval. La verdad es que no podemos dejar

de vivir en nuestro tiempo. Pero esto no puede significar la renuncia a un proyecto crítico; al contrario, quiere decir tomar parte a favor de quienes trabajan hoy en el sentido de una profundización y renovación, de un nuevo uso, precisamente, de las nociones de proyecto y racionalidad. Con la convicción, sin embargo, de que los instrumentos racionales y su incidencia en las transformaciones reales han perdido desde hace tiempo un papel seguro y una definibilidad absoluta.

NOTAS

(1) A este tema se han dedicado dos números (el 6.º y el 8.º) de la revista "Figure. Teoria e critica dell'arte", Edizioni Kappa, Roma, ideados y realizados en colaboración con Franco Rella.

(2) G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milán, 1985.

(3) V. Gregotti, *Modificazione*, "Casabella", enero-febrero, 1984. No

menos significativas resultan las analogías entre la posición de Gregotti y la expresada por Cacciari en su intervención en el mismo número de la revista.

(4) J. F. Lyotard, *Il Postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milán, 1987.

MITO Y EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD

Francisco Jarauta

1

Cada día es más numerosa la literatura preocupada por esclarecer la particularidad de la cultura contemporánea. Anclada en las diferentes lecturas de la crisis de la modernidad, postula, en un juego amplio de interpretaciones, explicaciones varias sobre lo que entiende como historia y destino de un modelo de concepción del mundo supuestamente acabado.

Para unos y otros lo llamado a crisis no es otra cosa que aquella época, definida como la edad de la razón, capaz de construir modelos de explicación totalizante del mundo y dominada por la idea de un desarrollo del pensamiento, entendido como incesante y progresivo dominio del hombre sobre el mundo, escenario éste de la aventura humana y lugar de representación de su destino e historia (1).

En los límites de esta conciencia perfílase otro esquema interpretativo para el que la cultura contemporánea aparece como la época de un debilitamiento de las pretensiones de la razón, incapaz de reconducir la diversidad de los lenguajes y formas de la experiencia humana a un solo lenguaje fundamental, que pudiese dar razón de la pluralidad contradictoria del mundo. En los márgenes de aquella ilusión se configura otro tiempo, el de la plurivocidad y la polimorfía, en cuyo campo emergen pluralidad de modelos y paradigmas de racionalidad no homogéneos ni reconducibles uno al otro, y apenas vinculados a la especificidad de sus respectivos espacios de aplicación.

El aparecer de estos nuevos órdenes y sus correspondientes lenguajes es lo que arrastra definitivamente a su crisis a aquella imagen totalizante y logocéntrica de un tipo de racionalidad, que remitía toda forma de experiencia a un centro y principio fundador. Frente al supuesto orden fundador, otros órdenes, otras formas, otras necesidades, se han ido configurando, dando lugar a otros modos de ver, allí donde se había afirmado una sola posibilidad de verdad. El reconocimiento de estos nuevos órdenes ha terminado por mostrarnos que aquella fortaleza

inexpugnable y cristalina de la razón moderna era tan sólo una ciudadela abandonada por no habitable.

Es así que la supuesta transparencia y plausibilidad del proyecto de la cultura moderna se opaca. Walter Benjamin hablaba justamente del oscurecimiento del eidos ya en los umbrales de la época moderna, al referirse al fenómeno barroco. Aquella indiscutible luminosidad natural de lo moderno cedía el espacio de los claroscuros y las dudas, iniciando el largo viaje de la sospecha que inaugura el tiempo de la crítica. Esta trasciende el campo y ejercicio del análisis y se orienta en la dirección de la comprensión del experimento de la cultura, entendida más allá del sistema de las garantías que plausibilizaba su destino y en un mientras tanto generoso hacía verosímil la historia.

Trazar, aunque sólo sea sumariamente, el mapa de esta crítica no es nuestro intento; a pesar de reconocer que no puede ser reenviado o eludido este análisis, precisamente en un momento en el que se hace necesaria una intervención activa que apueste por nuevas formas de experiencia y cultura (2). Más bien, preferimos partir de un lugar crucial como es la sospecha nietzscheana acerca de lo moderno, por entender que en Nietzsche resuena la larga y lacerante experiencia de lo moderno, al tiempo que establece el carácter aporético de su programa. Por otra parte, es desde la base de la crítica nietzscheana a la tradición moderna que se abre el espacio en el que se orienta la búsqueda de nuevos lenguajes y gestos que articulan hoy la configuración de nuevas formas de experiencia (3). Es esta doble pertenencia de Nietzsche a la conciencia de la crisis lo que nos interesa considerar.

2

La sospecha de Nietzsche se sitúa al final de un largo proceso en el que se resuelve negativamente el esfuerzo del pensamiento moderno por responder a las diferentes formas de la escisión y restablecer un primado de la *Kul-*

tur mediante la pura razón, es decir, el intento de resolver en un orden racional-burgués la experiencia toda del hombre moderno. En efecto, la conciencia de la crisis recorre la historia de la aventura filosófica que relaciona a Marx con Nietzsche en una misma dirección, a lo largo de la cual se suceden los diversos episodios de la disolución del sistema hegeliano, en tanto expresión última de la voluntad superadora de la razón moderna. Crítica a Hegel —como lo ha mostrado Löwith (4)— y progresiva conciencia de la crisis son dos procesos fuertemente articulados, hasta el punto de mostrarse en el plano histórico como recíprocamente dependientes. Las circunstancias de esta crítica resultan ser el episodio decisivo al que deben ser reconducidos todos los hilos de la filosofía de la crisis e, incluso, el punto de referencia necesario para comprender qué significa realmente crisis de lo moderno.

Nietzsche y Hegel son las dos figuras que mejor representan la oposición teórica respecto a la comprensión de lo moderno. El significado real de la filosofía de Nietzsche consiste en la institución de un pensamiento que se sustrae definitivamente al dominio de la dialéctica, al tiempo que nos remite al horizonte teórico que viene a definirse propiamente como crisis. Nietzsche significa ante todo la afirmación de la multiplicidad, la teorización de la irreducibilidad recíproca de los momentos particulares de lo real, la “mala” infinitud; en síntesis, la crisis como opuesto a la totalidad dialéctica. El primer paso de la *Umwertung* nietzscheana es este dar la cara a la supuesta miseria radical del existir, lo que subvierte todo consuelo ético, toda esperanza religiosa, toda fe en la síntesis dialéctica y racional. La tragedia se presentará así como la negación de la tradición del pensamiento moderno, entendiendo esta negación no como algo que se clausura en el silencio de la subjetividad, sino como ejercicio de crítica de todo “valor”, mediante la reducción genealógica, a fin de posibilitar una nueva comprensión “científica”: explicación inmanente de lo que es.

Es esta la verdadera dimensión y perspectiva de la crítica nietzscheana. En efecto, la crítica al sistema hegeliano y al orden teórico-práctico que él representa en el sistema

de formalización de la experiencia moderna, es la discusión sobre la capacidad efectiva del pensamiento clásico para superar la escisión, para resolver la unidad de identidad y no-identidad. La crisis definitiva de la efectualidad de la razón, producida por el irrumpir de un fenómeno social de vasto alcance, como es la transformación del orden capitalista y sus diferentes procesos de reificación, implica la caída de una pretendida e ideal hegemonía de la razón frente a lo real, ante la cual éste se muestra ahora como un orden disgregado, estructuralmente no conciliable, resistente al gran discurso.

La forma de la tragedia es justamente lo opuesto al gran discurso de la dialéctica. En Hegel la razón es realmente sintética, penetra el mundo en el momento mismo en el que lo recrea idealmente en el yo. En Nietzsche la razón es nada, no realiza ningún acuerdo de sujeto y objeto, ninguna armonía del hombre consigo mismo o con su otro. Es evidente que faltando todo acuerdo, viene a faltar el fundamento mismo del discurso histórico, de la relación intersubjetiva de la “tradición histórica”. La ruptura, la separación son totales: la crisis de la ideología idealista se presenta como crisis de todo proyecto cultural, de todo esfuerzo sintético, de todo acuerdo teleológico entre ser y deber, entre razón y praxis.

Es así que la tragedia viene a significar propiamente la contemplación absolutamente desencantada de la contradicción, de la diferencia, del fracaso de toda síntesis racional o estético-religiosa. Se presenta tanto como negación del idealismo cuanto como pregunta originaria por la dialéctica y el fundamento de sus pretensiones, la efectualidad de sus fines y sus posibilidades programáticas. Frente a ella y rechazada la armonía teleológica de forma y realidad, cultura y mundo, o como demostración interna de la imposibilidad de una auténtica Kultur en y para la vida, la crisis se presenta como una absolutización del contraste entre dialéctica y en sí, entre sistema general y sujeto, tal como la larga tradición del pensamiento negativo del XIX ha mostrado (5).

Que esta oposición a la dialéctica signifique crítica de la estructura ideológica y social del sistema burgués, re-

chazo a integrarse positivamente en su proceso de racionalización, al tiempo que desmitificación de la idea misma de *Vergeistung* es indudable. La exaltación de los opuestos es, ante todo, búsqueda desesperada de autonomía, de la posibilidad de un lenguaje no mediado por las exigencias del sistema, es decir, no sometido a las finalidades de la sociedad burguesa. Entendida la dialéctica hegeliana como la más alta expresión ideológica de esta sociedad, la oposición a la misma intenta demostrar la lógica mistificante de su autoconciencia, su incapacidad de resolver efectivamente las contradicciones de lo real, al tiempo que la ilusoriedad de las síntesis que realiza, indicando así los elementos que permanecen no-mediados, no-esquematisados, irreducibles al plano de la lógica concreta y a la necesidad interna del sistema. Teorizando así la insuficiencia de la dialéctica, demostrando la existencia real de otros nexos problemáticos, este tipo de crítica se abre a una nueva forma de comprensión del mundo. Pero antes debemos de analizar más detenidamente las implicaciones de la sospecha nietzscheana sobre las estructuras teóricas fundamentales de la tradición filosófica moderna, en tanto que permitió la construcción de un orden al que nos hemos venido refiriendo.

La estructura teórica fundamental puesta en discusión es la categoría de totalidad. Es cierto que al interior de la misma crisis se puede seguir hablando de totalidad, refiriéndose a una idea del todo en la que inscribir las determinaciones de lo particular. Pero este todo es entendido sólo como la desconocida suma de la infinitud de las determinaciones, de la que no se conoce ni la cualidad ni el sentido. Resulta ser una idea vacía en la medida en que carece del procedimiento de ordenar la multiplicidad y establecer su significado general.

La crisis del sujeto transcendental sigue a la imposibilidad de un discurso sobre la totalidad. En efecto, la disolución de la totalidad comporta la reducción de la subjetividad a determinación. La pretensión de la transcendentalidad se apoyaba en la capacidad, por parte de la conciencia, de demostrar su presencia en toda determinación, en la necesidad de su presencia. La laceración del

todo impide tal operación y el sujeto --que se reconocía mónada frente a la infinitud de lo real-- deviene simplemente sujeto empírico. De ahí el típico sentido de impotencia del sujeto que se reconoce finito frente a la voluntad de verdad sobre la inexauribilidad del objeto (6).

Sin duda alguna, es la crítica de la idea de "sujeto" el punto crucial del pensamiento nietzscheano. En la tradición moderna la idea de sujeto delinea un campo de formas *a priori* que ordenan efectivamente el sistema de los objetos. El sujeto dispone de una visión sustancial de las relaciones fenoménicas. Puede ser ordenante en la medida en que ordena-representa objetivamente las leyes que regulan la naturaleza. Sus intuiciones son, en este sentido, transcendentales: la relación kantiana entre esquematismo y doctrina del *Ich denke* concluye la historia moderna del concepto de subjetividad; las formas transcendentales pueden aplicarse solamente en la medida en que estén comprendidas en la subjetividad pensante. Solamente así se garantiza su unidad y, por lo tanto, su homogeneidad con las leyes sustanciales del mundo físico. El sujeto supera al individuo como la sustancia a la apariencia. Pero el concepto de sustancia se derrumba y necesariamente su correlato, el de apariencia, una síntesis *a priori* de todas las observaciones-representaciones en la sustancia que es el "sujeto" pierde su significado. Se hace entrar así a la observación-representación en un juego mucho más contradictorio con sus contenidos (7).

Todo esto desemboca en algo que con Foucault (8) podemos llamar crisis del concepto de verdad. Un sujeto finito, empírico, condicionado, no posee la capacidad, la facultad, de establecer lo incondicionado, lo absoluto, lo incontrovertible. Lo que puede producir son sólo determinaciones conceptuales condicionadas históricamente, incapaces de verdad en el sentido que la razón clásica había afirmado. La extraordinaria intuición de Nietzsche consiste en plantear la necesidad del proceso cognoscitivo sobre la base de una diferencia fundamental, y en deducir de ella el carácter infinito-conjetural de la investigación científica: el concepto de verdad como organización-falsificación conjunta, tal como más adelante se va a plan-

tear en la nueva epistemología que arranca de Mach. El dominio de lo material no podría plantearse de otra manera. La verdad es una forma de organización del material sensible que permite su uso. Decidimos que nuestro “determinar activo” alcanza la verdad cuando el devenir se ha definido en una serie de relaciones que nos permite verlo, conocerlo y prever su movimiento. La verdad es función de esta necesidad nuestra. Concebir la lógica como revelación de la estructura del ser verdadero es la máxima ilusión metafísica. Pero no por ello la lógica no aprehende, no comprende o es inefectiva. La lógica que llega al final de sus ilusiones acerca de lo real es la lógica que suministra criterios y medios para *crear* lo real, el concepto de realidad para nosotros. El principio lógico contiene un imperativo: los intentos de racionalización del mundo. El problema es el proceso de racionalización y no la definición de una *Ratio*. Pero ese imperativo está determinado por necesidades precisas que se articulan en una determinada “voluntad de verdad”. No existe racionalización sin esta voluntad. “El mundo nos parece lógico porque nosotros mismos lo hemos logicizado antes” (9).

