

USOS FUGACES



Carmen Espegel
Andrés Cánovas
Sálvora Feliz
Arturo Blanco
Juan Tur

Primavera
2020
Etsam

P5-6

Usos fugaces

Los modernos defendieron la relación directa entre la forma y la función, bajo unas premisas económicas, culturales, sociales y, fundamente tecnológicas, muy diferentes de las de nuestra sociedad. Frente a lo permanente, lo profundo, lo estable y lo solemne ahora se valora lo lúdico, lo efímero, lo cambiante y, hasta cierto modo, también lo incoherente. Además, los dispositivos electrónicos nos conectan con celeridad y nos transforman en seres multitarea que consumen imágenes y actividades velozmente.

En ese estado de ambigüedad del tiempo, lo efímero, lo que dura un día, nos remite a la fugacidad de las estables funciones con las que hasta ahora nos manejábamos como arquitectos. Lo pasajero, lo momentáneo y lo transitorio son adjetivos que pueblan el paisaje que inunda nuestro entorno. La corta duración de los usos y su mutable situación hace que la incidencia en la forma no deba ser tan clara como en el siglo pasado. Así, la adaptabilidad extrema absorberá el cambio impredecible del uso.

Precisamente, la no permanencia del uso, el hecho de que esté destinado a desaparecer, será la premisa que dirigirá este curso.

Instalaciones artísticas como el interdisciplinar performance, el provocativo y participativo happening o las acciones musicales flashmob que asumen cortos tiempos de percepción y conceptos como simultaneidad o instantaneidad, estarán más próximos a los mecanismos

proyectuales que nos permitirán entender el tiempo como un vector sustancial del proyecto y el uso cambiante como su detonante.

Por eso se propone un proyecto que contemplará la posibilidad de dar respuesta a tres usos de muy diversa índole y escala. Se trabajará en tres programas, uno por mes: vivienda, cultura y deporte. El proyecto será un observador infraestructural de un cambio de uso continuo, de la mutación permanente de dichos programas. El resultado tendrá más que ver con un soporte o una infraestructura que con un edificio monocultivo. Será un sistema, un artefacto o un prototipo que facilite esa transformabilidad del uso, más acorde con la rapidez en la que vivimos ahora.

Metodología de curso

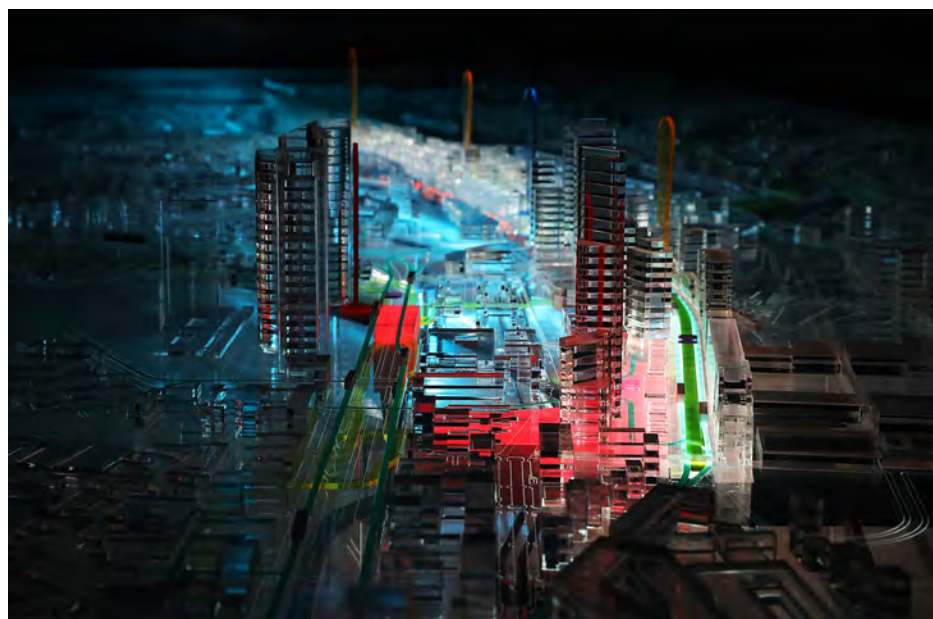
El taller se transformará en un laboratorio. Se trabajará permanentemente en clase y los profesores realizarán correcciones en mesa.

Lugar

Chamartín

Chamartín

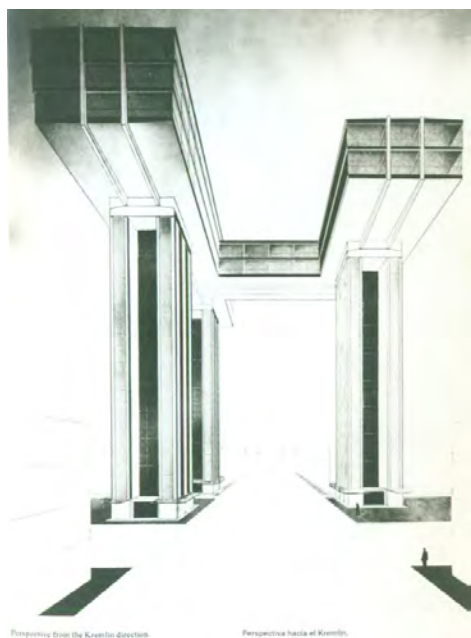




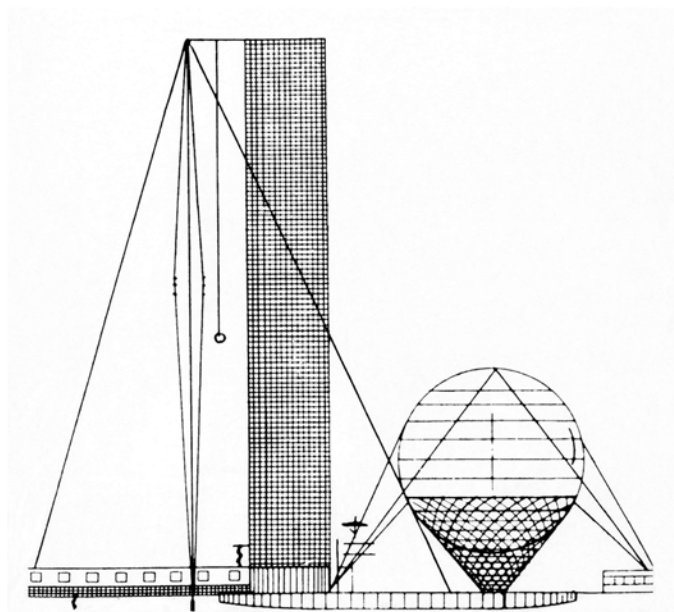
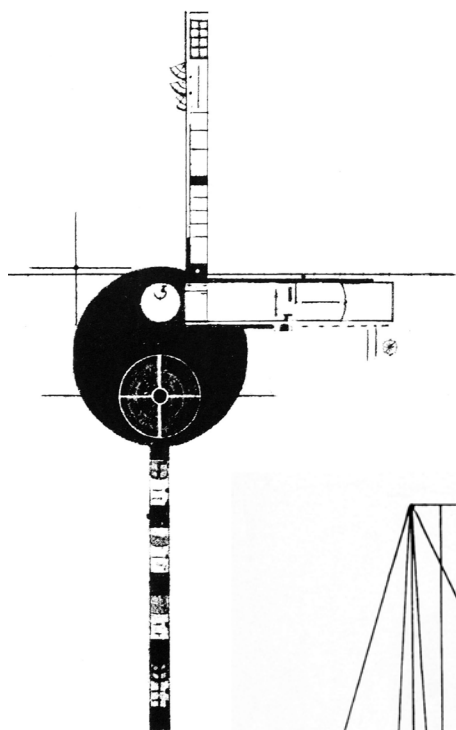




REFERENCIAS

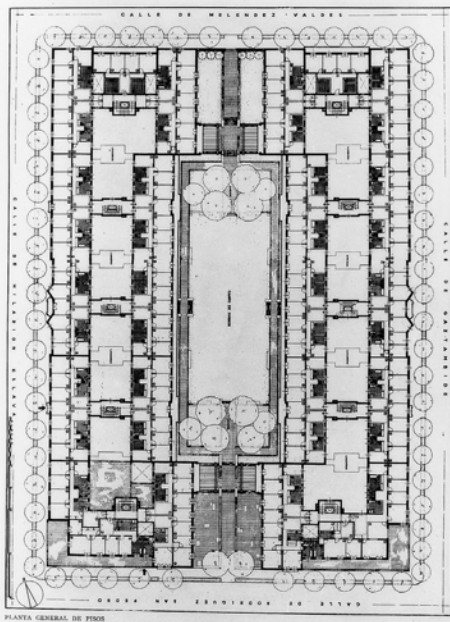


WOLKENBÜGEL
 Plaza Nikitskii, Moscú (Rusia)
 Lissitzky
 1924-1925



LENIN INSTITUTE OF LIBRARIANSHIP

Ivan Ilyich Leonidov
1927



CASA DE LAS FLORES
 Madrid (España)
 Secundino Zuazo
 1931



CASA MALAPARTE
Capri (Italia)
Adalberto Libra
1938

I KING

1. Himmel.	2. Erde.	3. Wasser.	4. Himmel.	55. Entschieden.	56. Großer Widerstand.	57. Weisheit.	58. Weisheit.	59. Weisheit.	60. Weisheit.
5. Weisheit über den Himmel.	6. Weisheit über den Himmel.	7. Weisheit über den Himmel.	8. Weisheit über den Himmel.	57. Weisheit.	58. Weisheit.	59. Weisheit.	60. Weisheit.	61. Weisheit.	62. Weisheit.
9. Weisheit über den Himmel.	10. Weisheit über den Himmel.	11. Weisheit über den Himmel.	12. Weisheit über den Himmel.	41. Weisheit.	42. Weisheit.	43. Weisheit.	44. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.
13. Weisheit.	14. Weisheit.	15. Weisheit.	16. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.	47. Weisheit.	48. Weisheit.	49. Weisheit.	50. Weisheit.
17. Weisheit.	18. Weisheit.	19. Weisheit.	20. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.	47. Weisheit.	48. Weisheit.	49. Weisheit.	50. Weisheit.
21. Weisheit.	22. Weisheit.	23. Weisheit.	24. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.	47. Weisheit.	48. Weisheit.	49. Weisheit.	50. Weisheit.
25. Weisheit.	26. Weisheit.	27. Weisheit.	28. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.	47. Weisheit.	48. Weisheit.	49. Weisheit.	50. Weisheit.
29. Weisheit.	30. Weisheit.	31. Weisheit.	32. Weisheit.	45. Weisheit.	46. Weisheit.	47. Weisheit.	48. Weisheit.	49. Weisheit.	50. Weisheit.

Die vier und sechzig Sätze.

Herbert Henck, Klavier

MUSIC OF CHANGES

John Cage

1951

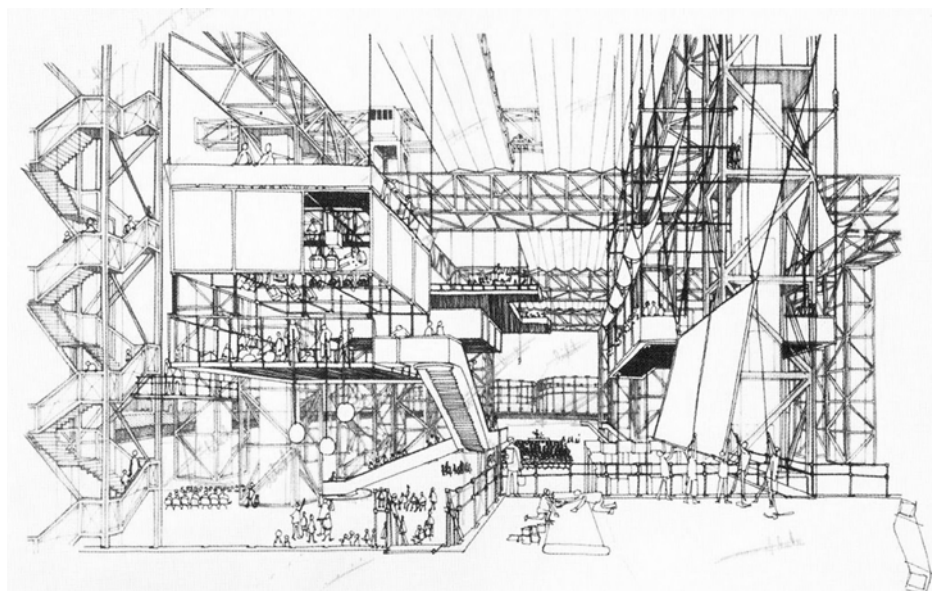


NEW BABYLON

Constant Nieuwenhuys
1963

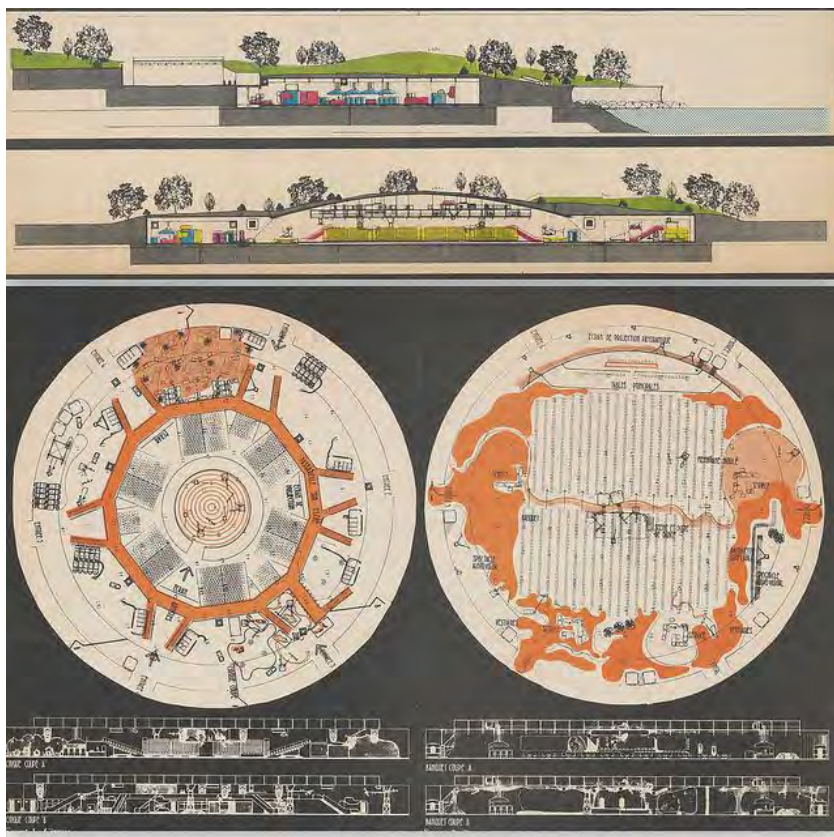


THE SILVER FACTORY
47th Street, New York (EEUU)
Andy Warhol
1963



FUN PALACE

Cedric Price and Joan Littlewood
1964



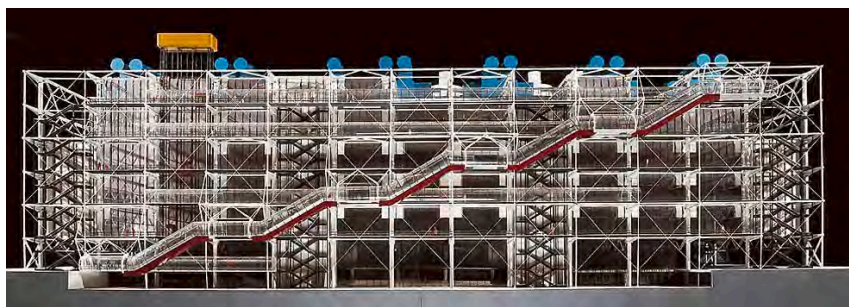
CONCURSO PARA CENTRO DE ENTRETENIMIENTO
 Monte Carlo (Mónaco)
 Archigram
 1969



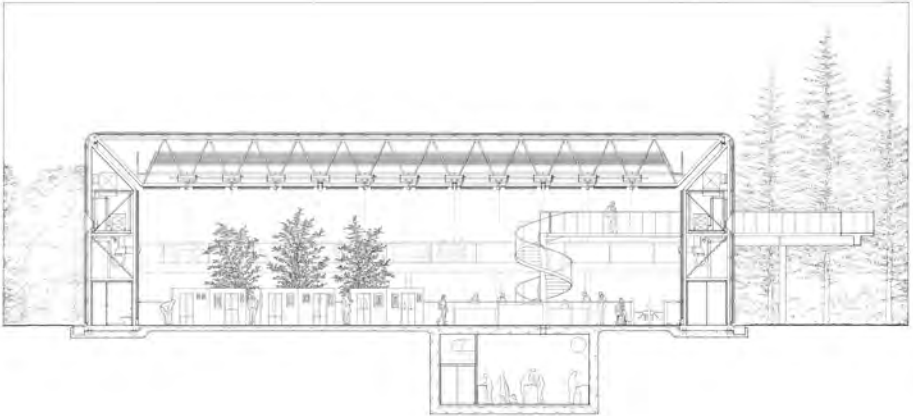
THE CONTINUOUS MONUMENT
New York (EEUU)
Superstudio
1969



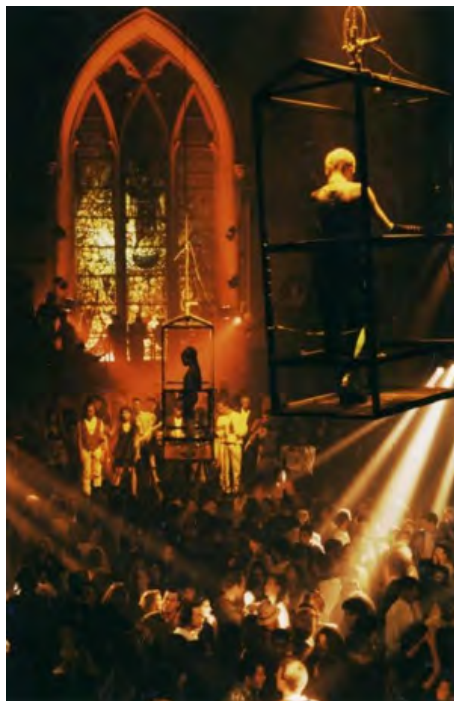
VIVIENDAS en Coll del Portell
Barcelona (España)
Francesc Rius
1971



CENTRE GEORGES POMPIDOU
París (Francia)
Renzo Piano + Richard Rogers
1977



CENTRO SAINSBURY DE ARTES VISUALES
Norwich (Reino Unido)
Norman Foster
1978



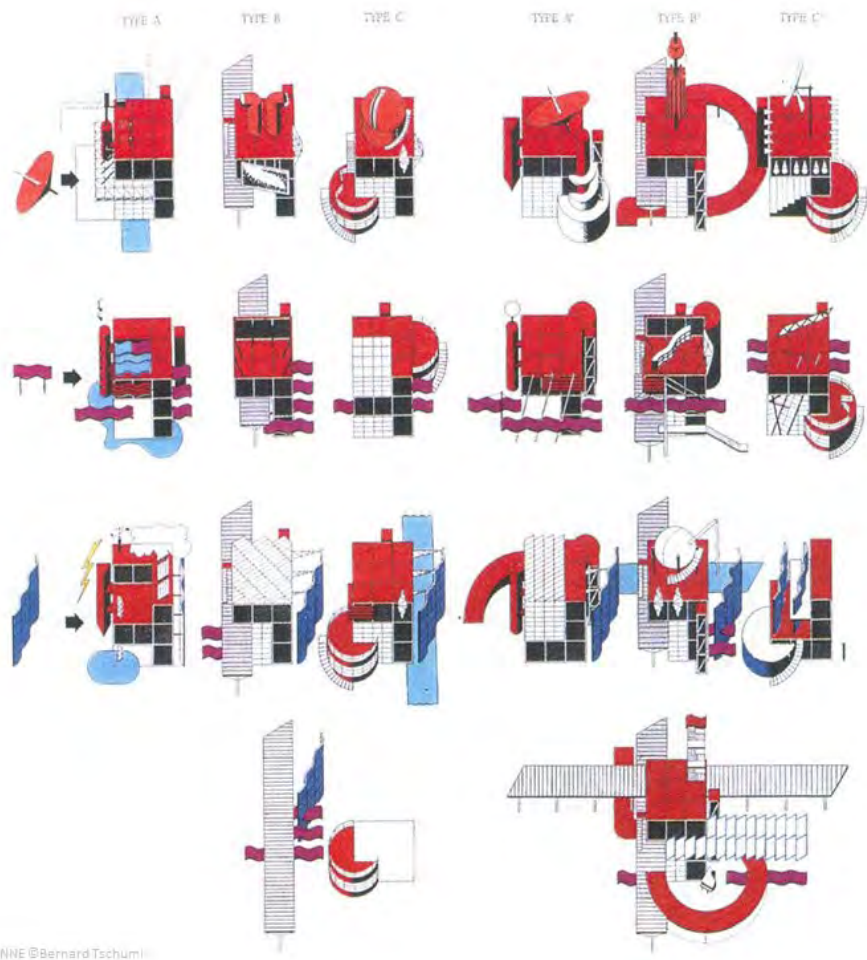
THE LIMELIGHT
New York (EEUU)