Es así que viene a disolverse en la crítica nietzscheana el proyecto moderno. Este presuponía una subjetividad que correspondiera a la idea de mundo como totalidad, y como condición para la fundación de un concepto de verdad. Esta pretensión de verdad resulta en las condiciones arriba señaladas un sueño, que hasta el más serio de los restauradores racionalistas de este siglo —hablo de Husserl— considera ya soñado.

3

En Nietzsche, en tanto última escena de esta experiencia, concluye el largo viaje de la crítica que resuelve la disolución de la noción de totalidad, la caída de la conciencia transcendental y del concepto clásico de verdad. Su trabajo filosófico —*Aufklärer überhaupt*— (10), será la reconstrucción genealógica de los procesos que han hecho posible la constitución de la moderna voluntad de verdad.

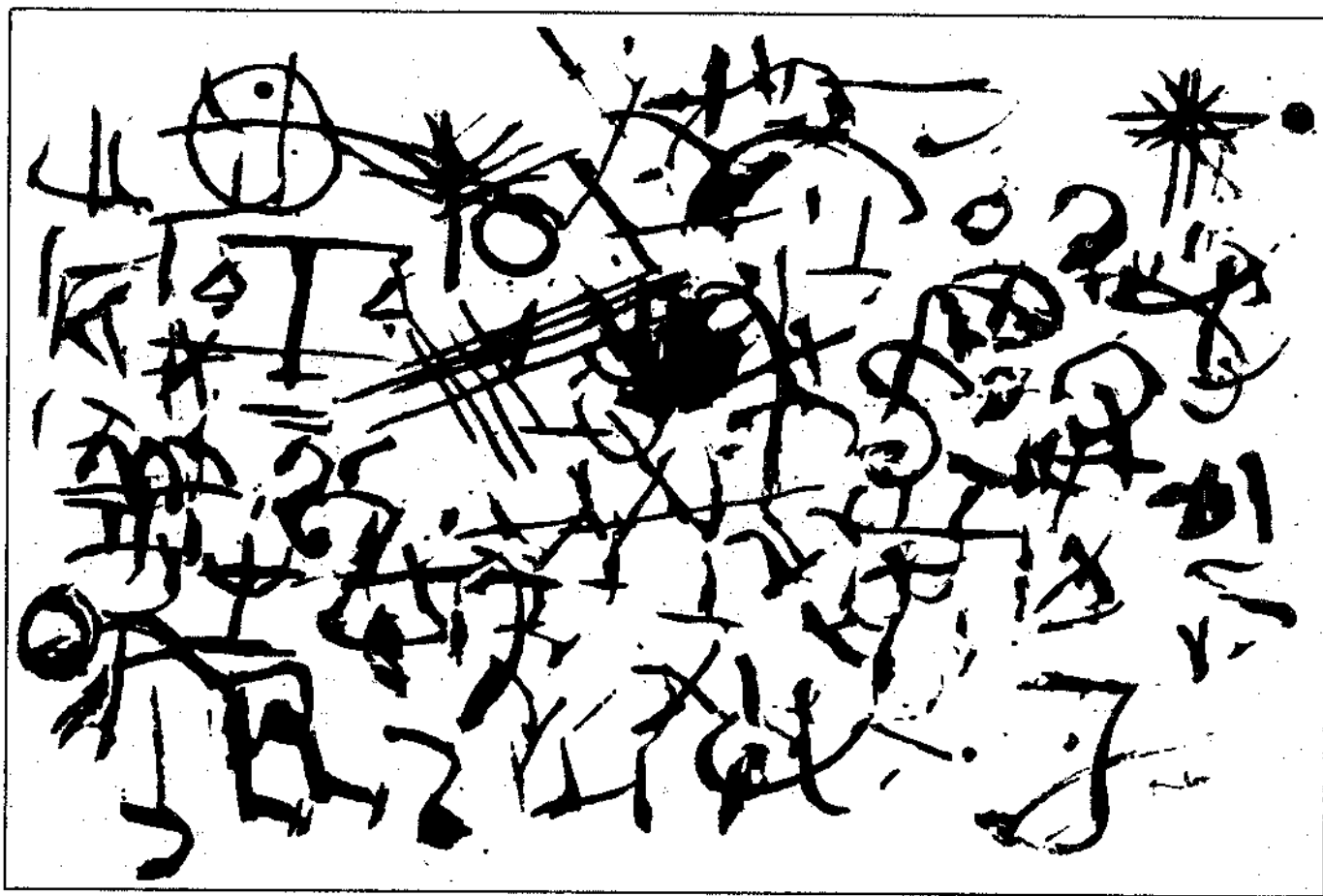
Su objeto, la desmitificación de las falsas legitimaciones teóricas, mostrando las bases efectivas sobre las que se ha consolidado aquella voluntad de verdad. Esta queda desvelada como pretensión de verdad y su historia es la historia de esta prevaricación, siendo el discurso hegeliano uno de los episodios centrales de la misma. Tras la cortina reductora de su “Gran Discurso” se ocultaba el modo de producción efectiva de su discurso, al tiempo que legitimaba su voluntad de verdad como reflejo de la auténtica estructura del ser.

Como Heidegger, desde otro análisis y recorrido, ha mostrado, este trabajo crítico arrastra la crisis del concepto filosófico de fundación, con cuya historia hace Heidegger coincidir la historia misma de la metafísica occidental (11). La búsqueda del fundamento presupone ante todo que exista un fundamento de lo real, que haya un sentido, una justificación de las cosas. Presupone una vez más que se dé una realidad primera y una lógica racional capaz de expresarla. Esta búsqueda de una fundación por parte de toda la historia de la metafísica es relacionada por Nietzsche con la preocupación de salvación o de dominio (12). Efectivamente la voluntad de fundamento es ante todo voluntad de poder: es la tesis dominante de los *Fragmentos* de 1787 y 1788, sobre los que Foucault ha realizado una lucidísima lectura (13). Con Heidegger esta indicación nietzscheana dará lugar a una tematización explícita de la historia de la metafísica moderna: la exigencia de fundación absoluta del ente (reducido a objeto) en la subjetividad no hace más que expresar la voluntad de dominio sobre el ente. Y de hecho, el mayor éxito de la metafísica moderna, en tanto método de fundación de la ciencia, será la técnica como poder de disposición de lo dado. Sólo que éste es también su límite (14).

Resultado final de la crisis de la efectualidad de la razón es la modificación progresiva de las formas de experiencia. Se modifica la mirada sobre lo real y su correspondiente comprensión. La idea de sujeto se presenta como índice de contradicción, disociación irresoluble, atravesado por una *Spaltung* insuperable, a la que pertenece una efectiva experiencia de la individualidad como

multiplicidad, una vez que, tal como Musil lo precisa: *Das Leben wohnt nicht mehr im Ganzen*. La vida ya no habita más en el todo, en un todo orgánico y concluso. Ya no posee un centro, ni padece su nostalgia. Musil es uno de los primeros en tomar conciencia de que la desarticulación de la idea de totalidad hace estallar las formas del "gran relato". En efecto, la época moderna se había caracterizado por un conjunto de grandes relatos (15), cuya finalidad era la legitimidad política y social del saber, ligada a un proyecto supuestamente emancipatorio. La suspen-

sión de los referentes fundamentales que posibilitaron tal legitimidad y sus correspondientes programas hace que aquellos Grandes Relatos se vacíen progresivamente, pierdan coherencia y peso axiológico. La *Chandos-Brief*, dando un paso más, mostrará que incluso la idea misma de Gran Relato se hace imposible, obviando así la nostalgia de aquel orden abandonado (16). La palabra goethiana, *Dichtung und Wahrheit*, que sublimaba y rescataba toda diferencia, ya no es repetible. El joven Hofmannsthal no posee la fe de Goethe en el "pensar poético". Por el



contrario, las palabras no resolvían aquella sensación por la que “todo me parecía tan indemostrable, tan falso, tan vacuo como se quiera”; y ni siquiera “la costumbre lograba captarlos de la forma más simple” (17). Ya como Kraus había dicho —y también el Hofmannstahl de *Der Turm*— el hombre de la crisis “ha abandonado la vieja casa del lenguaje” y se ve arrojado a un nuevo espacio que desde el interior de la antigua casa resultaba invisible, espacio que la palabra de la ética y estética (de “poesía y verdad”) no consiguen todavía nombrar, tal como el mismo Chandos dice al final de su carta: “el lenguaje, en el que quizás me fuera dado, no sólo escribir, sino incluso pensar(...) es un lenguaje del que no conozco una sola palabra” (18).

Todos los relatos de lo moderno se fundaban sobre la posibilidad de establecer una comunicación entre los diferentes niveles de la experiencia, intentando así suturar la diferencia y establecer la homologación discursiva, posibilitada desde la mediación interpretativa del sujeto que asumía en principio un orden y un fundamento. La crisis de tal Proyecto (19), cuya historia es contada en la aventura del pensamiento negativo, coincide con el progresivo y constitutivo emanciparse de las esferas prácticas y teóricas que la época moderna veía articuladas.

La muerte de Dios predicada por Nietzsche, la muerte del sujeto del saber clásico, ha abierto el espacio de la precariedad, el tiempo de la caducidad y del precipitarse de las cosas y las palabras en el abismo del tiempo. Ha dado lugar al gran experimento nihilista. Este tiempo que Nietzsche intentaba mirar gayamente, en realidad se presenta a sus ojos como un tiempo de tensiones insostenibles. La ruptura de la temporalidad lineal y acumulativa, le parece el “peso más grande”. Formular la imagen de otro tiempo no lineal, interrumpido, significa —también para Zarathustra— un encuentro con lo *infigurable*. Es así que la muerte del sujeto clásico penetra el interior del lenguaje mismo, que se hace conflicto de fragmentos, espacio aforístico incompromisible, escritura nietzscheana. Es justamente Benjamin quien afirma esa extraña y extraordinaria felicidad que nace de haber atravesado el terror, de sentirse expulsados de la “antigua casa del lenguaje”, y de haber

resistido a la fascinación del abismo de la nada, hallando otras palabras, otro orden, otro sentido. Contra la posición heideggeriana que reconduce el lenguaje del *dürftige Zeit* de nuevo a la gran casa del ser, Benjamin, como Proust, asumiendo la ruptura de la experiencia, la “pobreza” —dirá Benjamin—, buscan construir un lenguaje nuevo y alternativo que esté en condiciones de proponer una nueva experiencia de la inmensa riqueza descubierta. El choc de la memoria involuntaria es lo que permite a Proust romper definitivamente el cerco mágico de los “nombres”, el tiempo lineal y homogéneo que aquellos representaban. Es la forma positiva de situarse en la crisis, de comprender el resultado de los conflictos que caracterizan la sociedad contemporánea, que ponen en crisis el lenguaje de aquella racionalidad y que nos llevan a buscar nuevos órdenes de experiencia, nuevos lenguajes.

“La pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo” (20), comenta Benjamin. El ángel de Klee, del que el mismo Benjamin habla en la tesis novena (21), se siente movido por una gran piedad hacia las ruinas que la historia acumula a sus pies, por todo aquello que podía ser y no ha sido, que no ha producido sus *Wirkungen*. Bien quisiera, llevado de aquella piedad, detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. “Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo”. Frente a esta pobreza, restos/rastros (*Spure*) del presente, se afirma una nueva riqueza, esa nueva experiencia que anuncia una nueva relación con el mundo.

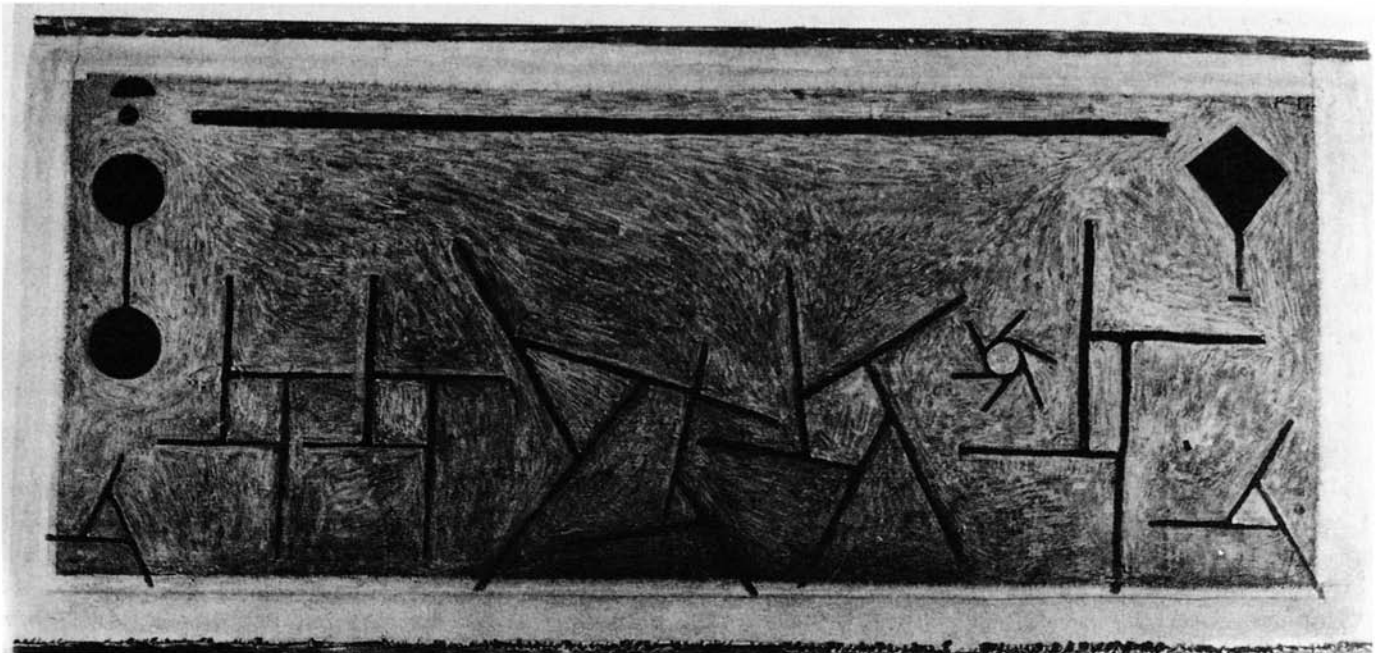
Bien es cierto que los lenguajes que nombren esta nueva experiencia, que son su voz, no suscriben ninguna necesidad, ninguna inmanencia, un orden establecido. Son lenguajes que harán del silencio el lugar del análisis, de la interpretación, de la construcción crítica, como en Kafka; o, incluso, lenguaje sin palabras, como los *Hymne* de Stockhausen; o lenguajes arrojados a la furia del expe-

rimento y del nombrar. Cuando Musil afirma que la tarea teórico-ensayística de nuestro tiempo es más válida que aquella otra "artística", viene a indicar los potenciales significados de una literatura —escritura— que se reconoce experimento, es decir, disponibilidad ensayística en el sentido musiliano del término. Entendiendo siempre por experimento no otra cosa que la confrontación con la posibilidad. "Y así cada aventura es un nuevo comenzar, un viaje a lo inarticulado", afirmará T. S. Eliot en *Four Quartets*. Esta aventura de la posibilidad, esta ampliación de lo real, implica nuevas hipótesis de significado, nuevos proyectos, lejanos ya de la vieja retórica del clasicismo y de su inexorable inmanencia.