Años 80

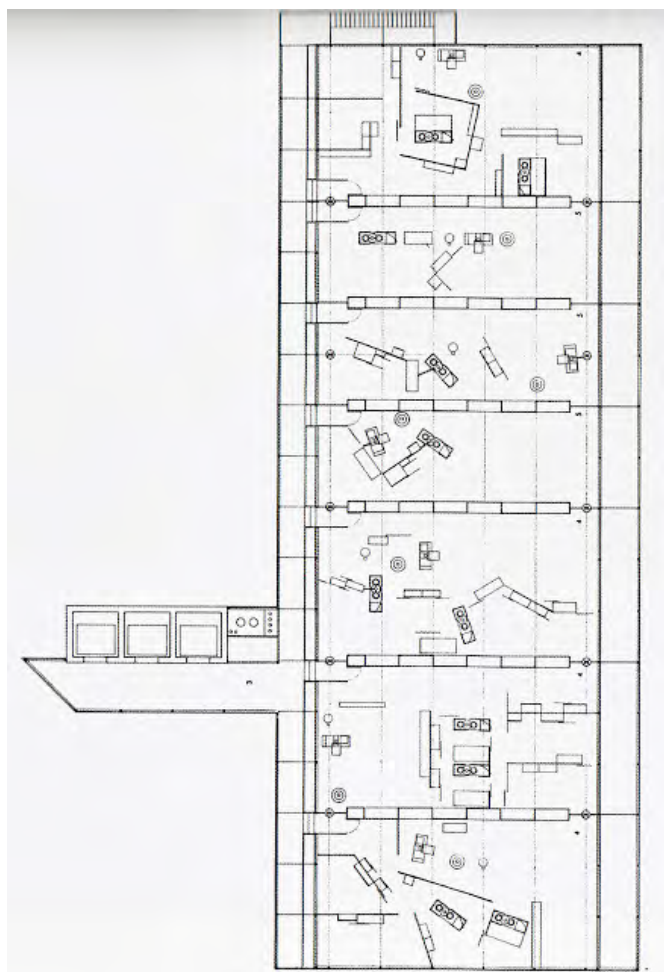


CONCURSO PARC DE LA VILLETTE París (Francia)

OMA
1982

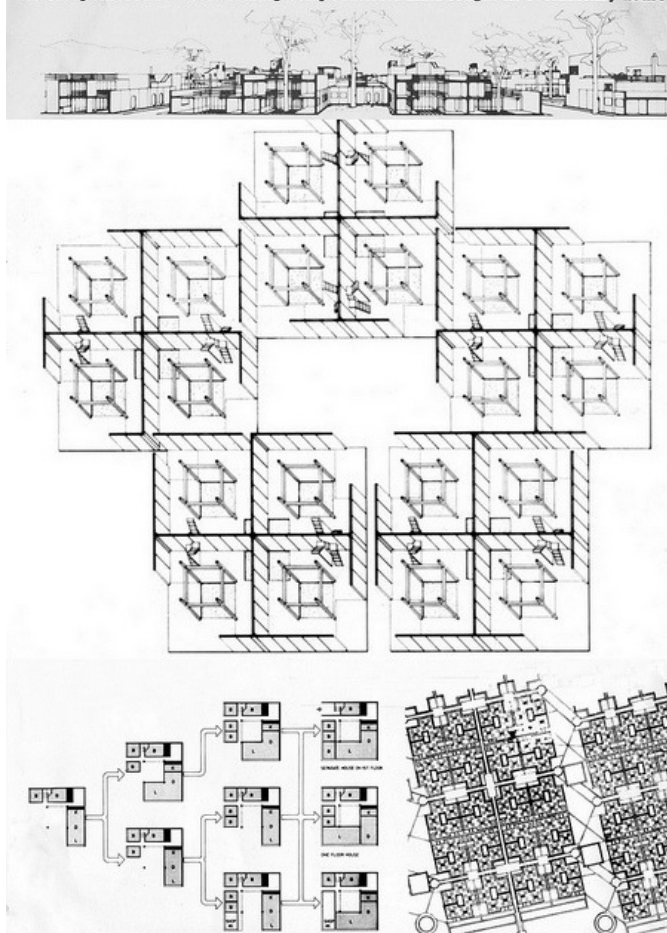


PARC DE LA VILLETTE
 París (Francia)
 Bernard Tschumi Architects
 1987



CONCURSO HOUSING & CITY
Barcelona (España)
Ábalos y Herreros
1988

The UN-sponsored low-cost housing competition for Lima sought an evolutionary house.



PROYECTO PREVI

Lima (Perú)

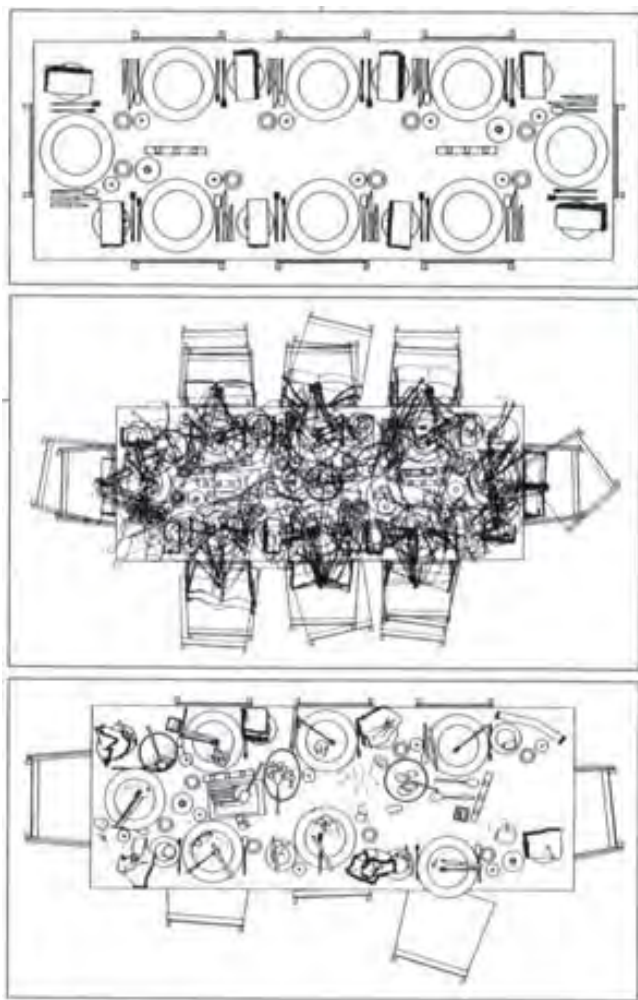
Kikutake-Kurokawa-Maki, Atelier 5 y Herbert Ohl
1978-2003



The interactive media installation INDIGESTION
Palais des Beaux-Arts, Bruselas (Bélgica)
Diller Scofidio + Renfro
1995



PLAZA SCHOUWBURGPLEIN
Rotterdam (Países Bajos)
West8
1996



INCREASING DISORDER OF A DINING TABLE

Sarah Wigglesworth y Jeremy Till
1997



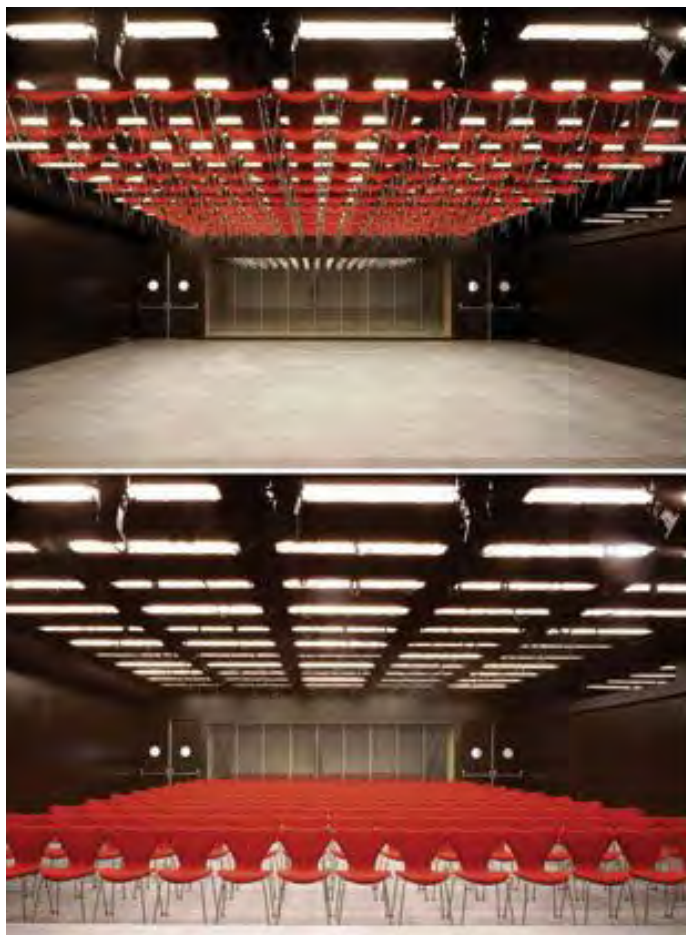
TERMINAL INTERNACIONAL DE PASAJEROS
Yokohama (Japón)
Foreign Office Architects (FOA)
2002



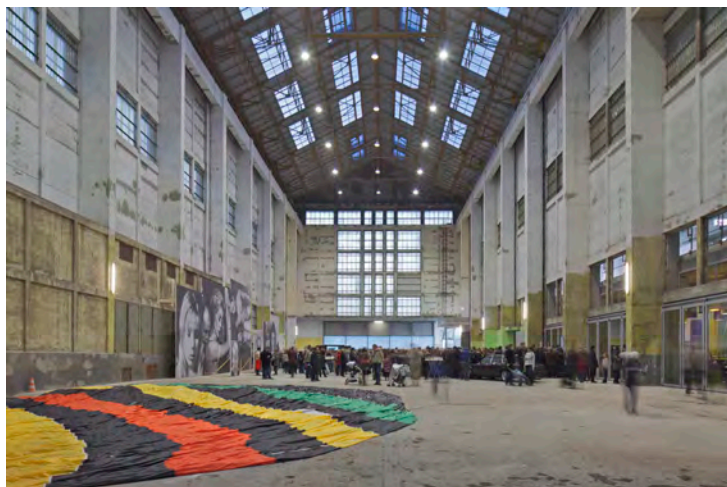
CASAS DE QUINTA MONROY
Iquique (Chile)
Estudio elemental
2004



MORIYAMA HOUSE
Tokio (Japón)
Ryue Nishizawa
2005



FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Vigo (España)
Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón
2006



FRAC DUNKERQUE
Dunkerque (Francia)
Lacaton & Vassal
2013



THE SHED
New York (EEUU)
Diller Scofidio + Renfro
2019

TEXTOS

Foucault, M. (1967).

Des espaces autres.

Comunicación presentada en el Cercle
d' Études Architecturales, París.

Foucault, en el que "resuenan todavía la duda y el júbilo de un pensamiento en proceso de formulación" (D. Defert).

Por su parte, El cuerpo utópico representa una reflexión particularmente bella, mediante la cual podemos acceder a una faceta del pensamiento de Foucault que, me parece, al menos en lo que se refiere al mundo de habla hispana, ha quedado relativamente oculta bajo el peso de obras monumentales como Las palabras y las cosas o Vigilar y castigar. Y es que el Foucault que habla del "cuerpo utópico" resulta ligeramente diferente de aquél que diserta acerca de los "cuerpos dóciles" o de la "muerte del hombre"; pues, a diferencia de los planteamientos derivados de estos libros, de carácter erudito, crítico e incluso polémico, en esta conferencia radiofónica -a fin de cuentas dirigida a un público amplio-, el despliegue de un discurso de sorprendente precisión conceptual y expresiva se asienta sobre una observación tan profunda como asequible -incluso para lectores no especializados-, por lo que da lugar a un texto diáfano, destinado a ahondar la comprensión de la experiencia utópica del cuerpo que, de un modo u otro, todos tenemos o hemos tenido en algún momento.

1. Los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos **planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías.**

No obstante, creo que hay -y esto vale para toda sociedad- **utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que**

podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días. Es muy probable que **todo grupo humano, cualquiera que éste sea, delimite en el espacio que ocupa, en el que vive realmente, en el que trabaja, lugares utópicos, y en el tiempo en el que se afana, momentos ucrónicos.** He aquí lo que quiero decir: **no vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento.**

Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. **Son, en cierto modo, contraespacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aun, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres.** Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados.

A decir verdad, esos contraespacios no sólo son una invención de los niños; y esto es porque, a mi juicio, los niños nunca inventan nada: son los hombres, por el contrario, quienes susurran a aquéllos sus secretos maravillosos, y enseguida esos mismos hombres, esos adultos se sorprenden cuando los niños se los gritan al oído. La sociedad adulta organizó ella misma, y mucho antes que los niños, sus propios contraespacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar. **Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros.**

Borges, J. L. (1969) .
Elogio de la sombra.
Buenos Aires: Emecé.

La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)
puede ser el tiempo de nuestra dicha.
El animal ha muerto o casi ha muerto.
Quedan el hombre y su alma.
Vivo entre formas luminosas y vagas
que no son aún la tiniebla.
Buenos Aires,
que antes se desgarraba en arrabales
hacia la llanura incesante,
ha vuelto a ser la Recoleta, el Retiro,
las borrosas calles del Once
y las precarias casas viejas
que aún llamamos el Sur.
Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;
Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;
el tiempo ha sido mi Demócrito.
Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad.
Mis amigos no tienen cara,
las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,
las esquinas pueden ser otras,
no hay letras en las páginas de los libros.
Todo esto debería atemorizarme,
pero es una dulzura, un regreso.
De las generaciones de los textos que hay en la tierra
sólo habré leído unos pocos,
los que sigo leyendo en la memoria,
leyendo y transformando.

Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches,
entresueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo,
la firme espada del danés y la luna del persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras,
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

Perec, G. (1974).
Especies de espacios.
París: Éditions Galilée.

ESCRIBIR Y LEER EL ESPACIO

El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque unas realidades sean más «temporales» y otras más «espaciales», el registro «espaciotemporal», la hibridación o amalgama de ambos es la dimensión de un concepto filosófico que permitirá resolver el dilema por medio de un binomio, de dos términos contrapuestos pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea.

Hay realidades que se desarrollan o tienen lugar en el tiempo, es decir, tienen un comienzo y un final. Son observadas en un continuum, en una duración, sin un comienzo o un fin evidentes o visibles y en desarrollo o mutación permanente. Así, el tiempo parece estar presente en la realidad cotidiana del hombre, aunque bien es verdad que de

una manera un tanto inasible, inaprensible, inmaterial. El tiempo es una noción sin referencia, una idea que tiene un montón de palabras para no referirse a ningún objeto concreto (en el sentido más referencial), sino a sensaciones o aprehensiones de una experiencia impuesta por las costumbres humanas, obligadas a su vez por el devenir cósmico implacable (noche/día, verano/invierno, etc.), y no tanto por un acto intelectual, pragmático o experimental. Un reloj es una máquina que no produce nada o que no se refiere a nada, solamente es una cifra o conjunto de cifras de una abstracción (las horas, los minutos, los segundos) porque lo realmente material que está ocurriendo en ese instante del decir la hora, de 'marcar' el tiempo, es el movimiento astral o astronómico de unos objetos llamados Tierra, Sol, Luna, etc., el sistema en que nuestro planeta está inmerso y cuyo devenir temporal, precisamente, es algo irreal, inaprensible por lo menos para el ser humano, para el terrícola de a pie... ¿cuánto tiempo ha transcurrido desde el Big Bang? ¿en qué momento preciso de ese acontecimiento nos encontramos ahora? ¿cuánto nos queda de esa expansión continuada producto del Big Bang?). Por lo demás, nuestra noción del tiempo tampoco se ajusta a parámetros demasiado claros: un minuto de un accidente de tráfico puede parecer una vida entera, mientras que una experiencia superficial o banal desaparece enseguida de nuestro consciente. Sin embargo parece claro que el tiempo se asimila a una percepción de nuestra existencia que podría ser identificada con categorías como la duración, la consecutividad, la ilación, la causa-efecto, la ordenación, la deducción, la seriación, etc.

Por otro lado, el espacio es una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación... Todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio u ocupa un espacio (la teoría de los agujeros negros ha demostrado que el vacío también ocupa su lugar junto a lo demás), la materia y la antimateria; el lleno/vacío es el espacio dinámico o la dinámica de un espacio siempre en transformación (como la materia que es), porque no hay principio ni fin, sino cambio incesante y transformación evolutiva o involutiva de una materialidad. La ordenación del espacio («ordenación» es un término asimilado en principio a lo temporal, como muchos otros términos que fluctúan incansablemente de un campo conceptual a otro y viceversa, lo cual da idea del confucionismo que a veces recubre los conceptos de tiempo y de espacio), la ordenación del espacio supone así pues una configuración o estructura, una disposición de la materia diseminada o dispersa que no es una fragmentación caótica o dinamitada de la materia, sino agrupaciones nucleares del todo en múltiples partes, entre las que se establecen y mantienen relaciones de variada tipología y nivel (proximidad/distancia, asimilación/disimilación, analogía/diferencia, aposición/contraposición, y cuantas se quieran descubrir o poner en funcionamiento).

Además, respecto del Big Bang, origen de toda la materia conocida, el espacio que compartimos en la galaxia y, en concreto, en nuestro planeta (donde el hombre desarrolla su actividad) es simplemente una parte del todo separado y disperso, es decir, una partición o fragmento que

encajaba anteriormente con otras partes en un todo superior indistinguible al día de hoy. Por tanto no se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento, iniciando así una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal, de modo que pensar el espacio es establecer ya de entrada un ordenamiento en las ideas que responda a esa fragmentación propiamente dicha del objeto espacial.

La visión del fragmento, su análisis y enunciación, así como la síntesis de esa fracción que se opera sistemática y continuamente en la realidad, son un tema tópico en la literatura perequiana. Desde la primera novela, *Las Cosas*, la fragmentación del devenir narrativo de unos personajes en una historia, la fragmentación de un mundo concreto, se hace a partir de la presencia en el texto de cerca de un millar de objetos diferentes, enumerados todos ellos sin orden taxonómico, pero con una cuidada y prudente dosificación. El mundo que algunos representan como una totalidad o, al menos, bajo la forma de un mensaje trascendente de una totalidad, no es sino el conjunto de múltiples cosas u objetos que surgen por doquier, sin orden aparente, aunque a veces se les pueda dar una ordenación (véanse las teorías de Baudrillard o Moles al respecto). Tal es el primer desafío que Perec plantea al lector. Pero, de hecho, toda su obra se plantea como una parcelación de fragmentos diferentes que no tienen por qué constituir un todo, aunque el todo exista, es decir, hoy podemos ya tener la visión del conjunto cerrado de la obra de Perec, pero sus obras, en tanto que son cada una de ellas una

unidad diferenciada en relación a las otras, constituyen una red intensísima y significativa en la que cada elemento ha guardado su sentido de forma autónoma. No hay voluntad de crear un todo, sino dispersión enriquecida de obras/espacios diferentes y casi autárquicos donde el escritor performa un proyecto singular.