Hemos sido definitivamente expulsados, comenta Cacciari (22), de aquel paraíso en el que, formulados los axiomas que individuaban las propiedades fundamenta-

les de nuestras nociones-base y las reglas formadas de inferencia, atentos únicamente a la coherencia de la demostración, podrían, a través de un número finito de pasos, decidir toda cuestión, saturar toda pregunta formulada. Ni siquiera nos es dado aquel "salto" que consiste en transformar una sucesión de actos, opciones o símbolos en un agregado cerrado, en una totalidad en sí misma existente y en cuanto tal pensable-explicable según leyes definidas, "salto" que elimina o supera el carácter concretamente temporal de aquella sucesión. Actuar mediante objetos discretos, por cambios sucesivos y mínimos, a través de continuas modificaciones, es la nueva tarea de la cultura.

Es por esto por lo que la noción de constructividad resulta central. Debemos construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos nombres, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad. El



hecho de que nada es definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado; como "natura dissecata", comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo. Ya no podemos invocar la inmediatez de una visión pletórica de la naturaleza; nos lo impide la experiencia de nuestra propia cultura. Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, un expe-

diente. Lo otro, en principio, es invisible. De ahí el paso de la lengua a la metáfora, al código, al gesto. La ceremonia del olvido como lugar fuerte de la carencia nos arroja a la galería de los signos, disueltos ya y afirmados frente al largo viaje de la posibilidad. Sólo así se puede aceptar el desafío de la precariedad y de la provisoriedad, sin sentirnos póstumos a nuestro tiempo.

NOTAS

(1) W. Benjannin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1972 s., II, 3, p. 1221.

(2) El análisis de la "crisis" de lo moderno ha sido objeto de múltiples estudios, entre los que anotamos los siguientes: A. Touraine, *La société postindustrielle*, París, 1969; D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, 1973; I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Post Modern Literature*, New York, Oxford L. P., 1971; A. Gargani, otros, *Crisi della ragione*, Torino, 1979; J. Habermas, *Die Moderne ein unvollendetes Projekt*, in "Die Zeit", 19 sept. 1980; J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, París, 1979; H. Schnadelbach y otros, *Rationalität*, Frankfurt, 1984.

(3) Una reflexión fundamental sobre el tema lo constituye el estudio de M. Cacciari, *Krisis*, Milano, 1976 (trad. cast. de R. Medina, México, Siglo XXI, 1982). Desde otra perspectiva es importante el trabajo de V. Vitiello, *Utopia del Nichilismo. Tra Nietzsche e Heidegger*, Napoli, 1983. Referido a otro planteamiento, el estudio de I. Cortella, *Crisi e razionalità. Da Nietzsche a Habermas*, Napoli, 1981.

(4) Sigue siendo fundamental el trabajo de K. Loewith, *Von Hegel zu Nietzsche*, Hamburg, 7.ª ed., 1978 (trad. cast. de E. Estiú, Buenos Aires, 1968).

(5) M. Cacciari, *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, 1977, pp. 13-71.

(6) *Krisis* cit., pp. 68-75.

(7) J. Habermas, *La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche*, trad. de C. García Trevijano y S. Cerra, Valencia, 1977, p. 29 y ss.

(8) M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in *Hommage à Jean Hyppolite*, París, 1971, pp. 170-173.

(9) *Krisis* cit., el análisis de la relación Nietzsche-Wiugenstein en pp. 60-108.

(10) Una y otra vez resulta estimulante la lectura de las páginas de F. Masini, *Lo scriba del caos*, Bologna, 1978; igualmente la monografía de H. Roetges, *Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung*, Berlín, 1972.

(11) M. Heidegger, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, in *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, p. 66 y s.

(12) F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1888*, in *Nietzsche Werke*, Colli-Montinari, Berlín, 1970, VIII, 2, pp. 286-287.

(13) M. Foucault, cit., pp. 145-167.

(14) M. Cacciari, *Salvezza che cade, Saggio sulla questione della tecnica* in M. Heidegger, in "Il Centauro", n.º 6, Napoli, 1982.

(15) J. F. Lyotard, cit., pp. 54-63.

(16) H. von Hofmannstahl, *Carta de Lord Chandos*, trad. cast. de J. Quetglas, Murcia, 1981.

(17) *Ibid.*, pp. 30-31.

(18) *Ibid.*, p. 38.

(19) M. Cacciari, *Progetto*, in "Laboratorio Politico", n.º 2, Torino, 1981.

(20) W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, cit., II, I, p. 215.

(21) W. Benjamin, *Ueber den Begriff der Geschichte*, in cit., I, 2, pp. 697-698.

(22) M. Cacciari, *Un ordine che esclude la Legge*, in "Casabello", n.º 498/9, Venezia, 1984, pp. 14-16.

TEMPLO Y TIEMPO: MARAGALL Y GAUDI

Juan José Labuerta

En 1954, Columbano Cucurella publicó en Barcelona un libro de ejercicios espirituales que no tiene, ciertamente, otra particularidad remarcable que su título y la forma en que éste es representado en la portada. *El Montserrat del espíritu*, en efecto, se traduce en una imagen muy elocuente: una montaña, que vagamente recuerda a las extrañas peñas de Montserrat, a su alucinado paisaje, se repite tres veces verticalmente. La más baja, tiene un amplio desarrollo horizontal, es una especie de vista panorámica muy lejana —desde Manresa, como dirían las guías—; la segunda, intermedia, parece tan sólo la selección ampliada de un fragmento de esos peñascos, en cuya inaccesibilidad insiste el nerviosismo del dibujo, su violento claroscuro de tinta china, y contiene, además, como en una cueva, al primer estrato panorámico; la tercera se levanta sobre la plataforma en que parece culminar la segunda: en esta ocasión la montaña se ha convertido en templo fusiforme, extraterrestre, organizado en pequeñas cúpulas alrededor de una central mayor, dorado y rodeado de un halo etéreo y luminoso —rosa, blanco, amarillo...

Fundamenta ejus in montibus sanctis, reza el lema del libro. Por supuesto, tratándose de un manual de ejercicios espirituales, la imagen está bien clara: el ascenso a la montaña es un símbolo del camino de perfección, y ni que decir tiene que el texto nos recuerda, en sus primeras páginas, que Ignacio de Loyola practicó por primera vez en Montserrat —y en Manresa— sus ejercicios espirituales.

Es obvio, también, que la estructura del dibujo pretende representar los distintos estratos de un eje del mundo, del *axis mundi*, que es el sentido que, por otra parte, la tradición otorga a las montañas sagradas. La cueva, reino de lo inferior, contiene, como dice la leyenda, al Montserrat material, mostrado pertinentemente como simple panorama, como puro paisaje, como llamada al sentido, a los ojos; el Montserrat intermedio, más misterioso y difícil, más áspero, revela la dificultad de la vida, del *camino*, y representa, con la pretendidamente imponente rudeza de sus peñas convertidas en vigilantes centinelas, a la Iglesia

militante; finalmente, el templo dorado está en el cielo de la Iglesia triunfante.

Sin embargo, el dibujo *kistch* del libro de Columbano Cucurella no contiene tan sólo una imagen inmediata de la escatología de la Iglesia.

He dicho más arriba que las tres imágenes en él repre-



M. GONZALEZ-RIOS

El templo que nace: *El artículo de Maragall traduce la imagen de la montaña, obra a la vez del hombre y la naturaleza, la del templo que no se construye sino que brota, que florece, fruto de las fuerzas telúricas.*

sentadas, una encima de la otra y conteniéndose sucesivamente, son imágenes de la misma montaña, y creo que es cierto. Así pues, Montserrat está también representado en la más alta de las tres —ese es, propiamente, el Montserrat del espíritu—. Pero al mismo tiempo es un templo. Esa identificación absoluta, sin desperdicio, entre templo y montaña, requiere una explicación.

Vale la pena advertir, por supuesto, que el templo no sólo *corona* la montaña, sino que parece surgir de ella. Su cima se ha convertido en una blanda plataforma, algo parecido a un cráter casi rebosante de lava, que precisa, así, el *sentido* de la oquedad de esta montaña, cuyo interior está ahora en contacto con el magma original, con el centro de la tierra. Es exactamente eso, el centro de la tierra convertido en oro precioso, lo que parece brotar de la montaña en forma de templo. No se trata, por tanto, simplemente de un templo *construido* sobre la montaña, sino que el templo es montaña y la montaña templo. Y ambas cosas son la misma tierra.

Por supuesto que, desde un punto de vista genérico, todas las tradiciones religiosas otorgan al templo ese simbolismo: ser la montaña en cuyo ascenso se cumple el paso de un tiempo a otro, del tiempo profano del devenir al tiempo sagrado de lo absoluto y eterno, al *Tiempo* sin tiempo. Pero lo que nos interesa en este caso concreto es que templo y montaña se configuran, en la representación, sobre una forma real, sobre la forma precisa de una montaña verdadera. Es decir: una configuración orográfica se nos *aparece* como un templo.

Esa directa traslación formal es lo que más nos interesa: está llena de un simbolismo que va más allá de lo genérico.

Los casos en los que el sistema que nos muestra la portada de *El Montserrat del espíritu* fue efectivamente construido en la Cataluña de los primeros años del siglo son más abundantes de lo que el carácter alucinado del dibujo permitiría suponer.

Pongamos un ejemplo, el más *pequeño*: a finales de 1925, en un aliozano de unos cincuenta metros de altitud

cercano a Montferri, en Tarragona, Jujol empezaba a levantar un santuario precisamente dedicado a la advocación de la Virgen de Montserrat. El edificio reconstruye dos veces —en la nave de la iglesia y en el camarín de la Virgen— todo el recorrido escatológico comentado más arriba. Desde la cueva, que confunde sus bóvedas supuestamente naturales con las del cuerpo de la Iglesia, hasta la más alta de las agujas, la linterna, que representó el templo levantado sobre la montaña.

O bien, otro ejemplo, el *mayor*: sobre la cima del Tibidabo, en Barcelona, el Templo Expiatorio del Sagrado Corazón, ¿qué es, de nuevo, sino traslación formal, directa, de la montaña? Y en este caso, el significado simbólico puede ser alargado hasta los límites de la alucinación. Como se sabe, en efecto, a los pies del templo se extiende un parque de atracciones. Así, el *Tempus* sagrado del templo-montaña se levanta efectivamente sobre el lugar en que el tiempo automático de la metrópoli, el tiempo discontinuo e inconexo del *shock*, se expresa mejor, químicamente puro. Sobre él se clava y detiene el tiempo en el templo.

Podríamos citar otros ejemplos, pero todos nos llevarían al mismo modelo: la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. Sin embargo, eso es ya correr demasiado. Volvamos un poco atrás.

Esa traslación establecida en el terreno inmediato de lo puramente formal entre montaña sagrada y templo; esa confusión, no se apoya tan sólo en lo simbólico, sino también en lo mítico. Cuando la montaña adquiere un significado por su propia configuración orográfica, hasta el punto de hacerse modelo de arquitectura, es la misma tierra —una tierra representada sintéticamente por una montaña— lo que se nos está apareciendo. Una tierra identificable y característica, y, sobre todo, sagrada y conformadora.

Ciertamente, que Montserrat es una montaña sagrada desde los tiempos más remotos es cosa bien sabida, pero que es la montaña sagrada de Cataluña, en el sentido estricto de que en su pura forma queda expresada una su-

puesta esencia de Cataluña, es una construcción ideológica relativamente reciente. Una relación nada despreciable guarda esta construcción con la identificación templo-montaña que hasta ahora he comentado, y su sentido trasciende, con mucho, lo puramente religioso.

Si abrimos el libro de Columbano Cucurella por la primera página, leemos esta frase: "*Es la tanda (de ejercicios espirituales) que se verificaba en esta Montaña Milagro a últimos de diciembre del año de 1929*". Montaña Milagro: decir eso es muy distinto de decir montaña santa o montaña sagrada. Los calificativos de santa o sagrada parecen añadirse a la montaña; el de milagro, en cambio, la *atraviesa* con otra fuerza, la hace vivir con la vida propia de lo maravilloso, le confiere una cualidad irradiante de la que surge la montaña, físicamente entendida, porque su aspecto físico es ya su esencia.

Por supuesto que, igual que sucedió con la imagen de la portada, tampoco esas palabras —Montaña Milagro— las ha inventado Cucurella. Tienen una larga historia. Son del poeta Joan Maragall. Joan Lluís Marfany, en varios estudios, ha captado con precisión extraordinaria su significado. Intentemos seguir sus pasos.

En 1905, Maragall escribió un artículo titulado *Montserrat*, que empezaba con estas palabras: *Montserrat es el milagro de Cataluña*. Parece, realmente, que los términos de lo *simplemente* sagrado se van desplazando hacia otros lugares que habrá que intentar reconocer. *El milagro de Cataluña* nos habla ya, en efecto, de la cualidad de lo maravilloso ligada a una tierra. Pero hay más. Al final del artículo se puede leer: *Y la imagen reina en los corazones, y su montaña reina en las tierras, y en las visiones de los mares lejanos, y al fin montaña y tierra, imagen y alma popular, vienen a formar una sublime amalgama, una sola cosa, un espíritu grande*.

Este corto párrafo es realmente extraordinario y vale la pena detenerse en él. Maragall empieza hablando de la montaña milagro, pero inmediatamente el sentido contenido en esas dos palabras se extiende a tierras y mares, a toda una geografía, a un suelo estrictamente, a una tierra.

Y esa tierra es puesta en relación, mediante una *y* copulativa, de nuevo con la montaña: montaña y tierra. Pero tal identidad se hace sinónimo de otra identidad: imagen y alma popular. El círculo se cierra perfectamente. La geografía de un país, su configuración orográfica, y el alma del pueblo que lo habita, el espíritu de ese pueblo, no se determinan simplemente, sino que son una sola cosa. Es fácil deducir que esa sola cosa, ese espíritu grande, tiene un nombre, una palabra que sonaba mucho en los círculos intelectuales de la Europa en la que Maragall escribía sus artículos, de la Europa que vivía una nueva expansión imperialista: raza. Pero no queramos correr demasiado.

El tema de la montaña milagro, de Montserrat como montaña milagro, es un componente muy importante —un *leitmotiv*, lo llama Marfany— de los poemas contenidos en las *Visions*, una serie escrita fundamentalmente en los años del cambio de siglo, pero que ocupó a Maragall durante mucho tiempo. Los poemas de las *Visions* son cinco: *El Mal Caçador*, *Joan Garí*, *L'estimada de Don Jaume*, *La fi d'En Serrallonga* y *El compte Arnau*. Se trata de leyendas catalanas ya elaboradas y reescritas —y en gran parte inventadas— por los poetas románticos catalanes de la *Renaixença*. Ellos habían añadido al esquemático tronco de cada una de esas leyendas toda una serie de fragmentos, de elementos dispersos de otras leyendas y otras tradiciones, además de algunos elementos históricos con los que intentaban situar en un lugar concreto y en un tiempo concreto, su desarrollo. Se trata, obviamente, de una operación muy característica de toda la cultura romántica: historicizando la leyenda lo que se consigue es hacer legendaria la historia, construir, en definitiva, una tradición mítica: la que justifica a los pueblos como *nación*. El nacionalismo romántico tiene, por tanto, un fuerte carácter historicista, los medios de su *identificación* son historicistas. Naturalmente, tan sólo la ideología romántica podía resucitar una *épica* en el sentido estricto del término: eso, y no otra cosa, resulta de la narración encendida de la leyenda.

Sin embargo, en una conocida carta al músico Pedrell, Maragall habla de sus *Visions* en estos términos: *Figuras*

de personajes legendarios catalanes tales como puede verlas un poeta hoy. Con ese "hoy", por supuesto, Maragall se está alejando de la tradición épica y narrativa de los románticos. Lo suyo no es narración, sino, como dice el título de la serie, visión, y la visión es contemplación transfigurada, revelación. La visión atraviesa la leyenda, ve lo que hay más allá de ella, su esencia. Ya no se trata de hacer legendaria la historia: la propia leyenda tiene ya valor por sí misma, y es superior a la historia, porque es la creación esencial —y no física, determinada por los acontecimientos y la cronología— de un pueblo. Está fuera de la historia y del tiempo, porque es la expresión del alma de ese pueblo, y no la sucesión de sus peripecias en el tiempo.

Dirigiéndose a la leyenda, Maragall ya no pretende *reconstruir* la historia en términos míticos, sino *construir* los mitos necesarios al presente. Es decir: volviendo su mirada *visionaria* hacia las leyendas catalanas ya narradas por los románticos —precisamente— Maragall critica la concepción historicista de nación y propone —en perfecta sintonía con los vientos que soplan en Europa— una nueva elaboración del nacionalismo en términos perfectamente irracionales.

Naturalmente, Maragall no está solo en semejante elaboración. Por esos mismo años, personajes como Brossa, Pompeu Gener o Casas Carbó, estaban construyendo con sus libros y artículos *de actualidad* una ideología nacionalista que ya no se basaba en la razón política o en el derecho, sino en la pura exposición de imágenes idealistas —alma de un pueblo, espíritu de un pueblo, etc.—, que, sin embargo, eran presentadas en un contexto pretendidamente científico. Sobre todo, el concepto positivista de *medio* como conjunto de fenómenos físicos, geográficos, climáticos, etc., determinante del carácter de los pueblos instalados en él, se transforma en la imagen irracional de alma de la tierra, de espíritu que de la tierra se transfiere al pueblo que la habita. Maragall, desde luego, no intervino directamente en las discusiones pseudo-científicas que alrededor del concepto de raza desarrolló esa ideología nacionalista, pero sí formuló la mejor elaboración de los *mitos de la tierra* que ese nacionalismo necesitaba.

Pues bien, en ese conjunto mítico, Montserrat juega un papel esencial como representación de *la* tierra, y, sobre todo, de lo que ésta tiene de milagroso. Joan Garí, que ya en su origen es una leyenda tradicionalmente situada en Montserrat, comienza con estos versos: *A la muntanya miracle / una llegenda ha florit.* Ya hemos comentado ampliamente lo que significa llamar *milagro* a la montaña. Pero eso no es todo: la leyenda *florece* en la montaña, surge de la propia tierra.

Hasta ahora, hablando de Maragall, no he hecho sino intentar explicar torpemente cosas que Marfany ha investigado con gran brillantez. Creo que este es el momento de intentar traspasar esas ideas a otro campo.

Volvamos, en primer lugar, al artículo de 1905, *Montserrat*. Permítanme que les lea un largo párrafo: *Ved la montaña en nueva visión, que ahora se me figura definitiva; no es una montaña que se esfuerce en hacerse templo, sino como una gran ruina de templo enorme que la naturaleza recobra y viste con perpetuo renuevo. Toda la cúpula se ha hundido y allá quedan las columnas aturdidas alzando sus mil brazos, que ya nada tienen que sostener, hacia la bóveda azul del cielo que no pueden alcanzar... Y todo se ha inundado de luz; en los intersticios de las piedras de las columnas quebrantadas han brotado hierbas y flores; esto me parecen ahora las desnudas peñas de Montserrat nimbadas de verdor. Y en el hacinamiento de la derruida mole, los precipicios han abierto sus gargantas, fuentes han brotado de ellas, pájaros han cantado, caminos se han abierto. He aquí el templo que se vuelve montaña; bello aquí recobrado por las fuerzas naturales que lo ornarán perpetuamente con galas de montaña, sin hacer olvidar que fue templo. Será un templo abierto al renuevo de toda piedad, de toda fuerza. Y esto, pensadlo bien, es nuestro, es el símbolo a que se ha dado nuestra alma, es el milagro de Cataluña, Montserrat.*

Templo y montaña, idénticos. El templo se ha convertido en una ruina, una ruina gigantesca, pero no para provocar la nostalgia del poder del tiempo sobre la obra del hombre, la nostalgia de lo perecedero, sino, precisamen-

te, para manifestarse como abolición del tiempo, como obra de la naturaleza fuera del tiempo y de la historia, como *origen*. Montaña y templo se hacen inconfundibles, son la misma cosa, igual de eternos, brotan del mismo modo de la tierra y del alma del pueblo. Esta ruina gigante no *remortaliza* al tiempo, sino que *inmortaliza* a la tierra con la que se confunde absolutamente.

El templo está allí, hecho montaña, desde siempre y para siempre, de forma que el pueblo no puede ya recordar *un momento* de su construcción, es cierto. Pero, a pesar de ello, la idea de que eso es una obra —es decir, una construcción— aunque sea en el sentido ideal de *fruto* de un pueblo, de *floración*, es esencial para el efecto del texto maragalliano. Él mismo advierte que ante la visión de la montaña debemos recordar, ante todo, que *fue templo*.

Ni que decir tiene a estas alturas, por supuesto, que en ese templo hay algo mucho más profundo que un sentimiento simplemente religioso: es, como hemos dicho, el lugar en el que el alma de la tierra y el espíritu del pueblo se identifican ejemplarmente. Pero creo que aún hay más: en la imagen del templo hay, obviamente, una referencia implícita al mito de las catedrales medievales y de su construcción a lo largo de los siglos, al de su *poder* como obra de un pueblo, al de su relación orgánica con el *cuervo* y con el *espíritu* de ese pueblo constructor. Así pues, tal como había hecho con las leyendas, Maragall lleva al límite el mito romántico de la catedral medieval como fenómeno colectivo: el templo del que Maragall nos habla es una inmensa ruina que, al mismo tiempo, florece, se llena de verdor; en definitiva, *vive*. Eso es lo que Maragall parece querer aquí: proponer a su pueblo un *mito vivo*, pero *físicamente vivo*, algo que efectivamente se está haciendo y en cuya construcción todos se identifican, algo que elimina las diferencias, que alisa las contradicciones de la realidad. En definitiva, una *empresa*. Montaña y templo, cosa y símbolo, deben ser, por tanto, una sola cosa. El templo del que Maragall nos habla es al mismo tiempo, sin exclusión, fruto del trabajo de los hombres y de la Naturaleza, del *tiempo* de la tierra. Esa empresa colectiva es

la vida y, en la acepción más trascendente de la palabra, el *arte* de un pueblo.

Arte, en efecto, como expresión del *genio* —del espíritu, del carácter— de un pueblo. Pero sobre todo, *arte* como lugar de convergencia de todos sus intereses y sus esfuerzos. *Arte*, por tanto, como *obra única*, sin *artista*: catedral, templo.

Leamos otro fragmento maragalliano del mismo 1905: *Hubo un tiempo en que todo buen burgués de Barcelona, al disponer de sus bienes en testamento, creíase obligado a ordenar un legado en favor del Hospital de la Santa Cruz. El hospital era de fundación particular, como lo es ahora el templo, y por eso cada ciudadano lo sentía como algo suyo, porque dentro de sí sentía toda la ciudad, y es que aquella ciudad antigua tenía sus ciudadanos, y la ciudad nueva todavía no los tiene que sientan la nueva y gran ciudadanía; aquéllos sentían la piadosa utilidad del hospital general, y éstos ¿no sienten la utilidad del Templo? Pues yo les digo que el Templo es más útil que un hospital, y más que un asilo y más que un convento; porque en la acción de levantarlo hay la virtud que hace todos los hospitales, y todos los asilos y todos los conventos, y les digo que el templo es tan urgente como el socorrer la mayor necesidad material. Suponed que en la clásica Atenas mucha gente vivió y murió muy pobremente, y os dolerá; pero suponed que no llegó a construirse el Partenón, y no sabréis lo que os pasa. ¿Qué hacía más falta al pueblo griego? ¿Qué hacía más falta al espíritu humano?*

El sentido de este fragmento está bien claro, e ilumina con luz transparente la imagen del templo maragalliano. Está escrito en un artículo titulado *¡Una gràcia de caritat!*..., dedicado a la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. Leamos sus primeras palabras: *Muchas veces me siento tan orgulloso de ser barcelonés como pudiera estarlo un antiguo romano de su ciudadanía; pero hay otras veces que me avergüenzo de serlo; y ahora es una de estas veces. Y más adelante: El día en que las obras de la Sagrada Familia queden paradas por falta de recursos, será para Barcelona, será para Cataluña, un día más funesto que aquél en que estalla una bomba en la vía pública, o*

aquél en que se cierran cien fábricas. ¿Por qué esas referencias tan claras de Maragall a la violencia, al desorden, en definitiva, a la ausencia de síntesis de la sociedad, a la ausencia de *pueblo*?

Veamos otra interpretación de ese mismo desorden: *La càrrega*, de Ramón Casas. Como se ha explicado ya repetidamente, todo en esta pintura es *falso*: no responde ni a una situación ni a un lugar concretos, y si ha sido tradicionalmente relacionada con la huelga general de 1902, es porque el propio Casas tuvo interés en que así sucediera. Había sido pintada antes de 1902 y luego fue rebautizada para que pudiera aprovecharse del valor que da el ser actualidad viva e instantánea, *realidad*. Sin embargo, el que esa pintura no quería —ni podía— producir ninguna inquietud queda bien probado en el hecho de que fue premiada con la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904: a los ojos de todo el mundo era, por tanto, simplemente, un *cuadro de historia*. Eso, obviamente, nos permite *comprenderlo* mejor, comprender, sobre todo, su *pintoresquismo*. La multitud, en efecto, se ha convertido en una especie de inmenso animal, de onda serpenteante, cuya *inexpresiva* presencia queda exorcizada por la forma en que el hecho concreto, anecdótico, es detenido por el *poder* del artista: un guardia civil a caballo golpea a un obrero caído. La acción se muestra aislada, desgajada del fondo, inconfundible, para hacerse, precisamente, lugar de la genérica atención del público hacia la *historia*. Una representación bien distinta de la historia saltó a los ojos de los barceloneses en 1909. Esa fotografía, calificada de histórica precisamente, en la que sobre la vista de Barcelona se elevan las columnas de humo de las iglesias ardiendo durante la Semana Trágica, no es, hablando estrictamente, una representación, sino una *presentación*. Se presenta la ciudad, pero no ante la mente concentrada del espectador de una pintura, sino, al ser publicada en los diarios, ante miles de ojos simultáneamente, ojos perplejos que creían conocerla y que no la re-conocen. El panorama de la ciudad, que se creía familiar, se hace siniestro cuando la única referencia que en ella permanece es la de las columnas de humo, señales de lo que ya no existe, de lo *quemado*. Desaparecidos los

monumentos —o sea, la *historia*— la ciudad se presenta como lo que es: territorio privilegiado de la lucha de clases.