Como se ve, el paso del tiempo apenas si llega a significar en Las Cosas y, del mismo modo, apenas si tiene valor una interpretación diacrónica de la producción perequiana. Al final de la vida de Perec (la vida ¿es un tiempo o es un espacio?), o poco antes, aparece La Vida instrucciones de uso: las obras acumuladas durante años, los experimentos que enriquecieron el taller oulipiano se funden en un crisol majestuoso y gigantesco; es la organización pautada mediante fórmulas lógico-matemáticas lo que permite gestionar ese mundo aparentemente caótico de la acumulación objetar; la síntesis organizada y sistémica de los objetos, de los personajes, de las historias, es decir, del cúmulo fragmentario, queda realizada y resuelta plenamente en un edificio-novela de novelas donde cabe todo, donde se relaciona todo; pero ese todo es relativo, es apenas una metáfora del mundo, porque el todo es inabarcable y porque el texto literario sólo puede pretender emular (con cierto desvío además) la realidad en que se inspira.

De este modo, aunque sea ligeramente, queda enterado el lector que «escribe» la lectura de La Vida instrucciones de uso, así se aproxima y llega a aprehender el fragmento, no se sabe si para apropiárselo en una síntesis demente y paranoica, o si para determinar aún más exactamen-

Kubler, W. (1975).

La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas.

Madrid: Alberto Corazón.

oficios conexos la estructura pertenece a la enseñanza técnica tradicional, y es inherentemente racional y utilitaria, sin importar la forma osada en que se apliquen sus elementos para fines expresivos. Asimismo, en escultura y pintura cada obra tiene su propia receta de fórmulas y prácticas del oficio según las cuales se realizan las mezclas expresivas y formales. Además, la escultura y la pintura transmiten mensajes evidentes de forma más clara que en la arquitectura. Estas comunicaciones o temas iconográficos constituyen la subestructura utilitaria y racional de cualquier logro estético. Así, estructura, técnica e iconografía corresponden todas a la cimentación no-artística de las «bellas artes».

La cuestión principal es que las obras de arte no son herramientas, aunque muchas herramientas puedan compartir cualidades de buen diseño con las obras de arte. Estamos ante una obra de arte sólo cuando no tiene un uso instrumental preponderante y cuando sus bases técnicas y racionales no son preeminentes. Cuando la organización técnica o el orden racional de una cosa domina nuestra atención, se trata de un objeto de uso. En este punto Lodoli se anticipó, en el siglo XVIII, a los doctrinarios funcionalistas de nuestro siglo cuando afirmó que solamente lo necesario es útil⁶. Kant, no obstante, dijo más correctamente con respecto al mismo asunto que lo necesario no puede juzgarse bello, sino sólo correcto o consistente⁷. En pocas palabras, una obra de arte es tan inútil como útil una herramienta. Las obras de arte son tan únicas e irremplazables como las herramientas son comunes y consumibles.

NATURALEZA DE LA ACTUALIDAD

«Le passé ne sert qu'à connaître l'actualité. Mais l'actualité m'échappe. *Que'est-ce que c'est donc que*

⁶ Véase Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955), páginas 95-100.

⁷ Paul Menzer, «Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung», *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Kl. für Gesellschaftswissenschaften*, Jahrgang 1950 (1952).

l'actualité?» *. Durante años, esta pregunta —la pregunta final y capital de su vida— obsesionó a mi maestro Henri Focillon, especialmente en sus negros días de 1940 a 43, cuando murió en New Haven. Desde entonces, esta pregunta me ha acompañado y aun ahora no estoy más cerca de solucionar el enigma como no sea sugerir que la respuesta es negativa.

Actualidad es cuando el faro está oscuro entre los destellos; es el instante entre el tic tac del reloj; es un intervalo vacío que se desliza para siempre a través del tiempo; la ruptura entre pasado y futuro; la interrupción en los polos de un campo magnético giratorio, infinitesimalmente pequeño pero en suma real. Es la pausa, entre el tic y el tac, cuando nada sucede. Es es vacío entre acontecimientos.

Empero, el instante de la actualidad es todo lo que podemos conocer directamente. El resto del tiempo surge solamente en señales enviadas a nosotros en este instante por innumerables etapas y por portadores inesperados. Estas señales son como energía cinética acumulada hasta el momento de llamada, en que la masa descende a través de alguna parte de su trayectoria hacia el centro del sistema de gravitación. Puede uno preguntarse por qué estas viejas señales no son actuales. La naturaleza de una señal es que su mensaje no es ni aquí ni ahora, sino allí y entonces. Si es una señal es una acción pasada, que ya no comprende el «ahora» del momento presente. La percepción de una señal sucede «ahora», pero su impulso y su transmisión sucedió «entonces». De cualquier manera, el instante presente es el plano sobre el que se proyectan las señales de todos los momentos. Ningún otro plano de duración nos reúne universalmente en el mismo instante de llegar a ser.

Nuestras señales del pasado son muy débiles, y nuestros medios para recobrar su significado son todavía muy imperfectos. Las señales más débiles y menos claras son las que provienen de los momentos iniciales y terminales de cualquier secuencia de acontecimientos,

* «El pasado no sirve más que para conocer la actualidad. Pero la actualidad se me escapa. ¿Qué es entonces la actualidad?» (N. del T.).

pues estamos inseguros de nuestras ideas sobre una porción coherente de tiempo. Los inicios son más vagos que los finales, en los que al menos puede determinarse la acción catastrófica de acontecimientos externos. La periodificación en historia es todavía una cuestión arbitraria y convencional, gobernada por una concepción no verificable de las entidades históricas y sus duraciones. Ahora y en el pasado, la mayoría de las personas vive de ideas prestadas y sobre tradiciones acumuladas; empero, en todo momento la tela se está rehaciendo, y se teje una nueva para reemplazar la vieja, mientras que de tiempo en tiempo todo el modelo se cimbréa y estremece, para asentarse en nuevas formas y figuras. Estos procesos de cambio son todos lugares inexplorados donde el viajero pronto se pierde y tropieza en la oscuridad. Sin duda, los indicios para guiarnos son muy escasos: tal vez los apuntes y bosquejos de arquitectos y artistas, hechos en el entusiasmo de imaginar una forma, o los borradores (*brouillons*) de poetas y músicos llenos de tachaduras y correcciones, sean las confusas playas de este oscuro continente del «ahora», donde la marca del futuro la recibe el pasado.

Para otros animales que viven más instintivamente que el hombre, el instante de lo actual tiene que ser mucho más breve. La regla del instinto es lo automático, ofreciendo menos opciones que la inteligencia, con circuitos que se cierran y abren sin selección. En esta duración está tan poco presente el escoger, que la trayectoria de pasado a futuro sólo describe una línea recta, en lugar del sistema de infinitas bifurcaciones de la experiencia humana. El rumiante y el insecto deben vivir el tiempo más como la extensión de un presente que dure tanto como la vida individual, mientras que para nosotros la vida particular tiene una infinitud de instante presentes, cada uno abierto con innumerables opciones en volición y en acción.

¿Por qué la actualidad ha de escapar siempre a nuestra comprensión? El universo tiene una velocidad finita que limita no sólo la extensión de sus acontecimientos, sino también la velocidad de nuestras percepciones. El momento de la actualidad se nos escapa

muy rápidamente de la lenta y ancha red de nuestros sentidos. La galaxia cuya luz veo ahora puede haber cesado de existir hace milenios, y por la misma razón los hombres no pueden sentir un acontecimiento sino hasta después que pasó, hasta que es historia, hasta que es el polvo y las cenizas de esta tormenta cósmica que llamamos presente y que siempre se mueve en perpetua tormenta a través de la creación.

En mi propio presente, mil asuntos de mi activo quehacer están desatendidos mientras escribo estas palabras. El instante sólo admite una acción, mientras el resto de posibilidades permanecen sin realizarse. La actualidad es el ojo de la tormenta; es un diamante con una perforación infinitesimal por la que los lingotes de la posibilidad presente se convierten en acontecimientos pasados. Lo vacío de la actualidad puede estimarse por las posibilidades que en un instante no logran su realización; sólo cuando son pocas puede parecer la actualidad llena.

Sobre las artes y las estrellas.—Conocer el pasado es una actuación tan asombrosa como conocer las estrellas. Los astrónomos sólo ven luces antiguas. Para ellos no existe otra luz que ver. Esta antigua luz de estrellas desaparecidas o distantes fue emitida hace mucho y llega a nosotros en el presente. Muchos acontecimientos históricos, como cuerpos celestes, también *ocurrieron* mucho antes que *aparecieron*, como tratados secretos, *aide-mémoires*, o importantes obras de arte hechas para los reyes. Corrientemente, la sustancia física de estos documentos sólo llega a estudiosos calificados, centurias o milenios después del acontecimiento. Por lo tanto, los astrónomos y los historiadores tienen eso en común: se interesan en sucesos notados en el presente pero que ocurrieron en el pasado.

Pueden proseguirse con provecho las analogías entre las estrellas y las obras de arte. Por fragmentaria que sea su condición, cualquier obra de arte es realmente una parte de un acontecimiento detenido o una emanación del tiempo pasado. Es una gráfica de una actividad ahora acallada, pero una gráfica hecha vi-

OMA.

Memoria: Congestion Without Matter.

Parc de la Villette.

Parc de la Villette

The program by the city of Paris was too large for the site, leaving no space for a park. The proposed project is not for a definitive park, but for a method that - combining programmatic instability with architectural specificity - will eventually generate a park.

The idea comprises 5 steps:

1. The major programmatic components are distributed in horizontal bands across the site, creating a continuous atmosphere in its length and perpendicular, rapid change in experience.
2. Some facilities - kiosks, playgrounds, barbecue spots are distributed mathematically according to different point grids.
3. The addition of a "round forest" as architectural elements.
4. Connections
5. Superimpositions

In the second phase, the nature element was elaborated in the form of a series of "wings", that created - as in a theater - the illusion of a park without consuming the territory that was needed for the overabundance of activities.

Elegy for the Vacant Lot

The permanence of even the most frivolous item of architecture and the instability of the metropolis are incompatible.

In this conflict the metropolis is, by definition, the victor; in its pervasive architecture is reduced to the status of plaything, tolerated as décor for the illusions of history and memory. In Manhattan this paradox is resolved in a brilliant way: through the development of a mutant architecture that combines the aura of monumentality with the performance of instability. Its interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope.

The genius of Manhattan is the simplicity of this divorce between appearance and performance: it keeps the illusion of architecture intact, while surrendering wholeheartedly to the needs of the metropolis.

This architecture relates to the forces of the Groszstadt like a surfer to the waves. In the seventies, architects wallowed, on the contrary, in fantasies of control.

Looking back at history they rediscovered not only old forms, a new erudition arrested at the first page of the history book - the door, the column, the architrave, the keystone - but also the symptoms of a former power and status - the endless axes, the impressive symmetries, the vast compositions. Were they not the work of architects?

Inflated by nostalgic dreams of omnipotence, its consciousness as much enriched as eroded by an exclusive concentration on form, the profession faced the end of the 20th century in a confident mood. Ambiguous illustrations of this fact were a series of great competitions (mass graves without tombstones: never has a single profession been so shamelessly drained of energy and money as architecture in the past 15 years), each the potential beginning of a triumphal march towards a new kind of city, a new urbanity.

In the first La Villette competition (1976), the architects were free to propose a whole new quartier – a fragment of the new, more humane city of the future. Offered the opportunity to imagine an ideal episode of late 20th century life, hurtling en plein vitesse towards the third millennium, they proposed, finally, an environment fit for glass blowers and horseshoers driving prewar Citroëns.

Later – half emboldened by what? – this call to arms for the reconstruction of the European city became even more arrogant and dogmatic in militancy of its declarations. Shame to all those who signed the declaration of Palermo!

Meanwhile, OMA's imagination – rigorously out of sync – was consumed by twin preoccupations: program (simple interest in what happens), which seemed the unrealized project of a marginal band of modern architecture; and the phenomena of Manhattan, which seemed, in many ways, its casual materialization. A combination could define a plausible relationship of architecture, modernity, and the metropolis (their home base).

The second La Villette competition (1982) seemed to offer the ingredients for a complete investigation of the potential for a European Culture of Congestion. Here was the par excellence metropolitan condition of Europe: a terrain vague between the historical city – itself raped by the greedy needs of the 20th century – and the plankton of the banlieue; on it, two pieces of history marooned like spaceships. It was one of those nothingnesses of still infinite potential that in this case could be preserved since its program could not be expressed in form, a program that insisted on its own stability.

If the essence of Delirious New York was the section of the Downtown Athletic Club – a turbulent stacking of metropolitan life in ever-changing configurations; a machine that offered redemption through a surfeit of hedonism; a conventional, even boring, skyscraper; a program as daring as ever imagined in this century – La Villette could be more radical by suppressing the three-dimensional aspect almost completely and proposing pure program instead, unfettered by any containment.

In this analogy, the bands across the site were like the floors of the tower, each program different and autonomous, but modified and “polluted” through the proximity of all others. Their existence was as unstable as any regime would want to make them. The only “stability” was offered by the natural elements – the rows of trees and the round forest – whose instability was ensured simply through growth.

What La Villette finally suggested was the pure exploitation of the metropolitan condition: density without architecture, a culture of “invisible” congestion.

Perec, G. (1986).
Pensar/Clasificar.
Barcelona: Editorial Gedisa.

XI

De cuán difícil es imaginar una ciudad ideal

No me gustaría vivir en Norteamérica pero a veces sí

No me gustaría vivir al aire libre pero a veces sí

Me gustaría vivir en el quinto distrito pero a veces no

No me gustaría vivir en un torreón pero a veces sí

No me gustaría vivir con apremios monetarios pero a veces sí

Me gustaría vivir en Francia pero a veces no

Me gustaría vivir en el Artico pero no demasiado tiempo

No me gustaría vivir en una aldehuela pero a veces sí

No me gustaría vivir en Isudún pero a veces sí

No me gustaría vivir en un junco pero a veces sí

No me gustaría vivir en un *ksar* pero a veces sí

Me hubiera gustado ir a la Luna pero es un poco tarde

No me gustaría vivir en un monasterio pero a veces sí
No me gustaría vivir en el "Négresco" pero a veces sí
No me gustaría vivir en Oriente pero a veces sí
Me gusta vivir en París pero a veces no
No me gustaría vivir en Québec pero a veces sí
No me gustaría vivir en un arrecife pero a veces sí
No me gustaría vivir en un submarino pero a veces sí
No me gustaría vivir en una torre pero a veces sí
No me gustaría vivir con Ursula Andress pero a veces sí
Me gustaría vivir para llegar a viejo pero a veces no
No me gustaría vivir en un *wigwam* pero a veces sí
Me gustaría vivir en Xanadú, pero no para siempre
No me gustaría vivir en el Yonne pero a veces sí
No me gustaría que viviéramos todos en Zanzíbar pero a veces sí

Llamazares, J. (1988).
La lluvia amarilla.
Barcelona: Seix Barral.

Capítulo 1

Cuando lleguen al alto de Sobrepuerto estará, seguramente, comenzando a anochecer. Sombras espesas avanzarán como olas por las montañas y el sol, turbio y deshecho, lleno de sangre, se arrastrará ante ellas agarrándose ya sin fuerzas a las aliagas y al montón de ruinas y escombros de lo que, en tiempos, fuera (antes de aquel incendio que sorprendió durmiendo a la familia entera y a todos sus animales) la solitaria Casa de Sobrepuerto. El que encabece el grupo se detendrá a su lado. Contemplará las ruinas, la soledad inmensa y tenebrosa del paraje. Se santiguará en silencio y esperará a que los demás le den alcance. Vendrán todos esa noche: José, de Casa Pano, Regino, Chuanorús, Benito el Carbonero, Aineto y sus dos hijos, Ramón, de Casa Basa. Hombres endurecidos todos ellos por los años y el trabajo. Hombres valientes, acostumbrados desde siempre a la tristeza y soledad de estas montañas. Pero, a pesar de ello —y de los palos y escopetas de que, sin duda alguna, han de venir armados—, una sombra de miedo y de inquietud envolverá esa noche sus ojos y sus pasos. Contemplarán también por un instante las paredes caídas del caserón quemado y, luego, el lugar que alguno de ellos señalará ya con la mano en la distancia.

A lo lejos, frente a ellos, en la ladera opuesta de la montaña, los tejados y los árboles de Ainielle, ahogados entre peñas y bancales, comenzarán ya entonces a fundirse con las primeras sombras de una noche que, aquí, contra el poniente, llega siempre mucho antes. Visto desde la loma, Ainielle se cuelga sobre el barranco, como un alud de losas y pizarras torturadas, y sólo en las casas más bajas —aquellas que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río— el sol alcanzará a arrancar aún algún último destello al cristal y a las pizarras. Fuera de eso, el silencio y la quietud serán totales. Ni un ruido, ni una señal de humo, ni una presencia o sombra de presencia por las calles. Ni siquiera el temblor indefinido de un visillo o de una sábana colgada en el frontal de alguna de cualquiera de sus múltiples ventanas. Ningún signo de vida podrán adivinar en la distancia. Y, sin embargo, los que contemplen el pueblo desde las altas campas de Sobrepuerto sabrán que, aquí, entre tanta quietud, entre tanto silencio y tantas sombras, yo les habré ya visto y estaré esperándoles.

Reanudarán la marcha. Pasadas las ruinas de la casa, el sendero continúa monte abajo, en dirección al valle, atravesando robledales y canchales de

pizarra. Se estrecha en las pendientes, pegado a la ladera, como una gran culebra que se arrastrara en busca de la humedad cercana. A veces, lo perderán brevemente entre los matorrales. Otras, desaparecerá por completo, y durante largo trecho, bajo un espeso manto de líquenes y aliagas. Sólo yo lo he pisado en todos estos años. Caminarán, pues, en silencio, muy despacio, siguiendo fijamente al de adelante. Pronto llegará hasta ellos el rumor hondo del río. Una lechuza —quizá esta misma que ahora cruza mi ventana— elevará su grito entre los robledales. Definitivamente, la noche habrá caído y el que dirija al grupo encenderá su linterna y detendrá sus pasos. Todos los hombres le imitarán casi al instante. Como atraídos por una misma sombra, todos los ojos se clavarán en la espesura del barranco. Y, entonces, al contraluz amarillento y fantasmal de las linternas, mientras las manos buscan en silencio una vez más la caricia nerviosa de las armas, descubrirán entre los chopos la silueta del molino —erguido aún, a duras penas, sobre la podredumbre de la hiedra y el olvido— y, luego, al fondo, recortándose en el cielo, el perfil melancólico de Ainielle: ya frente a ellos, muy cercano, mirándoles fijamente desde los ojos huecos de sus ventanas.

El borbotón del río llenará sus corazones cuando vadeen la corriente por la vieja pontona de maderos y tierra apelmazada. Quizás, en ese instante, alguno piense en dar la vuelta y regresar sobre sus pasos. Pero será ya tarde. El camino se pierde con el río tras las primeras tapias y sus linternas habrán ya iluminado ese sórdido paisaje de paredes y tejados reventados, de ventanas caídas, de portones y cuadros arrancados de sus marcos, de edificios enteros arrodillados como reses en el suelo junto a otros incólumes aún, desafiantes, que yo ahora todavía puedo ver a través de la ventana. Y, entre tanto abandono y tanto olvido, como si de un verdadero cementerio se tratara, muchos de los llegados conocerán por vez primera el terrible poder de las ortigas cuando, adueñadas ya de las callejas y los patios, comienzan a invadir y a profanar el corazón y la memoria de las casas. Nadie, sino algún loco —pensará más de uno en ese instante—, puede haber resistido completamente solo tanta muerte, tanta desolación durante tantos años.