La *representación* de la pintura y la *presentación* de la fotografía son imágenes, sin embargo, de una misma cosa: de la *desaparición de la ciudad*. ¿*Qué pueblo* podría ya habitarla?

Maragall describió esa situación de la forma más vívida. En 1909, semanas antes de los sucesos de la Semana Trágica, el poeta había empezado a escribir, como muy bien explicó Josep Benet, la *Oda nova a Barcelona*. Sus primeros versos son fuertemente descriptivos, paisajísticos, dirigidos a una Barcelona ideal en la que toda Cataluña queda integrada: *On te'n vas, Barcelona, esperit català / que has vençut la carena i has saltat ja la tanca... / Veig allà el Pirineu amb ses neus somrosades, / i al davant Catalunya tota estesa al seus peus, / i me'n vaig... És l'amor qui m'empeny cap enfora, / i me'n vaig delirant amb el braços oberts*. La continuación del poema después de la Semana Trágica, supuso un cambio radical, pero lo importante es que Maragall no retocó lo ya escrito, sino que simplemente continuó con otro tono, superponiendo las dos partes, el antes y el después. Vean por ejemplo: *Corre enllà, Barcelona, / que ja et cal esse un altre per ésser la que deus; / perquè ets alta i airosa i fas molta planta, / però bé et falta encara molt més del que tens / Ets covarda i crudel i grollera...* O bien, más abajo: *Esclatu la mort de tes vies rialleres / en l'aire suau: / esclata impensada, insegura i traïdora / com altra riallada escarnidora... / Riallades de sang! / El fang dels teus carrers, ob Barcelona!, / és pastat amb sang*. Y al final del poema: *Tal com ets, tal te vull, ciutat mala: / és com un mal donat, de tu s'exbala: / que ets vana i coquina i traïdora i grollera, / que ens fa abaixà el rostre / Barcelona!, i amb tos pecats, nostra!, nostra! / Barcelona nostra! La gran encisera!* Maragall, por tanto, reconoce ese desorden y reconoce en él a la ciudad, a toda la ciudad. Su poema consigue superar, sea el pasmo, el aturdimiento ante unos hechos que habían convertido a la ciudad en el espectáculo de lo siniestro, de lo que ha dejado de ser *familiar* —insisto en la vi-

sión simultánea de esa fotografía por miles de ojos—, sea la ausente representación del *cuadro de historia*. Las explicaciones que, desde los más diversos campos, se hicieron sobre los sucesos de la Semana Trágica, fueron fundamentalmente de dos tipos: uno, que los disturbios los habían provocado forasteros, gente a sueldo, extranjeros: esa fue la versión oficial tanto del gobierno como de los partidos y de las instituciones del catalanismo; dos, que no se trataba sino de una manifestación del eterno enfrentamiento entre el Bien y el Mal: esa fue la explicación de la Iglesia, a través del obispo Torras i Bages. Maragall, en cambio, tanto en los versos de la *Oda Nova* como en los artículos periodísticos que, refiriéndose a esos sucesos, escribió, reconoce en esa que él llama ciudad de las bombas, en la ciudad del desorden, a la *única* ciudad. Es a esa totalidad a la que hay que ofrecer una empresa. Esa energía, esa vida que el desorden no hace sino revelar, tiene que coincidir en un esfuerzo colectivo para que se reconozca a sí misma como *ciudad*, como *pueblo*. Porque es en la ciudad donde existe esa vida, Maragall intentará llevar a ella el mito de la tierra. La montaña brotará en el medio de la ciudad misma, el templo *nacerá* en ella para reunir esa vida.

En la misma *Oda Nova*, Maragall escribe: *A la part de Llevant, místic exemple, / com una flor gegant floreix un temple / meravellat d'haver nascut aquí, / enmig d'una gent tan sorruda i dolenta... / Mes enmig la misèria, i la ràbia i fumera, / el temple (tant se vall!) s'alça i prospera / esperant uns fidels que han de venir*. El templo, por tanto, no se levanta en medio de la desolación, del desierto, sino en medio de todos los sentimientos, de la turbulencia y la contradicción, de la vida, maravillado de hacerlo y esperando, en su *encantamiento*, lo que ha de venir. La montaña sagrada, el templo, servían para, una vez ascendidos, estar más cerca del cielo, para hablar a solas con Dios; la montaña que Maragall hace brotar en el medio de la ciudad, el *templo que nace*, sirve, justamente, para lo contrario: para estar más cerca de la tierra y para que, en él, el espíritu del pueblo se hable a sí mismo.

Pero esa imagen que en la *Oda Nova* se plantea ejemplarmente, es el fruto, como en parte hemos visto, de una

larga elaboración. Intentemos descubrir aún algo más: Ya hemos hablado del artículo *Montserrat* de 1905, y de la forma en que allí se confundía la montaña con el templo en ruinas. Hemos hablado también del modo en que, el mismo 1905, Maragall vindicaba la necesidad de la construcción de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. Naturalmente, ese es el templo al que se refiere en la *Oda Nova*: no una imagen, por tanto, sino un templo concreto, una construcción precisa, una *empresa* verdadera. Ese es el mito en la ciudad, e incluso la imagen de Montserrat como templo, la idea de tal *confusión*, deriva de esa obra.

En efecto, Maragall escribió cuatro artículos dedicados a la Sagrada Familia, el primero de ellos en 1900, cinco años antes, por consiguiente, de *Montserrat*, nueve de la *Oda Nova*. Su título, precisamente: *El templo que nace*. Ahí están ya todas las ideas que hemos comentado. La imagen de la montaña al mismo tiempo obra del hombre y de la naturaleza, la imagen del templo que no se construye, sino que brota, que florece, que es fruto de las fuerzas telúricas, se plantea aquí por vez primera. Maragall llama a la Sagrada Familia *pétreo florecimiento*, y dice: *Ese portal es algo maravilloso. No es arquitectura: es poesía de la arquitectura. No parece construcción de hombres. Parece la tierra, las peñas esforzándose en perder su inercia...* Mientras que en un párrafo anterior ese florecimiento se ha revelado como tiempo propio del templo: *Parece que va alzándose por sí solo, como árbol que crece con lenta majestad. Por árbol colosal tómanlo sin duda las aves que anidan y revolotean cantando entre las agujas... por árbol que ha cobijado a muchísimas generaciones de aves que pasaron y que aún ha de ver pasar muchas generaciones de hombres...* Esa referencia al tiempo, a un tiempo que pertenece enteramente a la *tierra* y que detiene el transcurrir de lo cotidiano, al tiempo larguísimo de las generaciones —son *generaciones* de aves o de hombres las que lo habitan— es fundamental, porque no se trata simplemente del tiempo necesario para la *lenta formación* del templo; sino del tiempo de lo inacabable. Maragall escribe: *El templo que no concluye, que está en formación perenne, que nunca acaba de cerrar su techo al cielo azul, ni sus paredes a los vientos, ni sus puertas al*

azar de los pasos de los hombres... *El templo que aguarda constantemente sus altares.* No se trata, pues, para Maragall, de una obra inconclusa, sino de una obra inacabable, necesariamente inacabable. Obviamente, tan sólo lo que siempre se está haciendo puede cumplir una función mítica. No es extraño que los mitos que Maragall traspassa en sus *Visions* se refieran mayoritariamente a un alma siempre errante, al que sin poder morir vaga eternamente: Joan Garí, el Compte Arnau... Del mismo modo, la Sagrada Familia, para ser mito y símbolo, deberá esperar siempre, es decir, sentir eternamente la esperanza de una conclusión inalcanzable, porque alcanzarla significaría su muerte. Exclama Maragall: *¡Qué hermoso símbolo para irselo transmitiendo unos a otros los siglos!*

En *Una gràcia de caritat...*, el artículo de 1905 al que ya nos hemos referido más arriba, Maragall es más explícito en su identificación. Escribe: *Allá lejos el templo se iría alzando solo, las piedras florecerían piedras, las columnas echarían arcos como ramaje, la bóveda se curvaría suavemente, la visión sería porque el pueblo sería.* Pero, sobre todo, la Sagrada Familia se ha convertido ahora en una *mágica aparición* rodeada de signos providenciales. Veán: *Cuando el sentimiento de la personalidad catalana inicia su expansión ideal y la ciudad de Barcelona su expansión material, del oscuro fondo de una tienda de la población antigua surge un hombre pequeño con una idea grande: hacer una catedral nueva... la ciudad aún está lejos y no sabe nada... pasan años... y en el momento en que la semilla germinada levanta el terrón y la planta va a aparecer a flor de tierra para alzarse a la luz, surge, como enviado de Dios, otro hombre, un visionario con la visión de aquello.* Este párrafo que les acabo de leer fragmentariamente contiene algunos elementos nuevos que hay que valorar detenidamente. Por un lado, la semilla gemina en el interior de la ciudad que, ocupada en su avance material, ignora el milagro que se está produciendo en sus entrañas; por otro, ese milagro *necesario* es cosa de iniciados, de visionarios. Con la primera aparición del artista, el significado maragalliano del templo va adquiriendo una forma ulterior. El arquitecto demiurgo es la clave de esa rarefacción de la materia que se produce

en las piedras en floración del templo. Lo que él construye, como el mismo Maragall ha dicho más arriba, no es una obra de arquitectura, sino poesía en el sentido trascendente en que Maragall la entendía: emoción, contemplación. En ese intercambio entre iniciados en el que Maragall asume el papel de desvelador del misterio, el templo que nace es el lugar en el que va a producirse —y eso la ciudad *aún no lo sabe*— la simbólica unión de Cultura y Naturaleza. Los visionarios indican mesiánicamente el lugar de la esperanza, es decir, el lugar en que la ciudad material, liberada de su propia esclavitud —o sea, de sus contradicciones y enfrentamientos, de la *división del trabajo*— construirá colectivamente la sublime catedral del futuro. A la multitud como fondo del cuadro de historia de Casas, a la multitud como presencia siniestramente intuida en las columnas de humo de la Semana Trágica, Maragall opone la mística unión del poeta visionario, del arquitecto demiurgo; con el pueblo desalienado, en el tiempo largo e inacabable, en el Tiempo sin tiempo, de la construcción del templo.

En 1899, en el segundo de los artículos que dedicó a Richard Wagner, *Wagner fuera de Alemania*, Maragall dejaba definitivamente claro qué era lo que le interesaba del músico alemán. Ciertamente, no la música en sí misma, ni la poesía —en privado Maragall decía: *Wagner com a poeta és un neula*—, sino lo que en sus óperas había de elaboración de un gran sistema mítico basado en el traspaso de la leyenda y manifestado en un arte arrebatador, total. Concretamente, finalizaba así su artículo: *Y esta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo.* Si esa idea es fundamental en la elaboración de sus *Visions*, los escritos sobre la Sagrada Familia significan una especie de *paso al límite* —y el paso al límite, como se sabe, como veremos, tiende a cero.

Su tercer artículo dedicado al templo de Gaudí, de 1906, se titula simplemente *En la Sagrada Familia*. La referencia al arquitecto visionario ha desaparecido provisionalmente, y la atención se concentra ahora en la obra, como si Maragall creyese necesarias, en este punto, algu-



M. GONZALEZ-RIOS

Parece que va alzándose por sí solo, como árbol que crece con lenta majestad. Por árbol colosal tómanlo sin duda las aves que anidan y revolotean cantando entre las agujas... por árbol que ha cobijado a muchísimas generaciones de aves que pasaron y que aún ha de ver pasar muchas generaciones de hombres... (Maragall).

nas aclaraciones. La primera, sobre el modo en que el templo, en su forma, re-une a un mundo polifónico. Escribe: *Y el templo se me apareció, como siempre, como a tantos, como una gran ruina... sabiendo que aquella ruina es un nacimiento, me redime de la tristeza de todas las ruinas; y ya desde que conozco esta construcción que parece una destrucción, todas las destrucciones pueden parecerme construcciones.* El poder del templo, por tanto, es un poder redentor. Él, que al mismo tiempo, sin ganga, es construcción y destrucción, redime del dolor de todas las diferencias. Pero no anulándolas, sino asumiéndolas en su crecimiento sublime, en su *forma*; que es la expresión superior de todas las formas. Otra frase deja eso bien claro: *Nuestro espíritu está empeñado en la obra de ese templo.* O bien: *¿Y qué otra cosa es un templo sino un lugar en el que todo se llena de sentido, desde las piedras y el fuego hasta el pan, el vino y las palabras?* Eso es el templo: la empresa que da valor a las cosas.

El cuarto y último artículo de Maragall dedicado a la Sagrada Familia es de 1907, y tiene un título bien significativo: *Fuera del tiempo.* Así empieza: *Cada vez que penetro en el cercado de la Sagrada Familia, experimento la misma sensación de salir del tiempo... Desde ese momento véome entrar en el recinto en donde sólo aparece un ala medio desplegada, que insólitamente ha surgido del seno de la tierra en donde yace lo que falta de la colosal proporción del todo.* Parecería que Maragall estuviera inventando aquí nuevas imágenes para las mismas ideas que le hemos visto expresar en otros lugares, pero lo cierto es que la del ala inmensa, levantándose desde la tierra —que Maragall ya había insinuado en el artículo anterior en la más dulce metáfora de lo que inicia el vuelo— tiene aquí algo de monstruoso que hasta ahora no habíamos visto. No es un árbol, una flor que brota, sino un inmenso animal que yace enterrado y que está despertándose. Por otro lado, en este último artículo, el arquitecto se convierte en el principal protagonista, y lo hace de una forma bien característica. En efecto, Maragall escribe hacia la mitad del texto: *¿Cómo debió ser Gaudí? —dirán las gentes que aún duermen y dormirán largamente, aguardando en el misterio de un porvenir lejano—. Aquel Gaudí le*

tengo ya ante mis ojos, hablándome poderosamente inflamado de su concepción monstruosa. --¿Y con quién hablaría?—. Y béteme a mí, vivo también, con él que me habla. Uno de aquellos con quien Gaudí hablaba era yo...