Durante largo rato contemplarán el pueblo en medio de un silencio sepulcral. Todos ellos lo conocen desde antiguo. Alguno, incluso, tuvo familia aquí y recordará los tiempos en que subía a visitar a sus parientes por las fiestas de otoño o de la Navidad. Otros volvieron, ya en los años últimos, para comprar ganado y algunos muebles viejos cuando la gente comenzó a dejar el pueblo y se deshacía sin demasiadas exigencias, sin excesiva lástima ni ambición, de todo cuanto pudiera reportar algún dinero con el que empezar una nueva vida en la tierra baja o en la capital. Pero, desde que murió Sabina, desde que en Ainielle quedé ya completamente solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco al que la gente tiene miedo de acercarse, nadie ha vuelto a aventurarse por aquí. De eso hace ya casi diez años. Diez larguísimos

Virilio, P. (1988).
Estética de la desaparición.
Madrid: Anagrama.

Este mundo, tal como lo vemos, está
sucediendo.

PABLO DE TARSO

Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueran interrumpidos. El tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente),¹ suelen ser muy numero-

1. Catherine Bousquet. *Macroscopies*, número 6, pág. 45: «La epilepsia —sorpresa en griego— no reviste una forma, sino muchas, hay pues que hablar de las epilepsias, desde el grande al pequeño mal. Desde el punto de vista neurológico, cualquier crisis epiléptica es el resultado *strictu sensu* de una descarga hipersincrónica de un conjunto de neuronas... El diagnóstico clínico de la epilepsia ha evolucionado poco, salvo que hoy día

sas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean. Mas para el picnoléptico nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pequeña parte de su duración.

Por lo común, los más afectados son los niños, y la situación del joven picnoléptico pronto se vuelve insostenible. Se le quiere forzar a dar cuenta de hechos que no ha visto, aunque se hayan desarrollado efectivamente en su presencia, y como no lo logra, se le trata de retrasado y se le acusa de disimular y mentir. Secretamente confundido y angustiado por las exigencias de su entorno, debe transgredir sin cesar los límites de su memoria para buscar la información. Si al pequeño picnoléptico se le muestra un ramo de flores y se le pide que lo dibuje, dibujará no sólo el ramo, sino también el personaje que lo colocó en el vaso e incluso el prado donde fue recogido. Costumbre de ensamblar las secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al *discursus*.² Con el tiempo, el joven picnoléptico se verá obligado a dudar del saber

se distingue entre el ataque epiléptico y epilepsia propiamente dicha, y se reserva este término para las crisis crónicas.»

2. Del Latín *discurrere*, correr aquí y allá, término que describe bien la impresión de prisa y falta de ilación del conocimiento corriente en el picnoléptico.

Calvino, I. (1989).

"La Rapidez"

En *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Madrid: Ediciones Siruela.

Para empezar les contaré una vieja leyenda.

El emperador Carlomagno se enamoró, siendo ya viejo, de una muchacha alemana. Los nobles de la corte estaban muy preocupados porque el soberano, poseído de ardor amoroso y olvidado de la dignidad real, descuidaba los asuntos del Imperio. Cuando la muchacha murió repentinamente, los dignatarios respiraron aliviados, pero por poco tiempo, porque el amor de Carlomagno no había muerto con ella. El Emperador, que había hecho llevar a su aposento el cadáver embalsamado, no quería separarse de él. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, sospechó un encantamiento y quiso examinar el cadáver. Escondido debajo de la lengua muerta, encontró un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en manos de Turpín, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver y volcó su amor en la persona del arzobispo. Para escapar de la embarazosa situación, Turpín arrojó el anillo al lago de Constanza. Carlomagno se enamoró del lago de Constanza y no quiso alejarse nunca más de sus orillas.

Esta leyenda, «tomada de un libro sobre la magia», se cuenta en una versión aún más sintética que la mía en un cuaderno de apuntes inédito del escritor romántico francés Barbey d'Aurevilly. Figura en las notas de la edición de la *Pléiade* de las obras de Barbey d'Aurevilly (I, pág. 1.315). Desde que la leí,

ha seguido representándose en mi mente como si el encantamiento del anillo continuara actuando a través del cuento.

Tratemos de explicarnos por qué una historia como ésta puede fascinarnos. Hay una sucesión de acontecimientos, todos fuera de lo corriente, que se encadenan unos con otros: un viejo que se enamora de una joven, una obsesión necrófila, una inclinación homosexual, y al final todo se aplaca en una contemplación melancólica: el viejo rey absorto en la contemplación del lago. «Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l'abîme caché», escribe Barbey d'Aurevilly en el pasaje de la novela a que remite la nota que refiere la leyenda (*Une vieille maîtresse*).

Hay un vínculo verbal que crea esta cadena de acontecimientos: la palabra «amor» o «pasión», que establece una continuidad entre diversas formas de atracción; y hay un vínculo narrativo, el anillo mágico, que establece entre los diversos episodios una relación lógica de causa a efecto. La carrera del deseo hacia un objeto que no existe, una ausencia, una carencia, simbolizada por el círculo vacío del anillo, está dada más por el ritmo del relato que por los hechos narrados. Del mismo modo, todo el cuento está recorrido por la sensación de muerte en la que parece debatirse afanosamente Carlomagno aferrándose a los lazos de la vida, afán que se aplaca después en la contemplación del lago.

El verdadero protagonista del relato es, en cualquier caso, el anillo mágico: porque son los movimientos del anillo los que determinan los movimientos de los personajes, y porque el anillo es el que establece las relaciones entre ellos. En torno al objeto mágico se forma como un campo de fuerzas que es el campo narrativo. Podemos decir que el objeto mágico es un signo reconocible que hace explícito el nexo entre personas o entre acontecimientos: una función narrativa cuya historia podemos seguir en las sagas nórdicas y en las novelas de caballería y que sigue presentándose en los poemas italianos del Renacimiento. En el *Orlando furioso* asistimos a una interminable serie de intercambios de espadas, escudos, yelmos, caballos, dotados cada uno de propiedades características, de modo que la intriga podría describirse a través de los cambios de propie-

dad de cierto número de objetos dotados de ciertos poderes, que determinan las relaciones entre cierto número de personajes.

En la narrativa realista, el yelmo de Mambrino se convierte en la bacía de un barbero, pero no pierde importancia ni significado; así como son importantísimos todos los objetos que Robinson Crusoe salva del naufragio y los que fabrica con sus manos. Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo de una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico.

La leyenda de Carlomagno, para volver a ella, tiene tras de sí una tradición en la literatura italiana. En sus *Cartas familiares* (1, 4), Petrarca cuenta que se ha enterado de esta «graciosa historieta» (*fabella non inamena*), en la que dice no creer, al visitar el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán. En el latín de Petrarca, el relato es mucho más rico en detalles y sensaciones (el obispo de Colonia que, obedeciendo a una milagrosa advertencia divina, hurga con el dedo debajo de la lengua gélida y rígida, *sub gelida rigentique lingua*, del cadáver) y en comentarios morales, pero yo encuentro mucho más fuerte la sugestión del resumen descarnado donde todo queda librado a la imaginación, y donde la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable.

La leyenda reaparece en el florido italiano del siglo XVI, en varias versiones, en las cuales la fase de necrofilia es la que más se desarrolla. Sebastiano Erizzo, cuentista veneciano, hace pronunciar a Carlomagno, acostado con el cadáver, una lamentación de varias páginas. En cambio, a la fase homosexual de la pasión por el obispo sólo se hace alusión o directamente se la censura, como en uno de los más famosos tratados sobre el amor del siglo XVI, el de Giuseppe Betussi, en que el cuento termina con el hallazgo del anillo. En cuanto al final, en Petrarca y sus continuadores italianos no se habla del lago de Constanza porque toda la acción se desarrolla en Aquisgrán,

ya que la leyenda debía explicar los orígenes del palacio y del templo que el Emperador había hecho construir; el anillo es arrojado a un pantano cuyo olor a fango aspira el Emperador como un perfume y de cuyas aguas «hace uso con gran voluptuosidad» (esto se relaciona con otras leyendas locales sobre los orígenes de las fuentes termales), detalles que acentúan aún más la impresión fúnebre de todo el conjunto.

Antes aún estaban las tradiciones medievales alemanas estudiadas por Gaston Paris, que se refieren al amor de Carlomagno por la mujer muerta, con variantes que la convierten en una historia muy diferente: unas veces la amada es la legítima esposa del Emperador, la cual se asegura su fidelidad con el anillo mágico; otras es un hada o ninfa que muere apenas se la despoja del anillo; otras es una mujer que parece viva y al quitarle el anillo resulta ser un cadáver. El origen está probablemente en una saga escandinava: el rey noruego Harald duerme con su mujer muerta envuelta en una capa mágica que la conserva como viva.

En una palabra, en las versiones medievales recogidas por Gaston Paris falta la sucesión en cadena de los acontecimientos, y en las versiones literarias de Petrarca y de los escritores del Renacimiento falta la rapidez. Por eso sigo prefiriendo la versión contada por Barbey d'Aurevilly, a pesar de su tosquedad un poco *patched up*; su secreto reside en la economía del relato: los acontecimientos, independientemente de su duración, se vuelven puntiformes, ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa.

Con esto no quiero decir que la velocidad sea un valor en sí: el tiempo narrativo puede ser también retardador, o cíclico, o inmóvil. En cualquier caso el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo. En Sicilia el que cuenta historias emplea una fórmula: «lu cuntun nun mettì tempu» [el cuento no lleva tiempo], cuando quiere saltar pasajes o indicar un intervalo de meses o de años. La técnica de la narración oral en la tradición popular responde a criterios de funcionalidad: descuida los detalles que no sirven, pero insiste

en las repeticiones, por ejemplo, cuando el cuento consiste en una serie de obstáculos que hay que superar. El placer infantil de escuchar cuentos reside también en la espera de lo que se repite: situaciones, frases, fórmulas. Así como en los poemas o en las canciones las rimas pautan el ritmo, en las narraciones en prosa hay acontecimientos que riman entre sí. La leyenda de Carlomagno tiene eficacia narrativa porque es una sucesión de acontecimientos que se responden como rimas en un poema.

Si en una época de mi actividad literaria me atrajeron los *folk-tales*, los *fairy-tales*, no fue por fidelidad a una tradición étnica (puesto que mis raíces están en una Italia absolutamente moderna y cosmopolita) ni por nostalgia de las lecturas infantiles (en mi familia un niño debía leer solamente libros instructivos y con algún fundamento científico), sino por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados. En mi labor de transcripción de los cuentos populares italianos a partir de las compilaciones hechas por los estudiosos del folklore del siglo pasado, experimentaba un placer particular cuando el texto original era muy lacónico y debía intentar contarlos respetando su concisión y tratando de extraerle el máximo de eficacia narrativa y de sugestión poética. Por ejemplo:

Un Re s'ammalò. Vennero i medici e gli dissero: «Senta, Maestà, se vuol guarire, bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. È un rimedio difficile, perchè l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia».

Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: «Andrò».

Gli insegnarono la strada: «In cima a un monte, ci sono sette buche: in una delle sette, ci sta l'Orco».

L'uomo andò e lo prese il buio per la strada. Si fermò in una locanda... (*Fiabe italiane*, 57).

[Un Rey enfermó. Vinieron los médicos y le dijeron: «Oíd, Majestad, si queréis curaros tenéis que tomar una pluma del

Ogro. Es un remedio difícil, porque el Ogro, cristiano que ve, cristiano que se come».

El Rey lo dijo a todos, pero nadie quería ir. Entonces se lo pidió a uno de sus subordinados, muy fiel y corajudo, que le dijo: «Allá voy».

Le indicaron el camino: «En lo alto de un monte hay siete cuevas: en una de las siete está el Ogro».

El hombre salió y en el camino se le hizo de noche. Se detuvo en una posada... (*Cuentos populares italianos*, 57).]

Nada se dice de la enfermedad del Rey, de cómo es posible que un Ogro tenga plumas, de cómo son las siete cuevas. Pero todo lo que se nombra tiene en la trama una función necesaria; la primera característica del *folk-tale* es la economía expresiva; las peripecias más extraordinarias se narran teniendo en cuenta solamente lo esencial; hay siempre una batalla contra el tiempo, contra los obstáculos que impiden o retardan el cumplimiento de un deseo o la recuperación de un bien perdido. El tiempo puede detenerse del todo, como en el castillo de la Bella Durmiente, pero para eso basta que Charles Perrault escriba:

...les broches même qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment: les fées n'étaient pas longues à leur besogne.

[...hasta las broquetas en que se asaban cantidad de perdices y faisanes se durmieron, y el fuego también. Todo eso ocurrió en un instante: las hadas hacen muy rápido las cosas.]

La relatividad del tiempo es el tema de un *folk-tale* difundido por todas partes: el viaje al más allá que es vivido por quien lo cumple como si durase pocas horas, mientras que al regreso el lugar de partida es irreconocible porque han pasado años y años. Recordaré *en passant* que en los comienzos de la literatura norteamericana este motivo dio origen al *Rip Van Winkle* de Washington Irving, que asumió el significado de un mito de fundación de la sociedad norteamericana basada en el cambio.

Este motivo puede entenderse también como una alegoría del tiempo narrativo, de su inconmensurabilidad en relación con el tiempo real. Y el mismo significado se puede reconocer en la operación inversa, la de la dilatación del tiempo por proliferación interna de una historia a otra, característica de los cuentos orientales. Shahrazad cuenta una historia en la que se cuenta una historia en la que se cuenta una historia, y así sucesivamente.

El arte gracias al cual Shahrazad salva cada noche su vida reside en saber encadenar una historia con otra y en saber interrumpirse en el momento justo: dos operaciones sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. Es un secreto de ritmo, una captura del tiempo que podemos reconocer desde los orígenes: en la épica, por efecto de la métrica del verso; en la narración en prosa, por los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la continuación.

Todos conocen la sensación de incomodidad que se tiene cuando alguien que pretende contar un chiste no sabe hacerlo y se equivoca en los efectos, es decir, en las concatenaciones y en los ritmos sobre todo. Hay un cuento de Boccaccio (VI, 1), relativo justamente al arte del relato oral, en que se evoca esta sensación.

Un alegre grupo de damas y caballeros que una dama florentina ha acogido en su casa de campo sale a dar un paseo a pie, después del almuerzo, hasta otra amena localidad de los alrededores. Para hacer más llevadero el camino, uno de los caballeros propone contar un cuento:

«Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo.»

Al quale la donna rispuose: «Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo».

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi

errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che più sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: «Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè».

[—Doña Oretta, si queréis, os llevaré gran parte del camino que hemos de andar como si fuerais a caballo, con una de las más bellas novelas del mundo.

La señora respondió:

—Señor, mucho os lo ruego, que me será gratísimo.

El señor caballero, a quien tal vez no le sentaba mejor la espada al cinto que el contar historias, oído esto comenzó una novela que en verdad era en sí bellísima, pero que él estropeaba gravemente, repitiendo tres, cuatro o seis veces una misma palabra, o bien volviendo atrás y diciendo a veces: «No es como dije», y equivocándose a menudo en los nombres, sustituyendo uno por otro; sin contar con que la exponía pésimamente, según la calidad de las personas y los hechos que sucedían.

Con lo cual a doña Oretta, al oírlo, a menudo le entraban sudores y un desmayo del corazón, como si estuviera enferma y a punto de morir; cuando ya no lo pudo aguantar más, viendo que el caballero se había metido en un atolladero y no sabía cómo salir, le dijo placenteramente:

—Señor, este caballo vuestro tiene un trote demasiado duro, por lo que os ruego que me dejéis seguir a pie.]

El cuento es un caballo: un medio de transporte, con su andadura propia, trote o galope, según el itinerario que haya de seguir, pero la velocidad de que se habla es una velocidad mental. Los defectos del narrador torpe enumerados por Boccaccio son sobre todo ofensas al ritmo, además de defectos de estilo, porque no usa las expresiones apropiadas a los personajes y a las acciones, es decir, que, bien mirado, aun en la propie-

dad estilística se trata de rapidez de adaptación, agilidad de la expresión y del pensamiento.

El caballo como emblema de la velocidad, incluso mental, marca toda la historia de la literatura, preanunciando toda la problemática propia de nuestro horizonte tecnológico. La era de la velocidad, tanto en los transportes como en la información, comienza con uno de los más bellos ensayos de la literatura inglesa, *El coche correo inglés* (The English Mail-Coach) de Thomas de Quincey, que ya en 1849 había entendido todo lo que hoy sabemos del mundo motorizado y de las autopistas, incluidos los choques mortales a gran velocidad.

De Quincey describe un viaje nocturno en el pescante de un velocísimo *mail-coach*, junto a un gigantesco cochero profundamente dormido. La perfección técnica del vehículo y la transformación del conductor en un ciego objeto inanimado dejan al viajero a merced de la inexorable exactitud de una máquina. Con la acuidad de sensaciones que le ha provocado una dosis de láudano, De Quincey advierte que los caballos corren a una velocidad de trece millas por hora, por el lado *derecho* del camino. Esto significa un desastre seguro, no para el *mail-coach* veloz y solidísimo, sino para el primer desdichado vehículo que venga en sentido contrario. En efecto, al fondo del recto camino arbolado, que parece la nave de una catedral, divisa una pequeña y frágil calesa de mimbre con una joven pareja que avanza a una milla por hora. «Between them and eternity, to all human calculation, there is but a minute and a half» [Entre ellas y la eternidad, para todo cálculo humano, no hay más que un minuto y medio]. De Quincey lanza un grito. «Mine had been the first step; the second was for the young man; the third was for God» [El primer paso había sido mío; el segundo le correspondía al joven; el tercero, a Dios].

El relato de esos pocos segundos no ha sido aún superado, ni siquiera en la época en que la experiencia de las grandes velocidades ha llegado a ser fundamental en la vida humana.

Glance of eye, thought of man, wing of angel, which of these had speed enough to sweep between the question and the answer,

and divide the one from the other? Light does not tread upon the steps of light more indivisibly than did our all-conquering arrival upon the escaping efforts of the gig.

[Golpe de vista, pensamiento humano, ala de ángel, ¿cuál de éstos tenía bastante rapidez para volar entre la pregunta y la respuesta y separar la una de la otra? La luz no pisa sobre las huellas de la luz de forma más indivisible que nuestra llegada avasalladora sobre los esfuerzos del quitrín por escaparse.]

De Quincey consigue dar la sensación de un lapso de tiempo extremadamente breve, que sin embargo puede contener el cálculo de la inevitabilidad técnica del choque y a la vez lo imponderable, la parte de Dios, gracias a la cual los dos vehículos pasan sin rozarse.

El tema que aquí nos interesa no es la velocidad física, sino la relación entre velocidad física y velocidad mental. Esta relación ha interesado también a un gran poeta italiano de la generación de De Quincey. Giacomo Leopardi, en su juventud más que sedentaria, encontraba uno de sus raros momentos de júbilo cuando escribía en las notas de su *Zibaldone*: «La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano (...) è piacevolissima per sé sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica...» (27 de octubre de 1821) [La velocidad, por ejemplo, de los caballos, ya sea vista, ya experimentada, es decir, cuando nos transportan (...) es gratísima en sí misma por la vivacidad, la energía, la fuerza, la vida de esa sensación. Despierta realmente una casi idea del infinito, eleva el alma, la fortalece...].

En las notas del *Zibaldone* de los meses siguientes Leopardi desarrolla sus reflexiones sobre la velocidad, y en cierto momento llega a hablar del estilo: «La rapidità e la concisione dello stile piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è

capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.» (3 de noviembre de 1821) [La rapidéz y la concisión del estilo agradan porque presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que éste no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones. La fuerza del estilo poético, que en gran parte es una con la rapidéz, no es placentera sino por estos efectos y no consiste en otra cosa. La excitación de ideas simultáneas puede derivar de cada palabra aislada, o propia o metafórica, y de su ubicación, y del giro de la frase, y de la supresión misma de otras palabras o frases, etc.].

Creo que la metáfora del caballo aplicada a la velocidad de la mente fue usada por primera vez por Galileo Galilei. En el *Saggiatore*, polemizando con un adversario que sostenía sus tesis con gran acopio de citas clásicas, escribía:

Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facessero più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che cento frisoni (45).

[Si el discurrir acerca de un problema difícil fuera como llevar pesos, en que muchos caballos cargarán más sacos de grano que un caballo solo, consentiría en que muchos discursos cuentan más que uno solo; pero discurrir es como correr, y no como cargar pesos, y un solo caballo berberisco correrá más que cien frisonos.]

«Discurrir», «discurso» quiere decir para Galileo razonamiento, y a menudo razonamiento deductivo. «Discurrir es como correr»: esta afirmación es como el programa estilístico de Galileo, estilo como método de pensamiento y como gusto literario: la rapidez, la agilidad del razonamiento, la economía de los argumentos, pero también la fantasía de los ejemplos son para Galileo cualidades decisivas del pensar bien.

Añádase a esto una predilección por el caballo en las metáforas y en los *Gedanken-Experimenten* de Galileo; en un estudio que hice sobre la metáfora en los escritos de Galileo conté por lo menos once ejemplos significativos en los que habla de caballos: como imágenes de movimiento, por lo tanto como instrumento de experimentos de cinética, como forma de la naturaleza en toda su complejidad y también en toda su belleza, como forma que desencadena la imaginación en las hipótesis de caballos sometidos a las pruebas más inverosímiles o que han crecido hasta adquirir dimensiones gigantescas; además de la identificación del razonamiento con la carrera: «discurrir es como correr».

La velocidad del pensamiento en el *Dialogo dei massimi sistemi* es encarnada por Sagredo, un personaje que interviene en la discusión entre el tolemaico Simplicio y el copernicano Salviati. Salviati y Sagredo representan dos facetas diferentes del temperamento de Galileo: Salviati es el razonador metodológicamente riguroso que avanza lentamente y con prudencia; Sagredo se caracteriza por su «velocísimo discurso», por un espíritu más inclinado a la imaginación, a extraer consecuencias no demostradas y a llevar cada idea hasta sus últimas consecuencias, como cuando enuncia hipótesis acerca de cómo podría ser la vida en la luna o lo que sucedería si la tierra se detuviese.

Pero será Salviati quien defina la escala de valores en la que Galileo sitúa la velocidad mental: el razonamiento instantáneo, sin *passaggi* (tránsitos), es el de la mente de Dios, infinitamente superior a la humana, que sin embargo no debe despreciarse ni considerarse nula, puesto que ha sido creada por Dios, y procediendo paso a paso ha comprendido, investigado y realizado cosas maravillosas. En ese momento interviene Sa-

greco haciendo el elogio de la más grande invención humana, el alfabeto (*Dialogo dei massimi sistemi*, fin de la Primera jornada):

Ma sopra tutte la invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta.

[Pero por encima de todas las invenciones admirables, ¿cuán soberana no fue la mente de quien imaginó y halló la manera de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier persona, aunque separada por larguísimos intervalos de lugar y de tiempo? ¿De hablar con los que están en las Indias, de hablar con los que todavía no han nacido ni nacerán hasta dentro de mil, de diez mil años? ¿Y de qué manera? Disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes sobre un papel.]

En mi anterior conferencia sobre la levedad cité a Lucrecio, quien veía en la combinatoria del alfabeto el modelo de la impalpable estructura atómica de la materia; hoy cito a Galileo, que veía en la combinatoria alfabética («disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes») el instrumento insuperable de la comunicación. Comunicación entre personas alejadas en el espacio y en el tiempo, dice Galileo, pero es preciso añadir: comunicación inmediata que la escritura establece entre todas las cosas existentes o posibles.

Como en cada una de estas conferencias me he propuesto recomendar al próximo milenio un valor que me es caro, hoy el valor que quiero recomendar es justamente éste: en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la

diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos *records* marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competiciones, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener. Un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario; pero comunica algo especial que reside justamente en su rapidez.

Cada uno de los valores que escojo como tema de mis conferencias, lo he dicho al principio, no pretende excluir el valor contrario: así como en mi elogio de la levedad estaba implícito mi respeto por el peso, así esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación. La literatura ha elaborado varias técnicas para retardar el curso del tiempo; he recordado ya la iteración; me referiré ahora a la digresión.

En la vida práctica el tiempo es una riqueza de la que somos avaros; en literatura, el tiempo es una riqueza de la que se dispone con comodidad y distanciamiento: no se trata de llegar antes a una meta establecida: al contrario, la economía de tiempo es algo bueno porque cuanto más tiempo economicemos, más tiempo podremos perder. Rapidez de estilo y de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura; cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos.

El gran invento de Laurence Sterne fue la novela hecha enteramente de digresiones, ejemplo que seguirá después Diderot. La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua; ¿fuga de qué? De la muerte, sin duda, dice en su introducción al *Tristram Shandy* un escritor italiano, Carlo Levi, que pocos imaginarían admirador de Sterne, ya que su secreto consistía justamente en aplicar un espíritu di-

vagante y el sentido de un tiempo ilimitado aún a la observación de los problemas sociales. Escribía Carlo Levi:

L'orologio è il primo simbolo di Shandy, sotto il suo influsso egli viene generato, ed iniziano le sue disgrazie, che sono tutt'uno con questo segno del tempo. La morte sta nascosta negli orologi, como diceva il Belli; e l'infelicità della vita individuale, di questo frammento, di questa cosa scissa e disgregata, e priva di totalità: la morte, che è il tempo, il tempo della individuazione, della separazione, l'astratto tempo que rotola verso la sua fine. Tristram Shandy non vuol nascere, perché non vuol morire. Tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla morte e dal tempo. Se la linea retta è la più breve fra due punti fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno: e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose, così rapide da far perdere le proprie tracce, chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo si smarrisca, e che possiamo restare celati nei mutevoli nascondigli.

[El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes, como decía Belli, y la infelicidad de la vida individual, de ese fragmento, de esa cosa escindida y disgregada y desprovista de totalidad: la muerte, que es el tiempo, el tiempo de la individuación, de la separación, el abstracto tiempo que rueda hacia su fin. Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir. Todos los medios, todas las armas son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán; y si esas digresiones se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos.]

Palabras que me hacen reflexionar. Porque yo no soy un cultivador de la divagación; podría decir que prefiero fiarme de la línea recta, en la esperanza de que siga hasta el infinito y

me vuelva inalcanzable. Prefiero calcular largamente mi trayectoria de fuga, esperando poder lanzarme como una flecha y desaparecer en el horizonte. O si no, si me bloquean el camino demasiados obstáculos, calcular la serie de segmentos rectilíneos que me saquen del laberinto en el tiempo más breve posible.

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordarán el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representadas en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos peculiares y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía.

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, aunque sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en versos, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy

convencido de que escribir prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

Es difícil mantener este tipo de tensión en obras muy largas, y por lo demás mi temperamento me lleva a realizarme mejor en textos breves: mi obra se compone en gran parte de *short stories*. Por ejemplo, el tipo de operación que experimenté en las *Cosmicómicas* y *Tiempo cero*, dando evidencia narrativa a ideas abstractas del espacio y el tiempo, no podrían realizarse sino en el breve arco de la *short story*. Pero he intentado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre la alegoría y el *petit-poème* en prosa, en *Las ciudades invisibles* y recientemente en las descripciones de *Palomar*. La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios externos, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos* (*Operette morali*) de Leopardi.

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición de *short stories*; diré incluso que entre las *short stories* se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial —o *short stories* o *novel*— deja fuera otras posibilidades de formas breves, como las que están sin embargo presentes en la obra en prosa de los grandes poetas norteamericanos, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas. Quisiera romper aquí una lanza en favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en el Paul Valéry de *Monsieur Teste* y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los ob-

jetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el *humour* misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos de *Plume*.

La última gran invención de un género literario a que hayamos asistido es obra de un maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges, y fue la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que, cuando apareció en la revista *Sur*, en 1940, el primer y extraordinario cuento escrito según esta fórmula, «El acercamiento a Almotásim», se creyó que era realmente un comentario de un libro de autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la menor congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una «literatura potencial», por usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos precedentes se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigra-

ma. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

Me doy cuenta de que esta conferencia fundada en las conexiones invisibles, se ha ramificado en diversas direcciones con peligro de dispersión. Pero todos los temas que he tratado esta tarde, y quizá también los de la vez pasada, pueden unificarse porque sobre ellos reina un dios del Olimpo al que tributo un culto especial: Hermes-Mercurio, dios de la comunicación y de las mediaciones; bajo el nombre de Toth, inventor de la escritura; y que, según dice C. G. Jung en sus estudios sobre la simbología alquímica, como «espíritu Mercurio» representa también el *principium individuationis*.

Mercurio, el de los pies alados, leve y aéreo, hábil y ágil, adaptable y desenvuelto, establece las relaciones de los dioses entre sí y entre los dioses y los hombres, entre las leyes universales y los casos individuales, entre las fuerzas de la naturaleza y las formas de la cultura, entre todos los objetos del mundo y entre todos los sujetos pensantes. ¿Qué mejor patrono podría escoger para mi propuesta de literatura?

En la sabiduría antigua, en la que el microcosmos y el macrocosmos se reflejan en las correspondencias entre psicología y astrología, entre humores, temperamentos, planetas, constelaciones, el estatuto de Mercurio es el más indefinido y oscilante.

Pero, según la opinión más difundida, el temperamento influido por Mercurio, inclinado a los intercambios, a los comercios, a la habilidad, se contrapone al temperamento influido por Saturno, melancólico, contemplativo, solitario. Desde la Antigüedad se considera que el temperamento saturnino es justamente el de los artistas, los poetas, los pensadores, y me parece que esta caracterización corresponde a la verdad. Desde

luego, la literatura nunca hubiese existido si una parte de los seres humanos no tuviera una tendencia a una fuerte introversión, a un descontento con el mundo tal como es, al olvido de las horas y los días, fija la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas. Mi carácter corresponde ciertamente a las peculiaridades tradicionales de la categoría a la que pertenezco: también yo he sido siempre un saturnino, cualquiera que fuese la máscara que tratara de ponerme. Mi culto a Mercurio corresponde quizá sólo a una aspiración, a un querer ser: soy un saturnino que sueña con ser mercurial, y todo lo que escribo está marcado por estos dos impulsos.

Pero si Saturno-Cronos ejerce sobre mí su poder, también es cierto que nunca fui devoto de ese dios; nunca alimenté por él otro sentimiento que no fuera un respetuoso temor. En cambio hay otro dios que tiene con Saturno lazos de afinidad y parentesco, que me inspira un gran afecto, un dios que no goza de tanto prestigio astrológico y por lo tanto psicológico, por no ser el titular de uno de los siete planetas del cielo de los antiguos, pero que goza en cambio de una gran fortuna literaria desde los tiempos de Homero: hablo de Vulcano-Hefesto, dios que no planea en los cielos sino que se refugia en el fondo de los cráteres, encerrado en su fragua, donde fabrica infatigablemente objetos acabados en todos sus detalles, joyas y ornamentos para las diosas y los dioses, armas, escudos, redes, trampas. Vulcano, que contrapone al vuelo aéreo de Mercurio el ritmo discontinuo de su paso claudicante y el golpeteo cadencioso de su martillo.

Aquí he de referirme también a una lectura ocasional, pero a veces de la lectura de libros extraños y difícilmente clasificables desde el punto de vista del rigor académico nacen ideas esclarecedoras. El libro en cuestión, que leí cuando estudiaba la simbología de los tarots, se titula *Histoire de notre image*, de André Virel (Ginebra 1965). Según el autor, un estudioso de lo imaginario colectivo, de escuela -creo- junguiana, Mercurio y Vulcano representan las dos funciones vitales inseparables y complementarias: Mercurio, la *sintonía*, o sea la participación en el mundo que nos rodea; Vulcano, la *focalidad*, o sea la concentración constructiva. Mercurio y Vulcano son ambos hijos de Júpiter, cuyo reino es el de la conciencia individualizada y

socializada; pero, por parte de madre, Mercurio desciende de Urano, cuyo reino era el del tiempo «ciclofrénico» de la continuidad indiferenciada, y Vulcano desciende de Saturno, cuyo reino era el del tiempo «esquizofrénico» del aislamiento egocéntrico. Saturno destronó a Urano, Júpiter destronó a Saturno; al final, en el reino equilibrado y luminoso de Júpiter, Mercurio y Vulcano llevan cada uno el recuerdo de uno de los oscuros reinos primordiales, transformando lo que era enfermedad destructiva en cualidad positiva: sintonía y focalidad.

Desde que leí esta explicación de la contraposición y la complementariedad entre Mercurio y Vulcano, empecé a entender algo que hasta entonces sólo había intuido confusamente: algo acerca de mí mismo, de cómo soy y cómo quisiera ser, de cómo escribo y cómo podría escribir. La concentración y la *craftmanship* de Vulcano son las condiciones necesarias para escribir las aventuras y las metamorfosis de Mercurio. La movilidad y la rapidez de Mercurio son las condiciones necesarias para que los esfuerzos interminables de Vulcano sean portadores de significado, y de la informe ganga mineral cobren forma los atributos de los dioses, cetros o tridentes, lanzas o diademas. El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, adquiere la rotundidad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.

Empecé esta conferencia contando un cuento; permítanme que la termine con otro. Es un cuento chino.

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto.

Augé, M. (1993) .

Los no lugares. Espacios del anonimato.

Antropología de la Sobremodernidad.

Barcelona: Editorial Gedisa.

De los lugares a los no lugares

Presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica: en esta conciliación ve Jean Starobinski la esencia de la modernidad. En este sentido hace notar, en un artículo reciente, que autores eminentemente representativos de la modernidad en arte se han dado "la posibilidad de una polifonía en la que el entre cruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual". Cita las primeras páginas del *Ulyses* de Joyce, donde se hacen oír las palabras de la liturgia: "Introibo ad altare Dei"; el comienzo de *A la Recherche du temps perdu*, donde la ronda de las horas en torno al campanario de Combray ordena el ritmo "de una vasta y única jornada burguesa..."; o también *Histoire*, de Claude Simon, donde "los recuerdos de la escuela religiosa, la plegaria latina de la mañana, el *benedicite* del mediodía, el ángelus de la tarde fijan puntos de referencia en medio de

las vistas, los planos recortados, las citas de todo orden, que provienen de todas las etapas de la existencia, del imaginario y del pasado histórico, y que proliferan en un aparente desorden, en torno de un secreto central..." Estas "figuras premodernas de la temporalidad continua que el escritor moderno cree mostrar que no las ha olvidado en el momento mismo en que se libera de ellas" son también figuras espaciales específicas de un mundo que Jacques LeGoff mostró cómo, desde la Edad Media, se había construido, alrededor de su iglesia y de su campanario, mediante la conciliación de un paisaje nuevamente centrado y de un tiempo reordenado. El artículo de Starobinski se abre significativamente con una cita de Baudelaire y del primer poema de los *Tableaux parisiens*, donde el espectáculo de la modernidad reúne en un mismo vuelo:

...el taller que canta y que charla;

las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la

ciudad,

Y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad.

"Bajo continuo" (*marche de basse*): la expresión utilizada por Starobinski para evocar los lugares y los ritmos antiguos es significativa: la modernidad no los borra sino que los pone en segundo plano. Son como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive. Perduran como las palabras que los expresan y los expresarán aún. La modernidad en arte preserva todas las temporalidades del lugar, tal como se fijan en el espacio y la palabra.

Detrás de la ronda de las horas y los puntos salientes del paisaje se encuentran, en efecto, pala-

bras y lenguajes: palabras especializadas de la liturgia, del "antiguo ritual", en contraste con las del taller "que canta y que charla"; palabras también de todos aquellos que, hablando el mismo lenguaje, reconocen que pertenecen al mismo mundo. El lugar se cumple por la palabra, el intercambio alusivo de algunas palabras de pasada, en la connivencia y la intimidad cómplice de los hablantes. Vincent Descombes escribe, así, a propósito de la Françoise de Proust, que ésta comparte y define un territorio "retórico" con todos aquellos que son capaces de entrar en sus razones, con todos aquellos cuyos aforismos, vocabulario y tipos de argumentación componen una "cosmología", a la que el narrador de la *Recherche* llama la "filosofía de Combray".

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degra-

Corner, J. (1999).

"Reprogramming the Surface." *En Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Theory*.

New Jersey: Princeton Architectural Press.

In recent years, a number of urban projects in Europe have fallen between the traditional categories of landscape and urbanism. These works signal a shift of emphasis from the design of enclosed objects to the design and manipulation of larger urban surfaces. They also indicate a renewed interest in the instrumentality of design—its enabling function—as opposed to representation and stylization. Here, the term *landscape* no longer refers to prospects of pastoral innocence but rather invokes the functioning matrix of connective tissue that organizes not only objects and spaces but also the dynamic processes and events that move through them. This is landscape as active surface, structuring the conditions for new relationships and interactions among the things it supports.¹

In describing landscape as urban surface, I do not mean to refer to simply the space between buildings, as in parking lots, planted areas, and residual spaces. Neither do I want to limit the use of the term *landscape* to wholly green, natural, or recreational spaces. Instead, I refer to the extensive and inclusive ground-plane of the city, to the "field" that accommodates buildings, roads, utilities, open spaces, neighborhoods, and natural habitats. This is the ground structure that organizes and supports a broad range of fixed and changing activities in the city. As such, the urban surface is dynamic and responsive; like a catalytic emulsion, the surface literally unfolds events in time.

In this sense, the urban surface is similar to a dynamic agricultural field, assuming different functions, geometries, distributive arrangements, and appearances as changing circumstance demands. This adaptability derives in part from the planar character of the surface, to its smooth and uninterrupted continuity, but also from the equipment and services embedded within it. Thus, if the goal of designing the urban surface is to increase its capacity to support and diversify activities in time—even activities that cannot be determined in advance—then a primary design strategy is to extend its continuity while diversifying its range of services. This is less design as passive ameliorant and more as active accelerant, staging and setting up new conditions for uncertain futures.²

The Contemporary Metropolis

Much of the reason for revising practices of landscape and urbanism today derives from the changing nature of cities. The traditional notion of the city as a historical and institutional core surrounded by postwar suburbs and then open countryside has been largely replaced by a more polycentric and weblike sprawl: the regional metropolis (Fig. 1). Here, multiple centers are served by overlapping networks of transportation, electronic communication, production, and consumption. Operationally, if not experientially, the infrastructures and flows of material have become more significant than static political and spatial boundaries. The influx of people, vehicles, goods, and information constitute what urban geographers call the "daily urban system," painting a picture of urbanism that is dynamic and temporal.³ The emphasis shifts here from *forms* of urban space to *processes* of urbanization, processes that network across vast regional—if not global—surfaces.⁴

The effects of urbanization today are multiple and complex, but three are of particular significance with regard to planning and design. First is the rise of new kinds of urban site. These are the ambiguous areas that are caught between enclaves. They may even be so extensive as to constitute entire generic zones. These might be called *peripheral sites*, middle landscapes that are neither here nor there, and yet are so pervasive as to now characterize the dominant environment in which most people actually live.⁵ In contrast, the old city centers are becoming increasingly themed around tourist and entertainment functions. A second effect of modern urbanization is a remarkable increase in mobility and access. This refers not only to the increase of private automobiles and transportation alternatives—that, for many, encompasses a fully fledged lifestyle—but also to the rising density of population, the increased instability of capital and investment, and to the abundance of information and media.