El poeta, por tanto, no sólo insiste en la presencia de Gaudí, en el misterioso poder que el arquitecto tiene de transformar en forma el espíritu de todo un pueblo, de construir la *corona* de la ciudad, sino que uniéndose a él, a su extraño *tiempo*, insiste también en una idea hasta ahora tan sólo levemente sugerida: la de que ese lugar de la *esperanza* es, por ahora, *intercambio* de iniciados. El arquitecto y el poeta visionarios esperan la necesaria llegada del pueblo al lugar de la integración. Pero esa espera los hace sentir terriblemente solos. Escribe Maragall: *Agonizaba rojizo el día, allá a lo lejos, siempre más lejos, y en torno nuestro ya todo era oscuridad, y él nos decía que en las alturas del Templo, por entre los calados, entrarían unos rayos que todo lo bañarían en claridades de luz sin que se viera por dónde entrarían. Exactamente como en un bosque. Como dentro de un bosque, repetía con la exaltación serena y sonriente del vidente. Pero ¡pensar que esa maravilla no podremos verla con ojos mortales ni él ni nosotros! Y creo que eso nos aguzaba el deleite. Entre la visión y nosotros se sentía toda la gravedad de la muerte.* El tiempo del templo ya no es el de lo inacabable, el de la construcción y destrucción simultánea que hace brotar eternamente la vida y que halla su consumación en el símbolo de Tierra y Espíritu, de Naturaleza y Cultura, que es la *forma* del templo inacabable. Ahora es un tiempo fuera del tiempo, el tiempo impresionante y negro de la muerte, que deja al visionario sin ver. La elaboración del mito parece que ha ido dejando paso, casi imperceptiblemente, a la mayor de las nostalgias: a la nostalgia del tiempo de los hombres. Tan sólo dos años antes, en 1905, en *Montserrat*, las imágenes de la montaña como templo en ruinas servían para, aboliendo el tiempo, exorcizar esa nostalgia. Ahora, esas imágenes, al teñirse de la *gravedad de la muerte*, al hacer mortal al tiempo en el que la visión puede ser contemplada, se llenan de nostalgia. Maragall mismo lo da a entender: *Los que verán con sus propios ojos el día en que reluzca el maravilloso templo... podrán*

envidiar la visión de estos cuatro hombres que en los siglos desvanecidos habrán pensado melancólicamente y en el mismo sitio, pero bajo el cielo de la noche, sin el abrigo de una bóveda cualquiera. Al final del artículo, el ambiente crepuscular, en el que al mismo tiempo se despiden el día y los hombres, hace que la presencia de la muerte pueda sentirse también en el monstruoso parto que allí, dolorosa y silenciosamente, se está produciendo: *Nos fuimos. En el aire de la noche, se alejaban nuestras voces como en conversación de espíritus fuera del tiempo; y la gran ala del templo comenzado, inocente aún de las sublimes proporciones a las que estará sujeta, permaneció largamente en pos nuestro, toda bañada por la luna, y abierta, descarnada, monstruosa...*

El templo, insisto, ha dejado de ser flor para convertirse en ala descarnada y monstruosa. No es el cielo azul, sino la luz espectral de la luna la que la baña. Al cabo de siete años de *El templo que nace*, su *ausencia* se ha convertido en monstruosidad. Y, sobre todo, los visionarios están solos. Ciertamente, Maragall había hecho de algunos

de sus personajes, condenados a un errar eterno, solitarios heroicos, nietzscheanos. La soledad de la que nos habla ahora, en cambio, es una soledad terrible y melancólica, una soledad *fuera del tiempo*, en una palabra, *anacrónica*.

Contemplada desde esa perspectiva, su última referencia al templo dos años después, en la *Oda Nova*, se nos presenta bajo una nueva luz, llena de patetismo, como el resultado, ya no de una *visión*, sino del esfuerzo por *crear*. El árbol mítico de Maragall, esa empresa desvelada por un artista mesiánico, no podía arraigar en la metrópoli, que ya no es *ciudad*, sino mercancía, lugar de la indiferencia. Sería muy importante poder relacionar más orgánicamente esos cuatro artículos de Maragall sobre la Sagrada Familia con el resto de su obra en esos años claves de la primera década del siglo y con la evolución de su pensamiento. También, por supuesto, con la visión cercana del *objeto* Sagrada Familia y de la obra y la personalidad de Gaudí. Pero eso es un discurso muy largo y hoy, ustedes, ya me han soportado bastante. Nada más. Muchas gracias.

EL SILENCIO SEMANTICO EN LA CRISIS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Juan Antonio Ramírez

La inclinación a ver los problemas de la arquitectura en términos exclusivamente formales dificulta la comprensión del Movimiento Moderno y fomenta toda clase de malentendidos en tomo a la postmodernidad. Es preciso, pues, plantear crudamente la olvidada cuestión del "significado". Junto a las formas, han existido siempre en Occidente mensajes de potencial uso colectivo, de modo que el arquitecto, al diseñar espacios públicos, ha intervenido activa y conscientemente en la configuración de los valores y los ritos que articulaban la sociedad.

La historia de los lugares públicos, desde el Barroco hasta principios del siglo XX, demuestra que era inconcebible un monumento sin elocuencia, mudo ante las grandes cuestiones que interesaban a los hombres (o a las élites gobernantes) en cada momento. Las vanguardias, sin embargo, enfatizaron la dimensión abstracta del arte, de modo que pudo surgir una arquitectura "pura", vacía de significados, mero contenedor neutro de funciones hipotéticas. Las formas geométricas elementales privilegiadas por el Movimiento Moderno habrían permitido la paradoja de realizar edificios públicos tan universales que no reflejan los intereses y aspiraciones de nadie.

Con la postmodernidad se ha podido recuperar toda la riqueza formal de épocas anteriores, pero ese abandono del vocabulario abstracto del Movimiento Moderno no ha venido acompañado por una formulación de valores colectivos que puedan o deban expresarse. El silencio semántico que impuso la modernidad se hace ahora más "ruidoso", a causa de una exuberancia figurativa desconocida anteriormente en la época contemporánea.

La facilidad con que se han impuesto últimamente lenguajes figurativos "elocuentes", no parece exigir la adopción de ideales colectivos con los que el arquitecto deba nuevamente trabajar?

1

Nuestra consciencia acerca del "espacio público" se despertó, hace algunos siglos, con el ruido intenso de las piquetas demoledoras, con el cordel de los trazados rectilíneos y con la actividad frenética de los constructores reales. La Roma de Sixto V marca el comienzo de un nuevo período en la historia de la arquitectura caracterizado porque el poder asume consciente y decididamente la configuración de lugares colectivos. Este episodio es bien conocido: grandes calles que favorecen el tránsito interno entre los santuarios más reputados, proyectos de reutilización de viejos edificios prestigiosos (piénsese en la idea de convertir el Coliseo en una fábrica de tejidos) y erección de puntos de referencia monumentales. Todo ello tiene una importancia particular. Los obeliscos adquieren un papel propagandístico, con su doble simbolismo religioso y político: la cristianización de estos elementos de la vieja arquitectura egípcia y su uso como emblemas estatales, forman parte de una nueva operación que tiende a convertir la ciudad en un sermón fácilmente inteligible.

Un paso más se da con los monumentos figurativos, absolutamente explícitos, que levantan Bemini y sus discípulos siguiendo ejemplos anteriores. Fuentes como las del Aqua Felice, la Barcaccia o la de los Cuatro Ríos, vías como el puente de Sant'Angelo, o las estatuas reales en otros lugares (París, Madrid...), demuestran que el espacio ideal de la Contrarreforma es una caja de resonancia para la retórica del poder. La plaza y la calle, son los lugares privilegiados; en ellos se desarrolla *la fiesta*, ceremonia colectiva donde muchas energías populares pueden liberarse; aunque sea con la pauta de los gremios y la expresión codificada de la arquitectura efímera. La convicción de que existen verdades absolutas y eternas que proclamar, explica la elocuencia ampulosa de los mensajes. El con-

sensu en torno a esas verdades, la aceptación general de las mismas, permite que, en torno a ellas, participando de su exaltación, se produzca un emborronamiento de las barreras sociales, un conato de liberación. De ahí la ambigüedad en los espacios del barroco, con esa rara coincidencia entre imposición estatal y espíritu popular que resulta hoy tan difícil de comprender.

2

La Revolución Francesa aportó importantes retoques a la noción barroca del espacio público. Los principios de "libertad, igualdad y fraternidad" implicaban una consideración de los ciudadanos (o de sus legítimos representantes) como sujetos activos en la elaboración ideológica. El Estado garantiza las libertades individuales (incluida la libertad de conciencia) y, por consiguiente, sustituye la vieja propaganda religiosa por los nuevos dogmas de la conciencia ilustrada: justicia, ejemplaridad, patriotismo, creencia en el valor regenerador de la educación, fe en la razón y en el progreso, etc. Estos y otros valores se van a expresar con un lenguaje visual más austero, derivado de las nuevas versiones "científicas" de la antigüedad griega y romana. La pasión arqueológica favorece la lectura de la realidad coetánea como un proceso de recuperación y superación de la grandeza mítica de la Roma Republicana.

El espacio público va a ser cada vez más *funcional* sin abandonar por ello los aspectos semánticos. ¿No es acaso "la economía" uno de los valores supremos de la nueva situación? La tendencia racionalista de la Ilustración se explicita, entre otras cosas, por la necesidad de expresar la superioridad de la Razón sobre la autoridad de la Tradición. Aún así, pocas veces se abandona del todo ese lenguaje figurativo (esculturas, relieves, elementos arquitectónicos de significación codificada) que permite la expresión elocuente de los ideales más apreciados. La diferencia fundamental entre el espacio público barroco y el ilustrado no está, por lo tanto, en el papel que se atribuye

ya a las formas al conformar la mente del ciudadano, sino en el que se atribuye a éste en el proceso ideológico. El barroco considera al lugar público como un ámbito para la manifestación de verdades universales que no dependen de los hombres. Con la Revolución Francesa, en cambio, la verdad a expresar no es trascendente, aunque tenga un valor universal. Los contenidos proceden del hombre y a él se dirigen, son auto-otorgados. El espacio público deja de ser un lugar de triunfo para convertirse en otro de meditación y aprendizaje. La exaltación se trasmuta en simple educación.

3

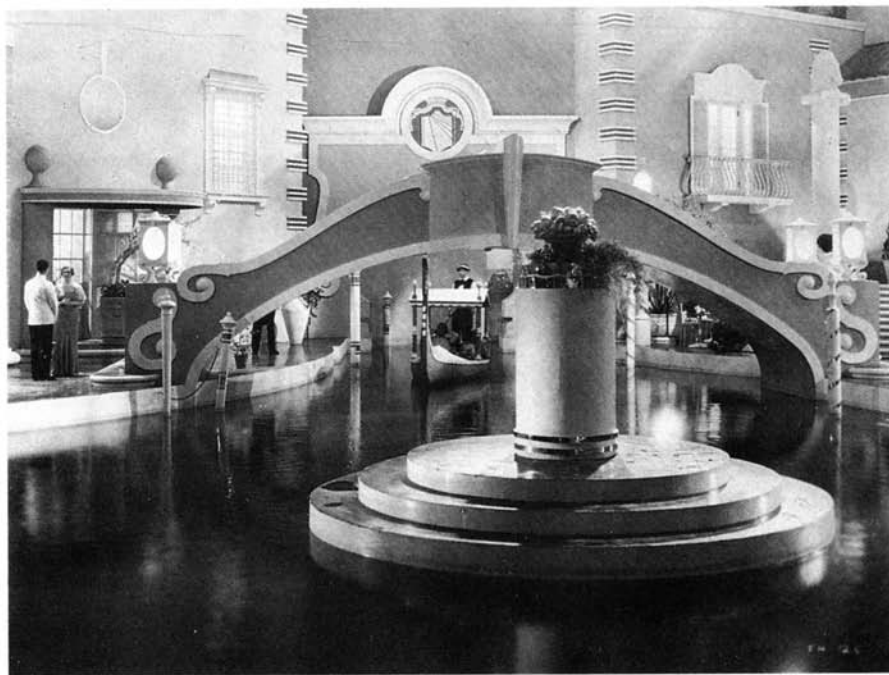
La Europa decimonónica recarga y enriquece el austero lenguaje de la Revolución. El romanticismo hace que las propuestas sean más enfáticamente explícitas. Los lugares públicos transmiten ideas, cierto, pero se recrean, sobre todo, en el mundo complejo de los sentimientos. Tal vez sea en esta época cuando culmina el viejo ideal barroco de la máxima coherencia entre tres niveles de expresión:

a) *El trazado urbano y disposición de las plantas.* La importancia de los lugares es directamente proporcional a su amplitud y a la mayor cercanía o conexión con los centros prestigiosos del poder. El espacio está, pues, orientado y jerarquizado. Abundan las disposiciones intensamente simbólicas como la Place de L'Etoile en París, el Mall de Washington, etc. Las calles convergentes en torno al centro triunfal, en el primer caso, o el papel del obelisco de Washington como "relacionador" entre la Casa Blanca y el Capitolio, en el segundo, demuestran que *el plano* tiende a explicitar los ideales semánticos. La mentalidad decimonónica no concibe un espacio público ideal que se levante sobre una imagen abstracta y neutra, no comprometida. El territorio era un emblema.

b) *Lenguaje arquitectónico.* Los repertorios estilísticos a disposición del arquitecto eran muy amplios. El



En los decorados cinematográficos se plantea de modo peculiar el debate entre tradición y modernidad. Mientras las películas de época mantienen vivo el historicismo, la simplificación exigida por el medio comporta el inapelable triunfo de la modernidad. En la ilustración de arriba, un ejemplo de ello en este beroso muelle de City Lights (1931). Abajo, la estilización de Venecia en Top Hat (1935).



eclecticismo concibe la historia de la arquitectura como una inmensa cantera de donde se extraen elementos utilizables en todos los trabajos contemporáneos. Pero el uso de los estilos no es arbitrario, sino que obedece a una asociación codificada entre formas y funciones. El gótico era, así, apropiado para edificios religiosos; los bancos o clubs respetables podían ser clásico-renacentistas; los edificios lúdicos tendían a ser "orientales", etc. A ello hay que sumar las posibilidades significativas de los órdenes de la arquitectura clásica, tal como Serlio las sistematizó al "cristianizar" a Vitrubio: el dórico era adecuado para edificios sólidos y militares (es "viril"); el jónico, orden de matronas o de intelectuales, resultaba adecuado para universidades o bibliotecas; el corintio, como orden virginal, se consideraba "gracioso" y "casto"; pero también, por su riqueza, servía para edificios de elevado prestigio social (palacios reales, parlamentos, etc.). Todas estas asociaciones se enriquecen con las posibilidades ofrecidas por los estilos "nacionales", de modo que el juego semántico podía llegar a ser virtualmente infinito. Así pues, el eclecticismo entendió el "lenguaje de la arquitectura" de un modo menos metafórico que hoy. Las construcciones proclamaban de un modo casi *literario* su función.

c) *Programa figurativo.* El interior de los edificios públicos poseía abundantes pinturas y relieves. La escultura adosada hacía que muchos edificios pudieran considerarse estructuras de compleja significación. El *tema* era tan importante que podía eliminar cualquier otra función, como sucede con el monumento, construcción tridimensional cerrada, concebida para soportar un programa figurativo de exaltación cívica y/o patriótica. Durante esta época el Estado y los poderes locales sueñan, de hecho, con una ciudad elocuente donde cada plaza, encrucijada o jardín, posea grupos escultóricos que proclamen cómo la ejemplaridad ciudadana conduce a la inmortalidad.