A third effect, and a consequence of the above two, involves a fundamental paradigm shift from viewing cities in formal terms to looking at them in dynamic ways. Hence, familiar urban typologies of *square*, *park*, *district*, and so on are of less use or significance than are the infrastructures, network flows, ambiguous spaces, and other polymorphous conditions that constitute the contemporary metropolis. Unlike the treelike, hierarchical structures of traditional cities, the contemporary metropolis functions more like a spreading rhizome, dispersed and diffuse, but at the same time infinitely enabling.⁶

These emergent conditions demand that designers and planners revise their approaches toward the making of urban projects. A renewed concern with infrastructure, services, mobility, and with the provision of flexible, multifunctional

surfaces promises a revitalized role for the design professions. The grafting of new instruments and equipment onto strategically staged surfaces allows for a transformation of the ground-plane into a living, connective tissue between increasingly disparate fragments and unforeseen programs.

There is, of course, a recent history to these shifts. In the 1950s, architects and critics already were increasingly preoccupied with the larger urban environment. The rapid spread of cities and the atomization of buildings across vast landscapes reduced the distinctions between city and countryside as well as the differences between places.⁷ During the Aspen Design Conference in 1955, the architect/planner Victor Gruen exhorted architects to look beyond the limits of the individual building to the environment, to the context in which the building was to function. He proclaimed:

Architecture today cannot concern itself only with that one set of structures that happen to stand upright and be hollow "buildings" in the conventional sense. It must concern itself with all man-made elements that form our environments: with roads and highways, with signs and posters, with outdoor spaces as created by structures, and with cityscape and landscape.⁸

Gruen's context for these remarks was his view that it was less individual buildings that needed the attention of design and more the landscapes that were emerging as cities dispersed across the region. His work was aimed toward resisting decentralization and undifferentiated sprawl by creating new nodes of concentration and focus. Perhaps it was his European background that made it impossible for him to accept the idea of a continuously settled, dispersed landscape.

By the mid-1960s, the programs for rebuilding European cities following the second world war and American cities as part of urban renewal policies stimulated new thinking about large-scale urbanism and landscape. Some of the more radical speculations proposed new forms of settlement type. The Florentine group Superstudio envisaged a continuously developed, artificial surface. In their project *Supersurface 5*, the formal device of the grid was inscribed across a pure, planar landscape, providing both a metaphor and an instrument for the networks of energy and information that could extend to every corner of the earth (Fig. 2).⁹ In contrast, the projects drawn by the British group Archigram showed concepts of plug-in communities and new infrastructural support landscapes.¹⁰ Their agenda was not only to empower the individual but also to stage



event-structures that could bring about new metropolitan dynamics. Depicted in many of Archigram's ideas were individuals plugging into larger networks of interactive information, education, and entertainment. While projects such as *Rokplug* and *Logplug* proposed a transitory and flexible existence on the surface, others such as *Instant City* proposed large-scale infrastructures to support mass events and activities—an image inspired, perhaps, by the emerging technology of rock concerts and festivals (Fig. 3).

The strategic aspects of Archigram's work derive from the inherent flexibility of the designed system; parts can be added, removed, or rearranged at will, accommodating a range of uses at different times, from mass exhibitions and festivals one day to individual mobile homes and gardens the next. These radical speculations demonstrated tangible, urbanistic techniques for making urban environments that used emerging technology to achieve individual freedom within new collective structures.

A Field of Social Instruments

Many of the above themes provided an early inspiration to Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture (OMA), based in Rotterdam. Since the 1970s, Koolhaas and his colleagues have continuously and critically developed the role that program plays in the making of a project. More than aware of the highly changeable and unpredictable characteristics of the contemporary

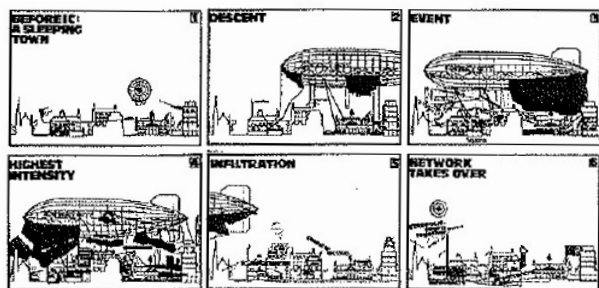


Fig. 2 (top). *Five Tales*. Superstudio, 1971–1973. Source: *Superstudio and Radicals* (Tokyo: Japan Interior, 1982), 13.

Fig. 3 (bottom). *Instant City: Sequence of Effect*. Archigram, 1970. The descent of the event-structure "instant city airships" on a typical English town intensifies, infiltrates, and stimulates new networks in the old, sleeping city. Source: Peter Cook, ed., *Archigram* (London: Studio Vista, 1972).

metropolis, these architects have attempted, in a number of ways, to push ideas of program toward more dynamic and productive ends. Program is viewed as the engine of a project, driving the logic of form and organization while responding to the changing demands of society. If the problems of urbanization had been identified in the 1950s and 1960s and the new technologies for rethinking these issues were developed during the late 1960s and into the 1970s, then the specific development of new design strategies has occurred since that time, largely under the vision and direction of Koolhaas and OMA. A seminal moment in this trajectory of ideas occurred in 1982, during the competition for the Parc de la Villette along the industrial periphery of Paris.

One of the first and most daring of President Mitterand's *Grands Projets*, the Parc de la Villette awoke designers to the difficulties of dealing with large-scale abandoned tracts of land in the city, especially when the intentions of the commissioning agency were both ambitious and uncertain.¹¹ The 121 acres of land were left over from the old nineteenth-century slaughterhouse complex that once occupied the site. There were many logistical problems, especially in terms of site reclamation and modernization of services. This was further complicated by a bewildering and exhaustive list of programmatic demands by the client, together with a sense of uncertainty about what, how, and when different parts of this program would be developed.

The problem, then, was less one of design in terms of styling identity, representation, or formal composition, and much more one of strategic organization. The surface had to be equipped and staged in such a way as to both anticipate and accommodate any number of changing demands and programs. OMA responded with the superposition of four strategic layers for organizing different parts of the program: the "east-west strips" of varying synthetic and natural surfaces, the "confetti grid" of large and small service points and kiosks, the various "circulation paths," and the "large objects," such as the linear and round forests (Fig. 4). The designers described their multilayered project as a "landscape of social instruments," where the quality of the project would derive from the uses, juxtapositions, and adjacency of alternating programs over time.¹²

Rather than a fixed design, the project offered the city a framework for developing flexible uses as needs and desires changed. The strips and grids

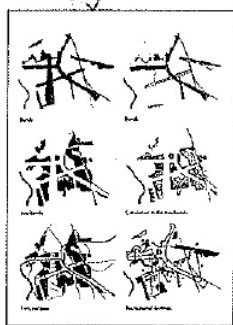


Fig. 4. Plan, Parc de la Villette, competition entry. Office for Metropolitan Architecture, 1983.

across surfaces, the point services, and the larger structures were designed to be both responsive and adaptive. The action of sliding one thing over another allowed for quantitative changes without loss of organizational structure. This framework of flexible congestion, whose character and efficacy lies in its capacity to adapt to change, set a significant precedent in later formulations of urbanism.¹³

One such formulation was proposed by Koolhaas and OMA in 1987 for the new town of Melun-Senart, France.¹⁴ This project reverses the formal and structural roles of figure and ground, building and open space (Fig. 5). Rather than concentrating on the planning and arrangement of buildings, variously programmed voids are outlined. These derive from a careful analysis of existing conditions, habitats, historical fragments, existing infrastructure corridors, and new programs. Together they form a sort of massive hieroglyph, isolating various islands for future development.

The voids exercise a greater effect on the subsequent built environment than does the design of particular building layouts. They provide a resilient structure that can withstand the unpredictable political and economic pressures that architects and urban designers are rarely able to influence. Melun-Senart continues a logic that progressively reverses the significance normally attached to buildings and directs attention instead to the spaces in between. By incorporating the character and potential of the urban plan in the designed characteristics of the voids, the designers leave the building sites open and undetermined. Basically, anything can take place on the island sites as long as the void framework is preserved. As with the Parc at la Villette, the design is first a tactical strategy, anticipating the uncertainties of future development.



Mobility and Access: Surface as Collector and Distributor

The design and integration of new transportation infrastructure is central to the functioning of the urban surface. The importance of mobility and access in the contemporary metropolis brings to infrastructure the character of collective space. Transportation infrastructure is less a self-sufficient service element than an extremely visible and effective instrument in creating new networks and relationships. Whereas the railroad station and the airport offer a centralized infrastructural condition—a density that almost resembles the city, in terms of

Fig. 5. Planning diagrams, Melun-Senart new town. Office for Metropolitan Architecture, 1987.

services and programs—the more amorphous connective web of roads has rarely been recognized as a collective space unto itself. As the Italian architect Vittorio Gregotti argues:

We are trying to return a positive morphological value to the road...in an attempt to revive it as a component of the settlement event and by restoring the road to the architectural realm [while] forcing one's discipline to consider the problems it implies as its own specific ones.¹⁵

One very clear example, in answer to Gregotti, is the second beltway of Barcelona, completed for the 1992 Olympics. The northern arc, the Ronda de Dalt, extends between the interchanges at the Diagonal Avenue (northwest) and the Trinitat Park (northeast) and was designed by a team of architects and engineers led by Bernardo de Sola (Fig. 6).¹⁶ The Ronda de Dalt was conceived to achieve not the highest through-capacity of vehicles but the highest capacity of collection and distribution among local and regional transportation networks. The design also created opportunities to reconfigure the local conditions for new programs and open space. This is especially the case at the interchanges, where new typologies between landscape and building have begun to emerge.

Thus, the significance of the design of this highway is less its scenic and efficiency value than the road's actual capacity to stimulate and support new forms of urban space. This is achieved partially by the segregation of the sectional character of the road, with faster (regional) lanes in the center, flanked by slower (local) lanes that connect with new frontage and neighborhood streets. In some places, the space above the highway is occupied by new public buildings, especially high-volume structures such as sports venues. New parks and recreational areas are also designed into the system, linking once isolated housing estates to larger public spaces. The Ronda de Dalt thus demonstrates, in contemporary terms, the forgotten idea of the 1920s parkway as an instrument of connection, convenience, and mobility.

A second example of new infrastructural design demonstrates how the space of mobility may also be a collective space. Among the northern suburbs of Paris, between St. Denis and Bobigny, is a mix of industrial zones, large social housing estates, cemeteries, hospitals, and areas of waste ground. Existing transportation infrastructure reflects the nineteenth-century pattern of radial

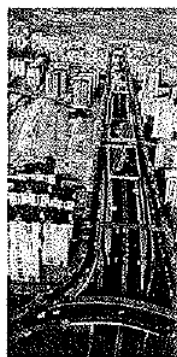
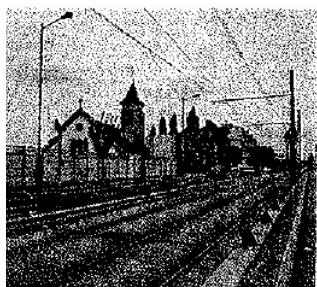


Fig. 6. Aerial view, Ronda de Dalt, Barcelona. Bernardo de Sola, I.M.P.U.S.A., 1982.

extension and effectively divides communities into separate sectors. Between 1990 and 1995, the landscape architect Alexandre Chemetoff and the Bureau des Paysages implemented the design of a new trolley line running between St. Denis and Bobigny (Fig. 7).¹⁷ This is a nine-kilometer line with twenty-one stations, and it is the first tangential boulevard in this area of Paris, initiating new relationships among once isolated sectors. Because of this new transportation line superimposed across the urban fabric, the project forms the basis for a host of other urban interventions.

The tramline is, literally, a link that provides a coherent system across an otherwise fragmented field. It comprises three series: the material of the surface; the vegetation structure of hedges, trees, and plantings; and furnishings, such as bollards, fences, lamps, trellises, and seating. Organized in different configurations, the families of surface, vegetation, and furnishings produce a contrapuntal effect in relation to the untidy irregularity of the surrounding fabric. The integrity and continuity of these elements produces not only an image of public space but also the necessary environmental conditions to support public activities. On a Sunday morning, for example, the line is crowded with French families of African, Arabic, and Asian background making their way to and from the street markets along the length of the line.

Chemetoff's design is a prime example of how infrastructure engages social and imaginative dimensions as much as it does engineering concerns. It effectively integrates parts of the city, reduces the marginalization and segregation of certain social groups, and stimulates new forms of interaction.



An Inhabitable Surface

The design of large-scale infrastructures such as those discussed above provides new conditions for other kinds of surface project. One such example is Eduard Bru's Vall d'Hebron Park in Barcelona, completed in 1992 (Fig. 8). This is a 26-hectare site in the inner suburbs, formerly dominated by an oppressive landscape of postwar social housing. Located directly north of the Gothic center and its nineteenth-century extension, the park spans the buttresses of the mountain chain to the north of the city. Bru understood that the beltway is the best location for leisure facilities that serve local and metropolitan users. Thus,

Fig. 7. St. Denis-to-Bobigny Tramway, Alexandre Chemetoff, 1988–1993.

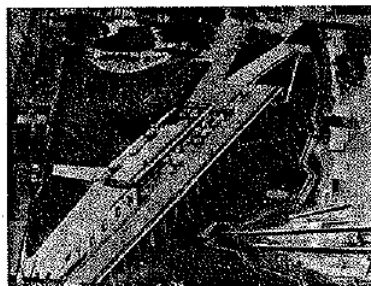
the park is a collage of sports surfaces, routes, and park elements. In particular, the elaboration of the routes creates an intermediate landscape between the Ronda (Paseo Vall d'Hebron) and the surrounding neighborhoods. As Bru describes:

This movement means that when existing elements permit, the streets become whirlpools, widening and forming what we might call deltas in the public areas of the park. The streets are asphaltic flows; they find geometries contained between the interstices and move according to circle arcs and clothoids.¹⁸

241

Bru describes a dynamic and changing landscape, one where the demands of changing programs lead to a different reading of the site. Moreover, he reflects many of these uses through new techniques of material fabrication. In using grass, wood, metal, concrete, asphalt, and recycled rubber tires in new and unusual ways, Bru creates a lively surface that promotes a diversity of functions. The automobile, too, is not excluded from this park, but rather fully incorporated into its design. As the designer describes:

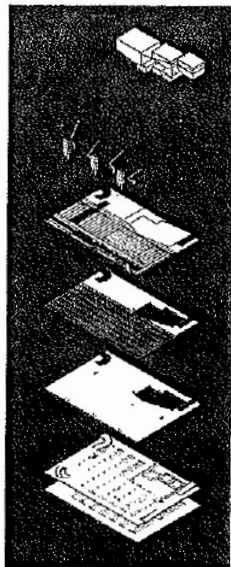
Driving to a super-market car park, and spending Sunday with the car door open, listening to the radio while the children play in the car park is a highly respectable custom. Here, the users surround themselves with those objects most dear to them: the car, the children, the radio. And they spend their Sunday placidly.¹⁹



Waiting for Appropriation

The Netherlands, especially the city of Rotterdam, has proved to be a steady source of innovation with regard to addressing the increased complexity of the growing metropolis. Partly this is due to the culture of the country, essentially progressive and technologically oriented, but it is also due to the very real problems of density and growth since the end of the second world war. The work of OMA has certainly played a role in the advance of new approaches toward urbanism; recently a younger generation of designers also has begun to make its

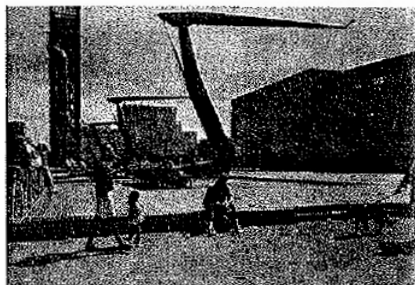
Fig. 8. Aerial view, terraces and surfaces, Vall d'Hebron, Barcelona. Eduard Bru, 1982.



mark. Foremost among these is landscape architect Adriaan Geuze and his practice, West 8.²⁰

The work of West 8 exemplifies the claims that landscape architects may absorb urban design into a newly synthetic practice of landscape urbanism. Rotterdam's industrial context and Geuze's particular aptitude for large-scale strategic thinking have contributed to the making of projects that support a diversity of uses and interpretations over time. Geuze prefers "emptiness" to overprogramming and argues that urban dwellers are more than able to create, adapt to, or imagine whatever they want to. In designing for indeterminate futures, he argues, new urban consumers may create and find their own meaning in the environments they use. As Geuze writes:

The urbanite is self-assured and well-informed, finds his freedom and chooses his own sub-cultures. The city is his domain, exciting and seductive. He has proved himself capable of finding his way around the new landscape and of making places his own.²¹



If, in the traditional European city, the urban square was the place where civic and religious power was represented, then West 8's contemporary Binnenrotte market square and Schouwburgplein are zones where the public appropriates and modifies the very surface of the city. These surfaces are extremely simple and spare, yet they are designed in such a way that many different events can be supported. A range of services and equipment is embedded in the surface and can be appropriated at any moment. This is especially evident in the Schouwburgplein, completed in 1996 (Figs. 9, 10).

This great square is in the center of Rotterdam and is surrounded by theaters, restaurants, cafés, and a new cinema complex. As in many public spaces

Fig. 9 (top). Layered axonometric, the Schouwburgplein, Rotterdam. Adriaan Geuze and West 8, 1994-1997

Fig. 10 (bottom). View of the Schouwburgplein, Rotterdam. Adriaan Geuze and West 8, 1994-1997.

today, the presence of an underground structure—in this case, a car garage—imposes constraints with regard to weight and planting. Geuze turned this condition into a positive by replacing the existing heavy paving with a new lightweight metal and wood surface. Below this surface construction are a host of utilities and services, including lighting that produces a Milky Way of light across the floor at night. The square is also fitted with fence- and tent-post holes, enabling temporary structures and coverings to be erected. The principal theatrical elements on the site are four 35-meter-high lighting masts, whose crane-like forms echo the great structures along Rotterdam's docks. By dropping a coin into a machine, people can cause the light to move up or down according to their needs or whims.

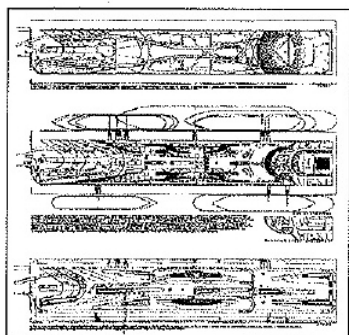
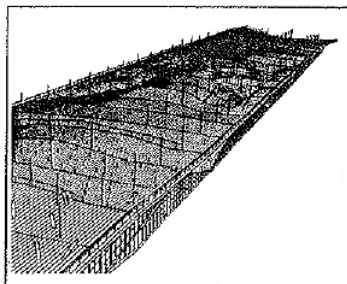
Flow and Surface

A similarly conceived urban surface is the project for the Yokohama Design Forum produced by Koolhaas and OMA in 1992.²² The site is at the nexus of road, rail, and shipping traffic and is dominated by two large market-halls and car-parking levels. Here, a careful analysis of the existing use patterns of the site, including vehicular and population volumes, revealed that the site was really occupied only between the hours of four and ten in the morning; the rest of the time, the site was empty. To maximize the use of the site over longer periods of time, the design had to address the problem of inventing new programs and provisions. Thus, the surface is itself folded or warped in order to create a continuous field that is then impregnated with new elements and structures. This concept enabled the design team to propose a twenty-four-hour use chart to show a more heterogeneous mix of functions and activities throughout the day (Fig. 11). The space of form is here replaced by the space of events in time.