Así pues, las obras artísticas anclan el significado de los espacios con mojones mnemotécnicos: todo tiene un sentido; los lugares públicos se exhiben como páginas abiertas del catecismo burgués; sus temas podrían representarse como una rueda a partir de cuyo eje, la grandeza

de la nación, se abren como radios los capítulos militar, literario, científico, filantrópico, artístico, etc.

4

El lugar público premoderno es, pues, como una especie de palimpsesto en el que los niveles urbanístico, arquitectónico y plástico se modulan de tal manera que, aun conservando cada uno de ellos su propia autonomía semántica, tienden a reforzarse, a complementarse y, en la mayor parte de los casos, a redundarse. Esta caracterización es matizable ante muchos casos particulares. A veces, un cambio de gobierno o una transformación ideológica, lleva a intervenciones "superficiales" (casi siempre en el nivel figurativo) sin que se vean afectados los aspectos estructurales. Pese a ello, la continuidad cultural ha sido tan grande que estos cambios no han supuesto rupturas sustanciales en el modo como se entendía el ámbito de la colectividad. El barroco dio ya magníficas lecciones de cómo podían integrarse en nuevos programas ideológicos estructuras y elementos figurativos procedentes de otros contextos. Un buen ejemplo es la iglesia de San Ivo alla Sapienza, levantada en Roma entre 1643 y 1660. Borromini fue adaptando lo construido a los significados que imponían los pontificados sucesivos de Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. El programa de cada soberano se apoyaba en el del anterior, reutilizando en el nuevo contexto los elementos figurativos preexistentes. Este caso no fue excepcional. La cultura del eclecticismo pudo más tarde rediseñar multitud de configuraciones urbanas y paisajísticas dando un nuevo sentido ideológico a viejos espacios públicos. Algunos ejemplos de Madrid, como los nuevos usos del Parque y restos del antiguo Palacio del Retiro (Casón y Museo del Ejército), o el cambio de orientación en las fuentes de Neptuno y Cibele para privilegiar los ejes este-oeste, alterando el "Salón del Prado", demuestran que este tipo de operaciones podía realizarse sin graves incongruencias. La cultura figurativa era parecida. Como las piezas a utilizar pertenecían al mismo rompecabezas, no se producía esa fractura profunda que ha destruido tantos espacios públicos posteriores.

Las peculiaridades del espacio público "tradicional", pueden verse bien ante el caso concreto de Estados Unidos. La organización política federal y democrática implicaba el "silencio" del Estado ante las grandes cuestiones que habían obsesionado en el barroco: religión, papel del soberano como garante del orden y de la estabilidad, etc. Hasta la misma ejemplaridad burguesa encontraba dificultades para ser expresada públicamente. Como es sabido, el territorio de muchos estados se dividió en cuadrículas abstractas siguiendo los meridianos y paralelos geográficos, y en esas múltiples subdivisiones no era fácil que el sistema estimulase la creación de *centros* ideológicamente caracterizados. Contra tal "neutralidad" luchaban varios factores. Uno era la propia dinámica económica, tendente a la concentración y a la expresión simbólica del poderío industrial y comercial. Otra fue la ideología del "Destino Manifiesto" que veía a los Estados Unidos como una nación abocada al liderazgo mundial; ello exigía un estado con mentalidad imperial, provisto de aparatos ideológicos capaces de expresar simbólicamente los sentimientos propuestos a la colectividad. Estos y otros factores, es cierto, actuaron desde el momento mismo de la Revolución americana, pero fueron intensificándose cada vez más hasta culminar en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX. Así se explica la planificación de Washington, concebida como una ciudad "barroca", con grandes arterias diagonales que convergen en centros monumentales; también la creación del Central Park neoyorkino, arrancando un enorme espacio público al plan uniforme y "privatizador" de 1811, es otro ejemplo de la tendencia a equiparar las ciudades americanas con los modelos europeos coetáneos. Pero el gran impulso para la creación en América de ámbitos colectivos lo proporcionó el movimiento de la *City Beautiful*. Sus valedores pretendían que las ciudades del Nuevo Mundo tuvieran edificios representativos, plazas, avenidas, parques y estatuas conmemorativas. Esto implicaba articulación ideológica del espacio, jerarquización estética y clara expresión

semántica. ¿Cómo y dónde conseguir un ejemplo perfecto? La ocasión se presentó en 1893 con la Exposición Colombina de Chicago. El trazado de la misma diferenciaba tres zonas de importancia decreciente: el gran "patio de honor", en torno al cual estaban los palacios y monumentos más representativos; la laguna, de trazado más pintoresco, y en cuya cercanía se situaban muchos pabellones nacionales y otros palacios menores como el de horticultura, el de transportes, o el de bellas artes; una última zona, llamada "Midway Plaisance", acogía edificios pintorescos y diversiones populares. El lenguaje arquitectónico fue predominantemente clásico (sobre todo en la primera zona), aun cuando existían también construcciones neorrománticas, "españolas" y exóticas en general. Muy notable fue el repertorio figurativo: cada una de las columnas que cerraban, hacia el lago Michigan, el gran patio central, representaba a un Estado de la Unión. Encima del arco central, una quadriga llevaba a Colón triunfante, como si fuera un antiguo Emperador. La estatua gigantesca de la República se situaba ante la Fuente del Descubrimiento. Cualquier visitante informado podía sacar una conclusión: el Destino permitió el descubrimiento de América para que Estados Unidos pudiera encarnar las cotas más altas del progreso humano y de la civilización. Este programa superaba por su amplitud, claridad y coherencia, a cualquier otro expresado en ocasiones similares.

El movimiento de la *City Beautiful* se tomó en serio este modelo; a su imagen y semejanza se construyeron capitolios, avenidas, centros cívicos, museos, y todo tipo de monumentos conmemorativos. Así es como América tuvo sus primeros espacios públicos dignos de mención (piénsese en los "memoriales" de Washington, en la Grand Army Plaza de Brooklyn, en el Civic Center de San Francisco, etc.), y poco importa si los lenguajes utilizados carecían de la coherencia observable en sus equivalentes europeos. Basta ahora constatar el estrecho paralelismo existente entre la conciencia de nación imperial y su representación en espacios privilegiados para la comunidad.

Lo dicho en las líneas precedentes no debe entenderse como una síntesis histórica mecanicista. No es que la sociedad, o sus representantes intelectuales y políticos elaboren un sistema ideológico que será luego interpretado servilmente por los diseñadores de espacios públicos. Por el contrario, quisiéramos afirmar con énfasis el papel activo de las formas y de los lugares. Modelar y semantizar el ámbito colectivo es contribuir intensamente a la producción ideológica. Lo que dicen las creaciones plásticas no se puede expresar de otra manera. Esto es algo más que bizantinismo teórico: si se mutila una concepción del espacio comunitario que funciona bien, se empobrece gravemente a la comunidad. Los hombres y las mujeres de Occidente se han identificado con algunas configuraciones espaciales, y no es posible sustituirlas con sucedáneos o "derivados" sin destruir el difícil equilibrio que permite una mínima felicidad.

Esta asociación estrecha entre forma y contenido ha planteado gravísimos problemas a lo largo del siglo XX. ¿Debe eliminarse un lenguaje cuando se adopta otra ideología? ¿Hasta qué punto una nueva temática puede destruir las viejas concepciones del espacio colectivo? ¿Qué consecuencias tiene el supuesto contrario? Es preciso, pues, plantear una vez más las relaciones entre la vanguardia artística y la político-social.

Aunque el Movimiento Moderno sea un cajón de sastre demasiado amplio donde caben tendencias estéticas e ideológicas muy diversificadas, posee un común denominador indiscutible: el rechazo de la tradición ecléctica. Los modernos propugnan eliminar violentamente la cultura figurativa burguesa. Existe en las vanguardias un tácito proyecto revolucionario para el conjunto de la sociedad; los cambios estéticos se imaginan congruentes con otras transformaciones en los modos de vida y en los hábitos

perceptivos. En algunos casos, como el futurismo italiano, el constructivismo ruso, o el surrealismo, se llegaron a explicitar claramente los objetivos políticos y los métodos de actuación. Pero una de las paradojas más grandes de nuestro siglo reside en que mientras las propuestas estéticas vanguardistas han acabado triunfando, el proyecto global revolucionario no se ha materializado. Esto significa que sociedades burguesas, con fuertes residuos nacionalistas y militaristas, no muy distintas de las decimonónicas, han aceptado oficialmente lenguajes expresivos opuestos a los que reclama su naturaleza. Parece como si la íntima exigencia de cambio, latente en amplios sectores populares, hubiese encontrado en las artes una válvula de escape: revolución de las formas para preservar la profunda estabilidad de las estructuras económicas y sociales.

Tal incongruencia ha repercutido gravemente sobre la configuración del espacio público contemporáneo: las imágenes concretas y las alegorías de la tradición barroca han sido sustituidas por volúmenes abstractos y universales. El explícito lenguaje de la arquitectura ecléctica ha cedido ante un sistema basado en formas geométricas desnudas, sin referencia a los contenidos literarios o sentimentales que existían en etapas anteriores. Ni en la disposición de las plantas, ni en los alzados, ni en las formas artísticas hay ya un lenguaje que puedan descifrar los usuarios. El Movimiento Moderno ha creado espacios absolutos para sociedades pluralistas, móviles, agnósticas y desideologizadas. La extrema particularidad de los ciudadanos no podía identificarse con tales ambientes, y así se ha producido la mayor desafección hacia el espacio público de toda la historia de la arquitectura.

Esta dramática situación, palpable en todo el mundo a partir de los años cincuenta, tiene una apasionante proto-historia. No tenemos intención de recordar aquí todos los espacios públicos modernos diseñados antes de la Segunda Guerra Mundial, pero sí conviene examinar brevemente algunos que muestren la complejidad de un problema

difícil de encasillar. Uno de los primeros monumentos públicos modernos, el que Mies Van der Rohe construyó como homenaje a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (Berlín 1926) utilizaba las nuevas formas con un lenguaje descifrable: su geometría ortogonal, la universalidad de los rectángulos abstractos, evocaban el internacionalismo de los líderes espartaquistas asesinados. La estrella con la hoz y el martillo anclaba la significación política concreta; el ladrillo visto, material humilde, aludía subliminalmente al sentido "proletario" del monumento. En la Alemania de entreguerras, como en la Unión Soviética coetánea, muchos vieron lógica esta alianza entre las vanguardias artística y político-social.

Una postura más ambigua mantiene, por ejemplo, Le Corbusier. Su famoso libro *Hacia una arquitectura* (1920-21) acaba con un epígrafe titulado "Arquitectura o revolución". Se trata de una clara impostura que puede formularse del siguiente modo: la revolución es inevitable y sólo la arquitectura moderna puede sustituirla o mitigarla; adoptemos las nuevas formas y todas las ventajas se darán por añadidura. El arquitecto moderno aparecía como un mago del bienestar social capaz de usar su varita mágica en todas las circunstancias geográficas y sociales. Le Corbusier puede soñar así con el Palacio de la Naciones de Ginebra como un conjunto abstracto, sin explícitas alusiones semánticas a la naturaleza del lugar. Hace propuestas también para Manhattan, París, Argel, Moscú, etc. En todas ellas está implícita la noción de que la arquitectura moderna, por su universalidad, no necesita variar de lenguaje con cada programa o realidad social. La batalla de Le Corbusier fue decisiva, y resulta irónico que el mundo adoptara con fervor las nuevas concepciones después de 1945, justo cuando la obra del genial arquitecto suizo-francés adquiría mayor simbolismo y particularidad (Notre Dame de Ronchamp, La Tourette, Chandigarh, etc.):

...el mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura. El mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura. El mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura.

La actitud de Le Corbusier sintonizaba con un deseo

bastante extendido de aceptar la modernidad sin incluirla necesariamente en el paquete de la revolución. Los acontecimientos de la Unión Soviética acabaron reforzando esta postura. Para los constructivistas radicales parecía inevitable identificar la vanguardia artística con la Revolución. Proyectos como el Monumento a la III Internacional de Taldin, el edificio para *Pravda* de los hermanos Vesnin, el pabellón de la URSS en la Exposición parisina de 1925, y otros muchos más, demuestran la aparente alianza inicial entre el Estado Socialista y los arquitectos renovadores. Pero la unanimidad nunca fue total. Aunque Lenin respetó la política cultural de Lunacharsky, no comprendió por qué los soviets no podían servirse de los explícitos lenguajes artísticos tradicionales. El cine le interesó por su tremendo poder de sugestión sobre las masas. ¿No deberían utilizarse los espacios colectivos con la misma finalidad? En 1918 promovió, con este fin, una amplia campaña para construir monumentos efímeros propagandísticos, y es sintomático el desagrado que experimentaron muchos revolucionarios ante los que se hicieron con formas vanguardistas: "Cuando se inauguró la cabeza de Perov --escribió Lunacharsky--, estilizada a lo cubista, hubo quien no pudo impedir un respingo (...). Este monumento fue inmediatamente retirado. De igual modo, recuerdo que la figura de Chernichevsky pareció a muchos extraordinariamente rebuscada".

Este episodio ilustra bien un aspecto de la tremenda lucha que libraron en la URSS los partidarios de opciones formales y políticas antagónicas. Los artistas modernos fueron pronto tildados de "izquierdistas" y se fue imponiendo un lenguaje académico. De este modo los espacios colectivos de la URSS, aunque tuvieron otra temática, se concibieron de un modo similar a los del estado burgués decimonónico. Lo moderno, curiosamente, siguió conservando un importante papel experimental al tiempo que servía para obras utilitarias, no representativas (bloques de viviendas, fábricas, etc.).

...el mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura. El mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura. El mundo entero se ha convertido en un espacio de arquitectura.

Picasso puede ser considerado como el artista prototí-

po de la modernidad. El cubismo, se ha dicho muchas veces, fue el acontecimiento más importante en la guerra de la vanguardia contra la tradición. Merece, pues, la pena recordar que el genial artista malagueño realizó proyectos y maquetas para algunos ámbitos colectivos. En 1927-28, a instancias del comité pro monumento a Apollinaire, Picasso ejecutó algunas esculturas que no habrían desagradado al poeta vanguardista si hubiera podido conocerlas. Las propuestas oscilaban entre formas orgánicas, macizas, vagamente antropomórficas, y otras casi "caligráficas" realizadas con barras de metal. El artista recordó que el comité había rechazado todas sus ideas, y añadió: "¿Qué esperaban? No puedo hacer una Musa sosteniendo una antorcha simplemente para darles gusto". Se trató, pues, de un fracaso comparable al de Le Corbusier con el Palacio de las Naciones de Ginebra. Aunque los amigos de Apollinaire eran *modernos* (por eso pensaron en Picasso como autor del homenaje escultórico), seguían concibiendo el monumento público en términos semánticos tradicionales. ¿A qué venían esas formas enigmáticas? ¿No debían ser, ante todo, fácilmente comprensibles?

Después de la Segunda Guerra Mundial, la vanguardia es en Occidente "arte oficial", y Picasso pudo realizar al fin el monumento a su antiguo amigo Apollinaire: se trataba ahora de una gran cabeza de bronce, inspirada en el rostro de Dora Maar, que el artista concibió hacia 1941. En 1959, superadas todas las formalidades, pudo descubrirse públicamente esta obra "pública" de Picasso.

Otro ejemplo interesante es el de la gran escultura que se levanta en la plaza del Centro Cívico de Chicago. El encargo, con la mediación de Roland Penrose, no especificaba tema alguno. Estaba claro que Picasso suministraría sólo la maqueta de la versión definitiva. Una estatuilla de 1965, casi elegida al azar entre la obra reciente del artista, sirvió finalmente para que Chicago tuviera un "monumento" del artista malagueño.

Estos casos demuestran que el espacio moderno no se concibe como un lugar donde la colectividad encuentra sus propios valores. Tampoco parece el ámbito de expresión privilegiado por las instancias del poder. Se trata más

bien de una extensión de la galería de arte, una zona que pertenece, en realidad, al demiurgo-creador. Los contenidos están ausentes. Las formas son intercambiables. ¿No podría haberse colocado en Chicago una ampliación del bronce de 1941, y en la tumba de Apollinaire la cabeza de 1965?

11

Se ha escrito tanto sobre los edificios americanos de Mies Van der Rohe que no merece la pena insistir demasiado en ello. La planta general del Illinois Institute of Technology parece casi un cuadro neoplástico: no hay jerarquía aparente en la distribución de los rectángulos, aunque sí se aprecia una belleza abstracta, equilibrada y sutil. La función de cada edificio no se expresa tampoco en el vocabulario arquitectónico. ¿No ha sugerido Jencks una maliciosa confusión entre la capilla y la central térmica del Campus? Los valores semánticos parecen prohibidos. Nada de estatuas o inscripciones, ninguna pauta para que la mente se oriente o se despliegue la emotividad. El Seagram Building, en pleno centro de Manhattan, se levantó como una gigantesca escultura minimal entre los varios edificios eclécticos o rascacielos art deco que poblaban el *midtown*. ¿A qué aluden, el bronce costosísimo de la cubrición exterior y el travertino del vestíbulo? ¿Monumento al enigma metafísico del abstracto contenedor?

Pero Mies van der Rohe no es más que un síntoma. Las sociedades Occidentales, después de la Segunda Guerra Mundial, han desistido de orientar al diseñador. Este es consciente de que no posee autoridad para determinar con su obra todo un sistema de valores y, en consecuencia, se ha replegado gustoso a una "especificidad profesional". Sin mitos, creencias o valores explícitos que proclamar, el arquitecto (o el artista en general) se atiene al presupuesto y crea ámbitos vacíos, lugares teóricos de paso o de intercambio, receptáculos neutros para una hipotética sociedad plural. Estos espacios públicos aspiran tanto a ser *de todos* que, finalmente, no satisfacen a nadie.

Contra esta situación se han alzado, con mucha algarabía, las hordas de la postmodernidad. La nueva doctrina (más relajada que la moderna, pero no por eso inexistente) parece intentar convencernos de que es fácil solucionar las miserias anteriores. Contra la extrema desnudez, se recomienda la "decoración"; los estilos exóticos y los del pasado se vuelven a recuperar; hay un gusto por el color y la exuberancia expresiva; el pintoresquismo deja de estar prohibido; la arquitectura, no sólo puede volver a ser figurativa en su forma exterior, sino también en la planta o en la disposición urbana. Algunos temas como *la calle* o *la plaza*, con la consiguiente definición monumental, son objeto de atención prioritaria. Se diría, a primera vista, que se ha vuelto a esa tradición del barroco y el eclecticismo que interrumpió bruscamente el Movimiento Moderno.

Pero examinando más detenidamente la cuestión, saltan a la vista enormes diferencias. El Movimiento Moderno es nuestro telón de fondo y los compromisos con él parecen imposibles de desatar; las formas de la modernidad se combinan, pues, con las de la tradición histórica. Más importante es el modo de hacer, las técnicas de construcción, apoyadas, ahora más que nunca, en los ideales de industrialización, serialización y "rentabilidad" que acompañaron el triunfo apoteósico del Movimiento Moderno. Pero donde se aprecia con mayor claridad el continuismo de la postmodernidad es en la *ausencia de valores semánticos para el espacio público*. Este es un aspecto particularmente grave porque la recuperación del lenguaje figurativo parece exigir su utilización. La paradoja de la arquitectura postmoderna es que posee los instrumentos lingüísticos para decir cosas, para emocionar y estimular la sensibilidad colectiva, pero se niega a ello. Esto, y no otra cosa, explica la acusación de "formalismo gratuito" o "fácil decorativismo sin rigor" que se aplica a muchos nuevos creadores. Ciertas formas requieren un empleo significativo. ¿Cómo es posible que se mantenga ahora el mismo silencio de la modernidad cuando se han abandonado las metafísicas formas abstractas que lo justificaban?

Si el Movimiento Moderno implicaba castración o castidad, el postmoderno conduce al onanismo. ¿Para qué tanta excitación?

Lo que acabamos de decir justifica el que muchos arquitectos sensibles se preocupen últimamente por la restauración y la rehabilitación. Los espacios heredados ya tienen un contenido. Cuando se actúa sobre ellos es ineludible comprometer las exigencias (y las técnicas) modernas con las viejas formas y funciones. Se puede tener la sensación placentera (ni castrante ni onanista) de que el lenguaje expresa algo sin dejar de ser actual. Esto está más claro para los conservacionistas a ultranza, alimentados con la ilusión de que los contenidos de cada edificio o lugar fueron expresados en su momento correctamente, de una vez y para siempre. Pero sabemos que las cosas no son tan simples. Los espacios públicos *cambian* con la evolución social, aunque se mantengan inalterables sus coordenadas físicas. Los monumentos decimonónicos, tan elocuentes en su momento, son mudos para el ciudadano actual. Muchas plazas barrocas dejan de serlo cuando las invade el automóvil, y no es necesario que tales espacios sean destruidos por la piqueta especuladora. Con estas consideraciones no pretendemos relativizar el tema hasta el extremo de resignarnos a la degradación de los espacios heredados. La ciudad histórica debe ser conservada físicamente, pero con una actitud lúcida que reconozca la necesidad (y la inevitabilidad) de una evolución. La conservación y la rehabilitación tienen sentido cuando van acompañadas de un programa social y cultural. Los ciudadanos deben conocer las raíces que nos vinculan a los espacios heredados. Es ingenuo suponer que el disfrute cultural se va a producir espontáneamente. El buen funcionamiento de los lugares históricos exige un desvelamiento de sus contenidos estéticos e ideológicos, y eso es algo que sólo puede conseguirse con una política educati-

va inteligente y verdaderamente progresista. Los gobiernos, los ayuntamientos y otras instituciones, deben considerar la enseñanza de las disciplinas humanísticas como algo esencial para el mantenimiento mismo de la sociedad civilizada. Los edificios y espacios histórico-artísticos no se conservarán como resultado de una intervención oficial impuesta autoritariamente a los usuarios. ¿Y cómo puede lograrse la contribución ciudadana si no se incluyen la historia del arte y de la arquitectura en los programas educativos? El silencio del poder ante cuestiones esenciales amenaza con una mutilación de sentido tan grave como la destrucción real. Es como si el vacío absoluto del espacio pareciese un ideal. ¿Será éste el modo más sutil de preparar el arrasamiento atómico final?

14

Parece, pues, evidente que la crisis del espacio público, su imposibilidad, deriva de la miseria semántica contemporánea. Nuestra sociedad ha concedido a los *mass media* el papel de transmitir los contenidos que interesan. Los lugares físicos donde antaño se expresaban rituales de gran importancia colectiva, son ahora meros espacios de uso, *pasadizos*, convergencias de tráfico. El arquitecto de los años ochenta no está maniatado por corsés lingüísticos como lo estaba su hermano mayor, el moderno radical, ni tampoco tiene complejos ante la historia. Los mayores problemas al enfrentarse con los espacios públicos proceden, en cambio, de su carencia de ideales. No sabe lo que ha de hacer porque no está claro (aunque lo explique a su manera el promotor) para qué va a servir el resultado de su trabajo. Más grave aún: como ignora cuál es su verdadero problema, atribuye el malestar de la profesión a cuestiones burocráticas y presupuestarias, o a la tensión generada por la falsa polémica modernidad-postmodernidad. Ahora bien, sería ridículo culpar a los arquitectos de esta situación. *Los espacios públicos deben ser reconsiderados nuevamente desde una perspectiva semántica.* Pero la definición de los contenidos y de los usos (materiales, estéticos y simbólicos) de esos espacios

no pueden realizarla en solitario unos profesionales educados en el rechazo puritano de los "temas".

Sólo una profundización real en los valores democráticos permitiría liberar ideas (ideales) "fuertes", con las que podrían identificarse amplios grupos sociales. Estas no tendrían ya nada que ver con la exaltación barroca, que reduce al ciudadano a mero espectador de un poder trascendente, ni tampoco con la expresión del militarismo nacionalista decimonónico, amparado en una ingenua creencia en el progreso. Los nuevos contenidos podrían articular nuestros espacios y la ciudad volvería a poseer entonces sentidos civilizados. Ello no eliminaría esa ambigüedad y fantasía que hacen atractivos tantos ámbitos metropolitanos, ya que sólo desde las significaciones explícitas pueden apreciarse las desmesuras o los deslizamientos irónicos. El diálogo con la historia podría establecerse de un modo fructífero porque existirían en la población parámetros culturales adecuados y porque habría una posición desde la cual contrastar o recuperar el sentido de los espacios heredados. Las soluciones concretas de este futuro hipotético seguirán siendo el resultado de un trabajo con las formas, y es de suponer que el talento (o el genio indefinible) de los creadores contribuirá decisivamente a resolver con acierto cada problema.

De una manera provisional, y hasta que nuestras sociedades se decidan realmente a articularse en torno a valores constructivos, podemos adelantar contenidos concretos susceptibles de ser tenidos en cuenta al diseñar algunos espacios públicos. Un consenso sobre el valor supremo de la paz y en contra de las armas nucleares, parece fácil de lograr. Lo mismo cabe decir respecto a la necesidad de conservar la naturaleza, la identidad de los lugares, y la herencia artístico-cultural. Eliminar la desigualdad, la marginación, el paro y la incultura, parecen también deseos formalmente compartidos por todos. La convivencia pacífica, la justicia social, la libertad, el disfrute de la vida, ¿no son acaso valores universales "intensos" susceptibles de una modulación temática y formal tan variada como para poder repetirse sin cansancio? A propósito de esto quisiera repetir que el espacio público es (y de-

bería serlo todavía más) un elemento activo en el conjunto social. Refleja, es cierto, pulsiones económicas, míticas o literarias, pero alumbra ideas nuevas, que no existen fuera de él. Por eso es un agente decisivo en la vida comunitaria.

Como en los viejos tiempos (¿como siempre?) el espacio público debe concretizarse desde la hoy escamoteada cuestión moral.

Este cuaderno se
acabó de imprimir en
el mes de febrero de
1990 en los Talleres
de Copartgraf,
Maracena (Granada).