Another scheme in Yokohama, this time for the International Port Terminal and designed by Foreign Office Architects in 1996, also produces a continuous yet differentiated surface as a means of reconciling the complexity of the program.²³ The various floors of the pier are folded and rolled one into the other through a building technology that allows for the construction of continuously convex and



Fig. 11. Assemblage of programs over twenty-four hours, Yokohama, Japan. Office for Metropolitan Architecture, 1992.



concave floors (Figs. 12, 13). This form is intended to mediate between the competing dimensions of the program—the differences between land and sea, natives and foreigners, city and harbor, and public and private. Moreover, the changeable character and size of ships docked along the pier is accommodated in a scheme that is both flexible and open. Rather than a typologically defined building with discrete enclosure and limits, the design provides a field that creases and warps to allow for alternate uses and needs. The designers provided the city with a project that is at once private and secure *and* public and open, “a model that is capable of integrating differences into a coherent system; an unbounded *landscape* rather than an over-coded, delimited *place*.”²⁴

Surface Strategies

The projects considered above are all located in previously built sites, whether open space—as in la Villette and the Schouwburgplein—or infrastructure,

as in Ronda de Dalt or the Yokohama terminal. Even the projects of Melun-Senart, Vall d'Hebron, and the St. Denis–Bobigny tramline incorporate and link existing contexts. Rebuilding, incorporating, connecting, intensifying—these words describe not only the physical character of these projects but also their programmatic function. They are instruments, or agents, for unfolding new urban realities, designed not so much for appearances and aesthetics as for their instigative and structuring potential. Their strategies are targeted not only toward physical but also social and cultural transformations, functioning as social and ecological *agents*.²⁵ It is possible to summarize the more productive principles and strategies for designing the urban surface as follows.

Thickening. At the Schouwburgplein, West 8 conceived of a thickened, multi-layer surface that solved not only technical problems, such as drainage, struc-

Fig. 12 (top). Aerial view, Yokohama International Port Terminal, Japan. Foreign Office Architects, 1995.

Fig. 13 (bottom). Plans, Yokohama International Port Terminal, Japan. Foreign Office Architects, 1995.

ture, and utilities, but also brought a greater dramatic effect to the square while multiplying its range of uses. The expansion of inhabitation of subterranean networks in cities such as Montreal and Tokyo, and of aerial passageways in cities such as Atlanta and Minneapolis, effectively multiplies the number of public ground-planes. The multilevel movement of people, together with the connector flows of elevators, moving stairs, ramps, and so on, creates a marvelous spectacle in the city. This is the thickened surface, continuous, multiple, and dynamic.

Folding. Cutting, warping, and folding the surface creates a kind of smooth geology that joins interior and exterior spaces into one continuous surface. At the new port in Yokohama, Foreign Office Architects adopted a continuous, folded surface, as in a multilayered laminate wherein each floor "rolls" into others. Sectional joining and definition varies as the program demands. Consequently, the flows of people and goods combine in newly visible ways, as traditional zonal separations become more fluid and interactive.²⁶

New materials. Developing new and synthetic materials brings a welcome diversity to the pedestrian realm. At the Vall d'Hebron, the use of asphalt, rubber tires, wood, and metal in new ways expresses and provokes new activities. The appearance of graffiti, skateboarders, and boom boxes does not necessarily mean that the park is in any way compromised; on the contrary, the presence of these everyday features acknowledges certain trends in youth culture while extending the range of uses typically associated with parks.

Nonprogrammed use. Equipping the surface with services and furnishings that can be appropriated and modified by the public enables a diverse and flexible range of uses. Instead of comprising elements serving only one function, a design that can accommodate many functions is both economical and enriching of social space. Eduard Bru and Adriaan Geuze are two designers who are especially interested in making things and places that are indeterminate in their functions and thereby allow their users to invent and claim space for themselves. Such investment by the users subsequently ensures a long and affectionate occupation of public space.

Impermanence. Program and function are, perhaps, the most changeable aspects of any city. Needs and desires can change overnight, and city administrators must be able to respond quickly without massively overhauling entire tracts of

land. Designing to create an indeterminate and propitious range of affordances replaces the traditional fascination of designers with permanence with that of the temporal and dynamic. The OMA projects at la Villette and Melun-Senart offer not only a designed landscape but also a framework capable of absorbing future demands without diminishing the integrity of the project. Indeed, the integrity of the project is predicated upon such changing demands, juxtaposing conditions as a great montage of effects.

Movement. In popular culture, the instruments and spaces of mobility—especially the automobile and the freeway—have provided new sites of collective life. A real challenge to urban design is to accept that infrastructure is as important to the vitality and experience of the contemporary metropolis as the town hall or square once was. At the Ronda de Dalt, Bernardo da Sola exploited the section of the site to create a new and public type of urban corridor, collecting, distributing, and connecting a great range of users and functions. As we move into the twenty-first century, one of the primary roles of urban design will be the reworking of movement corridors as new vessels of collective life.

Conclusion

The projects and ideas discussed above address the complexity and density of reconstructing cities and landscapes today. The emphasis is on the extensive reworking of the surface of the earth as a smooth, continuous matrix that effectively binds the increasingly disparate elements of our environment together. This synthetic form of creativity draws from all of the traditional disciplines of landscape architecture, architecture, urban planning, and engineering. The conditions these practices engage—mobility, density, congestion, instability—demand new techniques of practice, new modes of representation, and new kinds of discussion and conceptualization. Such activities can no longer be said to apply only to peripheral and derelict sites, as now even the most traditional city centers involve the same issues. Cities everywhere are competing to retain investment, capital, tax base, population, infrastructure, and amenities. The function of design is not only to make cities attractive but also to make them more adaptive, more fluid, more capable of accommodating changing demands and unforeseen circumstances.

We are witnessing a recovery of certain landscape themes and techniques that seem to have particular applicability to these problems. First, of course, landscape is the horizontal and continuous surface, the field that is best appre-

hended in maps and plans. Here, plans are of particular significance because they organize the relationships among parts and activities; all things come together on the ground. But a second use of landscape is the attention it draws to processes of formation and thus to issues of temporality, efficacy, and change. That many landscape architects study and are inspired by ecology is especially significant here, for ecology addresses the interrelationships of parts and dynamic systems.²⁷

Also, landscape architects are taught early on to appreciate larger regional scales (watersheds, ecosystems, infrastructures, and settlement patterns, for instance) as well as understanding smaller, more intimate places as part of the larger framework. The surfaces they see are not just visual patterns but more mutable and thickened topographies, systemic and alive. If landscape architecture has been thought of as merely an art of amelioration, of secondary significance to buildings and urban planning, then today it finds itself assuming a more relevant and active role in addressing the regional and ecological questions that face society—questions about place, time, and process.

In the aftermath of the 1980s building boom, the potential and significant field of action today is less the design of monuments and master plans than the careful modification and articulation of the urban surface. The surface is manipulated in two ways: as planar folds and smooth continuities, and as a field that is grafted onto a set of new instruments and equipment. In either case, the surface becomes a staging ground for the unfolding of future events. The surface is not merely the venue for formal experiments but the agent for evolving new forms of social life.

The projects described above suggest how the surface may support future buildings and programs. Perhaps the synthesis of landscape, architectural, and urbanistic skills into a hybrid form of practice may allow for the invention of newly supple and reflexive built fabrics, new landscapes.²⁸ Such dynamic surface structurings may be the only hope of withstanding the excesses of popular culture—restless mobility, consumption, density, waste, spectacle, and information—while absorbing and redirecting the alternating episodes of concentration and dispersal caused by the volatile movement of investment capital and power.

Notes

I would like to thank James Corner for his many suggestions in finalizing this essay.

- 1 Many of the themes surrounding the shift from object to surface were presented and discussed in a symposium and exhibition called "Cityscape: The Urban Surface,"

- organized by Alex Wall at the Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, in April 1994. Participants included James Corner, Bill McDonald, Susan Kolatan, Laurie Olin, Susan Nigra Snyder, Steve Kieran, and Boh Geddes.
- 2 I draw this formulation from James Corner, "Field Operations," (unpublished lecture notes). See also Rem Koolhaas, "Whatever Happened to Urbanism?" in *S,M,L,XL* (New York: Monacelli Press, 1995), 958–971; and Stan Allen "Infrastructural Urbanism," in *Scroope 9* (Cambridge: Cambridge University Architecture School, 1998), 71–79.
- 3 See J.S. Adams, ed., *Association of American Geographers Comparative Metropolitan Analysis Project: Twentieth-Century Cities*, vol. 4 (Cambridge, Mass.: Ballinger, 1976); and David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1989).
- 4 See David Harvey, *Justice, Nature, and the Geography of Difference* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996).
- 5 See Rem Koolhaas, "The Generic City," in *S,M,L,XL*, 1238–1264; and Joel Garreau, *Edge Cities: Life on the New Frontier* (New York: Doubleday, 1991).
- 6 See Gilles Deleuze and Felix Guattari, "Rhizome," in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 3–25; and Corner, "Field Operations."
- 7 See Vittorio Gregotti, "La Strada: Tracciato e Manufatto / The Road: Layout and Built Object," in *Casabella* 553–554 (January–February 1989): 118.
- 8 Victor Gruen, "Cityscape-Landscape," in *Art and Architecture* (September 1955): 18–37.
- 9 Superstudio and Moryami Studio, eds. *Superstudio and Radicals* (Tokyo: Japan Interior, 1982), 9–86.
- 10 See Archigram, "Instant City," in *Archigram*, ed. Peter Cook (London: Studio Vista, 1972), 86–101.
- 11 See Marianne Barzilei, ed., *L'Invention du Parc: Parc de la Villette, Paris, Concours International* (Paris: Graphite Editions, 1984).
- 12 See Koolhaas, *S,M,L,XL*, 894–939; and Jacques Lucan, ed., *Rem Koolhaas/OMA* (New York: Princeton Architectural Press, 1991), 86–95.
- 13 See Koolhaas, "Whatever Happened to Urbanism?"
- 14 See Koolhaas, *S,M,L,XL*, 972–989; and Lucan, *Rem Koolhaas/OMA*, 114–117.
- 15 Gregotti, "The Road," 118.
- 16 See Antonio Font, "Edges and Interstices: The Ordering of the Borders of the New Barcelona Ring Road," *Quaderns* 193 (1993): 112–119.
- 17 See Jacques Lucan, "A Grand Boulevard for the Outskirts," in *Lotus* 84 (1995): 88–101; and Alessandro Rocca, "Chemtloff's Inter-Suburban," in *Lotus* 84 (1995): 86–87.
- 18 Eduard Bru, "Untested Territories," *Quaderns* 193 (1993): 82–85. See also Josep Parcerisa Bundo, "Vall d'Hebron: Metamorphosis of a Park," *Lotus* 77 (1993): 6–17.
- 19 Bru, "Untested Territories," 83.
- 20 See Adriaan Geuze, *Adriaan Geuze/West 8* (Rotterdam: 010 Publishers, 1995); see also Bart Lootsma's essay "Synthetic Regionalization" in this collection.
- 21 Gerrie Andela, "Challenging Landscapes for Explorers: Estrangement and Reconciliation in the Work of West 8," *Archis* 2 (February, 1994): 38–49.
- 22 See Koolhaas, *S,M,L,XL*, 1210–1237; and Sanford Kwinter, "The Reinvention of Geometry," *Assemblage* 18 (1996): 83–112.
- 23 See Foreign Office Architects, "Yokohama Port Terminal Competition," *AA Files* 29 (1995): 17–21.
- 24 *Ibid.*, 7.

- 25 See James Corner, "Ecology and Landscape as Agents of Creativity," in *Ecological Design and Planning*, eds. George Thompson and Frederick Steiner (New York: John Wiley & Sons, 1997), 80–108.
- 26 See Greg Lynn, "Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant, the Supple," in *Architectural Design Profile 102: Folding in Architecture* (1993), 8–15; see also Peter Eisenman, "Unfolding Events," in *Zone 1/2* (New York: Urzone, 1986), 423–427.
- 27 See James Corner, "Ecology and Landscape," and also "The Agency of Mapping," in *Mappings*, ed. Denis Cosgrove (London: Reaktion, 1998).
- 28 See Lynn in *Architectural Design Profile 127: Architecture After Geometry* (1997) and *Architectural Design Profile 133: Hypersurface Architecture* (1998).

Jorge Fondebrider (2012).

Prólogo en *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*.

Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Tentativa de Perec

Parte sustancial de la obra de Georges Perec puede ser considerada como el trabajo de un cronista. Pienso en Plinio, en Herodoto, en Tácito, en Julio César, en Marco Polo, en Bernai Díaz del Castillo, en el Inca Garcilaso o en Concolorcorvo para citar apenas algunos ilustres ejemplos que lo anteceden en la tarea de explorar, describir y nombrar el espacio y lo que lo puebla, así como las maneras de llevar a cabo este poblamiento. En la mayoría de los autores mencionados los nombres de animales, plantas, pueblos, costumbres, objetos, trayectorias e itinerarios permiten dejar sentadas las bases de lo que más adelante vamos a llamar zoología, botánica, etnología, historia y todas las otras ramificaciones que constituyeron lo que, durante mucho tiempo, se entendió por saber. La diferencia, no obstante, radica en que Perec —que escribe en la Francia de Braudel y de Lévi-Strauss— nombra y describe para sus lectores no ya realidades ajenas, distantes en la geografía y, en ocasiones, en el tiempo, ni los hechos de hombres célebres, sino la realidad más tangible, la que puede ser corroborada por quien lee con sólo abrir la puerta de su casa y salir, o ni siquiera: a veces basta con la observación, el mero recuerdo, la introspección.

El espacio de Perec es, entonces, “nuestro” espacio; los datos que de él obtenemos son “sus” datos (los de Perec, que en todo momento deposita una singular carga autobiográfica en todo lo que escribe), pero nos sirven por analogía. En su proyecto (y conviene desta-

car aquí que Perec —como buen francés— es un escritor que proyectaba muy racionalmente lo que escribía) destaca la voluntad de establecer una antropología del hombre contemporáneo. Para ello se propone (según hace constar en el breve ensayo “¿Aproximación a qué?”, un trabajo que, a modo de declaración de principios o justificación, abre el pequeño volumen L’infra-ordinaire), “Interrogar lo que tanto parece ir de suyo que ya hemos olvidado su origen. Volver a encontrar algo de la sorpresa que podían experimentar Jules Verne o sus lectores frente a un aparato capaz de reproducir y de transportar los sonidos. Porque esa sorpresa existió, y miles de otras, y son ellas las que nos han modelado.”

Si bien este propósito data del comienzo de la actividad de Perec como escritor, puede afirmarse que, a pesar de la incomodidad manifiesta que le supuso teorizar sobre su labor, ésta se le fue haciendo cada vez más consciente con el correr de los años. En “Notas sobre lo que busco” (que abre Penser/Classer) Perec intentó una clasificación de sus trabajos: “Si trato de definir lo que quise hacer desde que comencé a escribir, la primera idea que me viene a la mente es que nunca escribí dos libros semejantes, nunca tuve ganas de repetir un libro, una fórmula, un sistema o una manera ya elaboradas en un libro precedente. Esta versatilidad sistemática varias veces desorientó a algunos críticos preocupados por volver a encontrar de un libro a otro la ‘huella del escritor’; y quizás también ha desconcertado a algunos de mis lectores. Me valió la reputación de ser una especie de computadora, una máquina de producir textos. Por mi parte, me compararía más bien a un campesino que cultiva diversos campos; en uno sembraría remolachas, en otro alfalfa, en un tercero maíz, etc. De la misma forma, los libros que

(publicado por Nouvelle Revue de psychanalyse, N° 16, 1977), La rue Vilin (publicado por el periódico L'Humanité, 11 de noviembre de 1977), el texto radiofónico Tentative de descriptions de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 (publicado por el Atelier de Création Radiophonique, N° 381, 25 de febrero de 1979), y Allés et venues rue L'Assomption (publicado en el N° 76 de la revista L'Arc, dedicado íntegramente a Georges Perec).

El lector comprobará que, salvo algunas reflexiones de carácter más bien general y ciertas notas de humor —y en Perec el humor es una presencia permanente— Tentativa de agotar un lugar parisino es apenas una larga lista, por momentos intencionada, de lo que se ve desde distintos lugares de la Place St. Sulpice de París; nuevamente una acumulación de nombres, objetos y situaciones que constituyen la rutina de dos días y medio de vida cotidiana. Lo que ocurre es, como dice el texto, lo que pasa cuando no pasa nada. Lo que se nombra es lo que se ve, y lo que se ve nos lleva, por momentos, a lo que se podría imaginar o se imagina. Hecha esta prevención —que bien puede servir para ahorrarles la lectura a quienes busquen en el texto metafísica y drama, sexo y violencia—, considero que Tentativa de agotar un lugar parisino es también un breve ensayo sobre la percepción a partir de los datos que ofrece el entorno de un barrio más o menos céntrico y la forma de aprehenderlos. Ni más ni menos; ni tanto ni tan poco.

Jorge Fondebrider

Rodríguez, F. (2016).

Un entendimiento infraestructural del proyecto.
Madrid: Diseño Editorial.

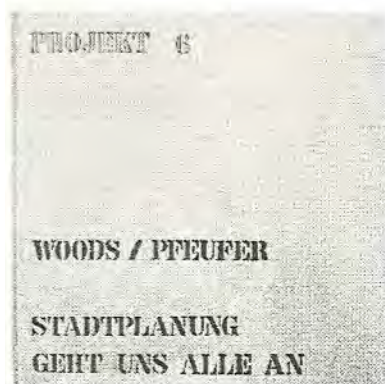
La modernización de la sociedad occidental

El proceso de modernización de la sociedad occidental está estrechamente vinculado a esta crisis urbana: la sociedad europea sufre un proceso de transformación desde una sociedad rural, tradicional e imperialista hacia un modelo urbano, industrializado y descolonizado con gran rapidez.² El período de tiempo comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y la crisis del petróleo de 1973 se considera en Europa el período de 'modernización' de la posguerra, que es acompañado de un gran crecimiento económico, demográfico y de grandes cambios sociales, principalmente en lo que respecta al fenómeno de urbanización que se consolida a partir de la década de 1950. Diversas 'revoluciones sectoriales', económicas y tecnológicas entre otras muchas, contribuyen a acelerar este proceso de urbanización mundial:³ las sucesivas revoluciones industriales (una primera de concentración y una segunda de dispersión suburbana), que generan empleos y riqueza en la ciudad; una revolución agrícola que, por un lado, eleva el rendimiento del campo gracias a la mecanización de ciertos procesos y por otro lado reduce su peso en el PIB, reduciendo también el número de empleos rurales; la revolución sanitaria, que incrementa la esperanza de vida y contribuye al crecimiento de la población; las revoluciones culturales que aumentan la brecha con el campo; y la revolución financiera que favorece el cambio desde un mercado de bienes tangibles y trabajo

humano hacia un mercado de capitales que deriva en el refuerzo del sector servicios, predominantemente urbano.

Este contexto socio-político está dividido en dos fases bien diferenciadas. Una primera etapa de fuerte 'desideologización', desde 1945 hasta aproximadamente el comienzo de la década de 1960, marcada por la reconstrucción económica y social que sienta las bases del extraordinario desarrollo durante la segunda mitad de siglo en el mundo occidental: el final de la guerra genera un clima de duda acerca de las ideologías que sostuvieron los regímenes que habían estado detrás de la contienda. En esta época el pragmatismo se impone a la defensa de las libertades individuales. La segunda etapa reconocible desde un punto de vista ideológico y político se inicia con la desintegración de los imperios coloniales y se conoce a nivel global como 're-ideologización'. Se propaga por un mundo ya extremadamente conectado, de una manera rápida, y tiene como vehículo una joven generación que no ha sufrido el efecto de la guerra y la posguerra y que sufre una crisis identitaria frente a una sociedad vieja y gastada. Esta reactivación ideológica tiene como punto culminante las protestas estudiantiles de Mayo de 1968: las revueltas de París, la primavera de Praga, las protestas contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos, las revueltas de Tlatelolco y Ciudad Universitaria en Ciudad de México... Toda una generación se revuelve de manera general contra una sociedad que la controla y que ven anticuada, reclamando para sí un mundo nuevo, una ciudad nueva, una democracia nueva. Con una tendencia izquierdista que reacciona al desarrollismo pragmático de la posguerra, estas revueltas demandan una participación en la política por parte de los ciudadanos que las democracias al uso no satisfacen; rechazan el dogma y los valores tradicionales frente a la cultura del hedonismo y la utopía social.

Manuel Castells en *La Cuestión Urbana* describe los procesos de desarrollo y revolución social de las ciudades occidentales en la década de 1960 asociados a la refundación del estado productivo tras la guerra. Describe estos procesos de fuerte ideologización prestando especial atención a la 'espacialización urbana' de los procesos sociales –supuestamente no espaciales– que radican en la base de estas revueltas. En el marco de la reformulación de la Tercera



Stadtplanung geht uns alle an
(Urbanism is everybody's business),
Shadrach Woods y Joachim Pfeufer 1968.

Revolución Urbana, Castells afirma que "el desarrollo del capitalismo industrial, en forma opuesta a aquello postulado por un enfoque ingenuo ampliamente difundido, no provocó un fortalecimiento de la ciudad, sino su virtual desaparición en tanto sistema social institucional y relativamente autónomo, organizado en torno a objetivos específicos",⁴ llamando por tanto la atención sobre los efectos realmente espaciales derivados de la quiebra de los sistemas sociales.

Esta crisis urbana es de algún modo anticipada por la ruptura que desde la celebración del último CIAM en Otterloo en 1959 se produce entre el Movimiento Moderno más dogmático y una generación de jóvenes arquitectos que entienden que la desconexión entre el habitante de la ciudad y la forma de esta es creciente. El Team 10 abanderará la búsqueda de nuevos esquemas de ciudad y nuevos modelos de inclusión de la ciudadanía en su configuración, y de igual manera que en el entendimiento por lo relacional como materia arquitectónica, es en torno al 'Nuevo CIAM' donde aparece una primera traducción de esta problemática a la arquitectura, a través de la configuración de nuevos sistemas arquitectónicos que incorporen el tiempo, el movimiento, la flexibilidad necesaria para posibilitar la participación

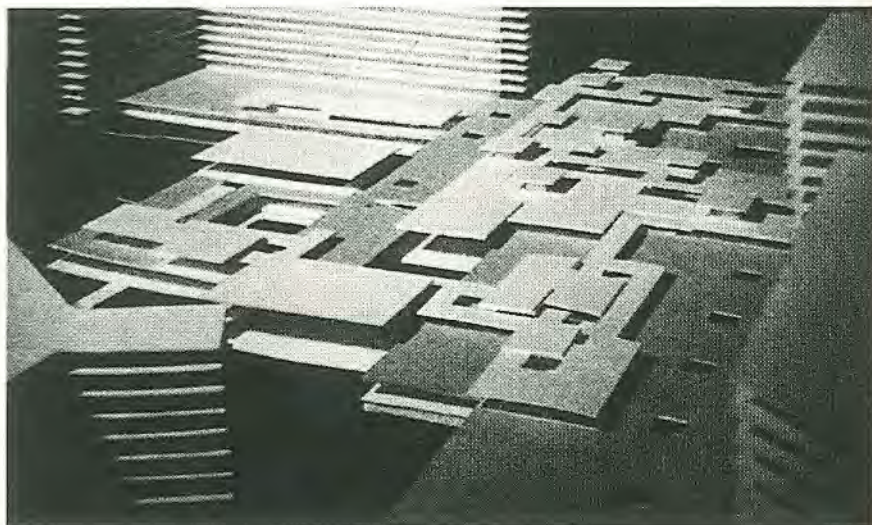
y la gran escala, conformando un acercamiento a las lógicas infraestructurales como respuesta a estos contextos sociales.

La preocupación por la incorporación de lo cambiante, lo temporal, lo indeterminado a la arquitectura es compartida por esta generación de arquitectos cuyas biografías profesionales se cruzan de manera iterativa en diferentes puntos de la historia de la segunda mitad del siglo XX, desde Estados Unidos a Japón pasando por la Europa de la posguerra, reunidos en los eventos obligados, desde los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna celebrados en Europa, hasta la Conferencia Mundial de Diseño de Tokio de 1960. La guerra había propiciado una nueva revolución industrial,⁵ incorporando el uso de nuevos materiales, actualizando la noción infraestructural del transporte como elemento articulador del territorio metropolitano y abriendo la puerta a la normalización de las tecnologías cibernéticas, de la información y de la electrónica de cara a una progresiva tecnificación del entorno urbano. Todo ello pendiente de una actualización del modelo de ciudad que todos percibían necesaria pero cuyo discurso era siempre difícil de articular. En 1953, la reformulación de los principios de la Carta de Atenas en Aix-en-Provence por parte de Alison y Peter Smithson marcaría el inicio del cambio en los CIAM. Habitar, trabajar, descansar y circular serían sustituidas por unas categorías nuevas: casa, calle, distrito, ciudad. Un año más tarde, en 1954, se reúnen en Doorn, Países Bajos, Peter Smithson y John Voelker con Jacob Bakema y Aldo van Eyck, entre otros, para hablar de las preocupaciones comunes que recogerán en el conocido Manifiesto de Doorn. Posteriormente, las reuniones de preparación del décimo CIAM, a cargo ya oficialmente del Team 10, incorporan como base común la preocupación por "mejorar y sostener la comunidad y la democracia, la interacción social y la maximización de la elección".⁶

EL NACIMIENTO DEL SISTEMA-SOPORTE

La toma en consideración del trabajo de Shadrach Woods para la definición de 'lo infraestructural' es relevante, por un lado, como representante de un sentir generacional en búsqueda de una nueva arquitectura para una nueva sociedad y, por otro lado, por las cualidades específicas de los sistemas de proyecto por él propuestos. Desde un enfoque de la realidad eminentemente social, humanista en su concepción, define estructuras flexibles, abiertas, anticipatorias, capaces de trabajar como sistema-soporte para las demandas de una sociedad en plena revolución. Desde *Web* y su búsqueda de la '*minimal open structure*', Woods propone un entendimiento de 'lo infraestructural' como sistema necesario para dar respuesta a las demandas de participación, cambio y democracia de la sociedad.

Partiendo de un entendimiento del urbanismo como soporte previo a la arquitectura, como sistema de relaciones que solamente cobra sentido en el hecho mismo de la vida en comunidad, Woods explora la naturaleza topológica de la arquitectura de las relaciones, 'arquitecturalizando' primero los vínculos y enlaces (*Stem*), luego el espacio continuo donde se dan estas relaciones (*Web*), para finalmente despojar a estos de su forma y explorar organizaciones, sistemas y procesos capaces de preceder, con la mínima cantidad de arquitectura, cualquier acción posterior. Atendiendo a la búsqueda de complejidad urbana sobre la que años antes trabaja Maki y sobre la que giran los últimos CIAM celebrados, *Web* nace como actualización de los esquemas urbanos de la tradición occidental, desde Urbino a Split, como sistema subyacente tras esos entornos urbanos. El protagonismo de las masas en esta época como sujeto arquitectónico demanda proyectos del tamaño de



Toulouse-Le Mirail, detalle de la maqueta, Candilis, Josic, Woods 1961.

una ciudad, pero con capacidad para producirse en un tiempo y a una velocidad propios de un edificio tradicional. *Web*, como sistema-soporte preliminar, permite dar una respuesta a esta doble escala.

La lectura contemporánea de las propuestas de Woods refuerza el carácter infraestructural de la incorporación de estas dinámicas sociales a la arquitectura: el arquitecto dirige sus esfuerzos en la construcción del soporte mínimo arquitectónico para las acciones de habitación, ocupación y uso más probables, buscando en la naturaleza de la ciudad las lógicas a las que superponerse y los sistemas a los que conectarse, creando de este modo estructuras marco, sistemas-soporte sin forma previa determinante capaces de actuar como infraestructuras espaciales que alojan los usos pasados, los presentes y los futuros. Estos sistemas-soporte, de escala urbana, permiten configurar grandes áreas con relativamente poca cantidad de arquitectura, siendo densificadas progresivamente.

Shadrach Woods no es el primer interesado en la implementación de esta doble naturaleza de los proyectos complejos que llamamos entendimiento infraestructural (sistema soporte + acción específica). Son muchos los arquitectos que se aproximaron en la primera mitad del siglo XX a esta cuestión desde distintas ópticas. Sin embargo, sí podemos considerar a Woods como uno de los primeros en enunciar y describir con claridad ese par proyectual y explorar su naturaleza topológica. Bakema ya hablaba de flexibilidad al describir cómo en Split dos escalas diferentes podían coincidir en el mismo esquema; igualmente hacía Le Corbusier en su Plan Obus para Argel. En los años 60, el interés proyectual por 'lo flexible', 'lo móvil', 'lo cambiante' alcanza desarrollos teóricos extremos: Archigram (*Plug-In City* 1962-64) y Yona Friedman (*L'Architecture Mobile* 1957-58, *L'Architecture Spatiale* 1958-60) trabajaban en propuestas 'tecnológicas', en las que la arquitectura se desdibuja a favor de los artefactos que la componen y de las múltiples posiciones relativas de unos frente a otros. Frente a estos enfoques, la propuesta de Woods sintetiza un entendimiento del movimiento y la flexibilidad como herramienta para operar en el territorio, como sistema válido en el proyecto contemporáneo. Anticipa así un pensamiento infraestructural que en la contemporaneidad desarrollarán Stan Allen o Kazys Varnelis —a los que se hace referencia más adelante—, que proponen una lectura crítica de las relaciones que se establecen entre los elementos que configuran el espacio urbano postmetropolitano.

Rohner, E. A.; Sosa J.A. (2017).
Superposición de subjetividades: La ciudad y lo virtual. RITA n°7, pp. 102 – 109.

La ingente información volcada sobre la nueva cartografía urbana, capaz de recoger simultáneamente los acontecimientos desarrollados por millones de ciudadanos, descubre –y a la vez fomenta– un importante cambio, tanto en el modo de uso de la ciudad, como sobre la construcción mental de la misma. Al modificarse y democratizarse el sistema de orientación e información, se facilita la deslocalización progresiva de las funciones y los recorridos, desvinculándolos de la necesidad anterior de reconocimiento previo y, por supuesto, de las estructuras geométricas que durante siglos le sirvieron de soporte físico. La lógica de la orientación, basada en experiencias y geometrías, es sustituida por la información directa e instantánea de los nuevos sistemas de posicionamiento. Las funciones se deslocalizan, no precisan de la concentración, salpican la ciudad, pero en su fragmentación y discontinuidad, gracias a estos sistemas, permanecen interconectadas.

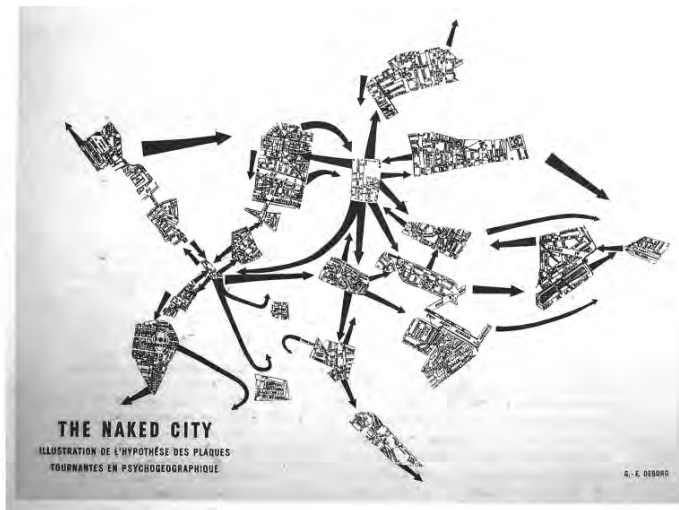
Las estructuras urbanas fuertes –entendiendo por ellas la geometría ordenadora, la jerarquía o las infraestructuras– sirvieron en el pasado para organizar y comprender las complejas formas de las ciudades. Los grandes ejes, las relaciones entre centro y periferia, la estructura de barrios o la relación entre los espacios públicos y la trama, generaban –y a la vez sustentaban– un orden o un control, eminentemente jerárquico y dirigido, de las formas. Orden de cuya preservación dependía el funcionamiento de sus partes tanto como la orientación del ciudadano.

El crecimiento urbano por aluvión, a raíz de la revolución industrial, desbordó ampliamente aquella voluntad formalizadora al introducir nuevos tejidos, que a modo de *collage*, atomizaron y “debilitaron” el sentido unitario anterior. Esta complejidad progresiva, por la que se difuminan las “señales” para la orientación y la comprensión de la ciudad, requirió nuevas herramientas, algo más complejas, de información. Lo que el simple ojo ya no podía entender fue sustituido por el mapa que, actuando como abstracción artificial de la realidad, es capaz de desvelar cierto orden simplificado. Una vez establecida la nueva realidad y, sobre todo, una vez representada en el mapa, se convirtió en la nueva “construcción mental” de la ciudad.

Entrado el siglo XX, las antiguas bases compositivas que ordenaban la ciudad se difuminaron aún más, construyendo una estructura urbana todavía más agregativa y borrosa: Cualquier voluntad geométrica “*a priori*” perdió fuerza decayendo su rol configurador, dando lugar a la imposibilidad de una comprensión holística que no partiera de peligrosas bases reductivas o simplificadoras –como el *zoning*–, que en un último intento de imponer alguna clase de orden claro acabó también fracasando.

Los mapas y planos, cada vez más abstractos –piénsese en los mapas actuales de los suburbanos–, salvaron esta situación. A partir de este momento, la estructura urbana no cambia tanto como lo hace el sistema de orientación. La estructura urbana pierde en gran medida su valor cognitivo; su capacidad para expresar un orden, y es sustituida por una abstracción cada vez mayor de la información.

Adelantándose a su tiempo, la intuición de los Situacionistas detectó esta variación en el modo de interpretar la orientación y la estructura formal de la ciudad. En general los artistas son sismógrafos a la hora de percibir los cambios: La Deriva, en los años 50 [1], propone una nueva manera de explorar la ciudad que va más allá de su estructura física específica. A la manera de los antiguos *flâneur*, propone recorridos no necesariamente estructurados y ofrece, por lo tanto, la posibilidad de transitar la ciudad sin rutas preestablecidas ni lógicas comunes. Caminar por una ciudad con el mapa de otra evita la realidad física algo que, como veremos a continuación, sucede al desplazarnos hoy apoyados en informaciones independientes, superpuestas a la ciudad y sin correspondencia directa con su estructura de orden. El proyecto de “Ciudad Instantánea” de Archigram de los años 60 también adelantó, o señaló cambios futuros: El proyecto original proponía infraestructuras itinerantes para llevar “cultura y performances” a las zonas periféricas, a las áreas periféricas, que carecían de actividad, sacándolas del centro, su lugar hasta entonces preestablecido, rompiendo en definitiva la lógica esperable y proponiendo insular, por primera vez, nuevas actividades de carácter deslocalizado.



[1] Mapa "psicogeográfico" de finales de los años 50 que muestra la "deriva" como experiencia fragmentada y discontinua de la "realidad existencial" de la ciudad. The Naked City. Guy Debord 1957. Fuente: https://am3.staticflickr.com/2784/4069614817_155dc9d25a_b.jpg

Hoy todo aquello es cotidiano, acentuándose el proceso de disolución de las estructuras formales más previsibles. La ciudad es usada a través de herramientas que no precisan de la forma física de la ciudad y que, en su representación, llegan incluso a la apariencia de lo aleatorio o caótico. Los recorridos no siguen estructuras predefinidas. Los usos aparecen dispersos a modo de constelación sobre la planta de la ciudad. Navegando sobre el espacio virtual, la información alcanza niveles globales y afecta a todos los ciudadanos masiva e instantáneamente. La información se extiende y democratiza. Permite recorrer la ciudad sin depender del conocimiento directo sobre la misma ni de elementos de localización o de estructuras visibles. Cada recorrido puede construirse sin información previa o recursos de memoria.

Los movimientos se vuelven más erráticos, pudiendo evitarse los cauces principales establecidos desde el planeamiento. La navegación se convierte en una experiencia en sí, donde el recorrido se convierte en descubrimiento de territorios nuevos. La imagen de la ciudad la construyen flashes continuos de escenarios medidos en tiempos distintos respecto a los predefinidos por el planeamiento. El tiempo se gestiona con mayor precisión e incluso puede modificarse la secuencia del recorrido sobre la marcha. Un reflejo de esta nueva realidad es la manera tan espontánea de quedar o citarnos con alguien: Te aviso cuando salga...te mando una localización cuando llegue...

Nuestra dispersión actual, producida por lo instantáneo de la información y las decisiones, afecta en todos los niveles a nuestra comprensión global y completa de la ciudad. La imagen que nos hacemos de la realidad deja de estructurarse en secuencias para ser dispersa y "constelar". El proceso hacia una información y localización no dependiente de la estructura urbana se lleva hasta el paroxismo, hasta el límite. Y además se retroalimenta: a mayor disolución de las formas, mayor información; a mayor información, mayor disolución.

El vaciamiento del centro y la constelación de funciones

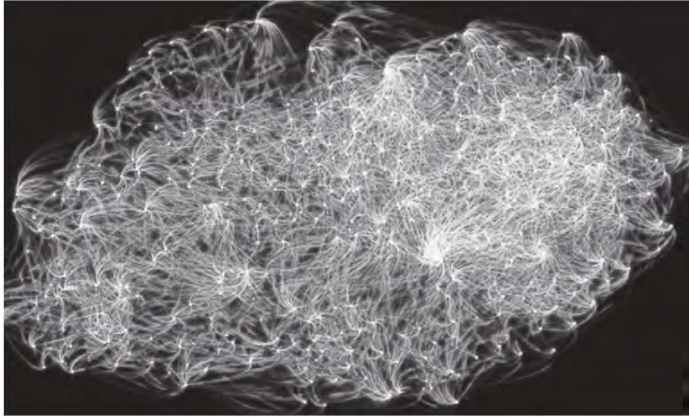
El progresivo vaciamiento del centro en grandes urbes de dimensión metropolitana constituye un ejemplo de este fenómeno que ahora se multiplica. Los centros, como lugares hiperdotados y tensionados, se vacían engullidos por su propio éxito. La congestión de todo tipo que sufren –suministro, tráfico, aparcamiento, contaminación...– los convierte en atractivos incómodos. La fuerza centripeta es de tal dimensión que, paradójicamente, el centro tiende a desaparecer como concentración de actividades. La periferia asume entonces la función compleja realizada antes por él, pero la cuestión es, ¿cómo lo hace?

Cuando la metrópoli abarca extensión suficiente, surgen nuevos polos, dispuestos en una multifocalidad dispersa, que relevan al centro de su papel atractor. Múltiples polos que, como en

el caso de Tokio, se desarrollan en relación con las estaciones principales del suburbano, y que se convierten, individualmente, en nuevos centros como si de una gemación celular se tratara.

el caso de Tokio, se desarrollan en relación con las estaciones principales del suburbano, y que se convierten, individualmente, en nuevos centros como si de una gemación celular se tratara.

Más recientemente, acentuándose esta cualidad hasta límites mayores de dispersión, la actividad habitualmente vinculada al centro explota en puntos, destruyendo incluso esa multipolaridad o focalidad; creando un lugar constelar de nuevos eventos, más dispersos y sueltos [2]; de estructura casi gaseosa. Este fenómeno se acentúa con el progreso de la información en tiempo real y altera la re-localización de las funciones, ya no solo a una periferia o a una corona de nuevas polaridades, sino a una constelación compleja y subjetiva difícil de apreciar sin los nuevos y atractivos gráficos en tiempo real.



La estructura de la ciudad se dispersa y hace plana. Ya no parece haber espacios jerárquicos *a priori*. Las nuevas aproximaciones que se hacen desde Google o los SIG –sistemas de información geográfica– salpican de un modo diferente el mapa de la ciudad. No representan su geometría física; pero sí cómo se está usando. Y, por supuesto, y esto es lo más importante para nosotros, modifican el modo de usarla.

Al introducir nuevos elementos de búsqueda, los lugares encontrados aparecen cada vez más dispersos e inesperados. El restaurante más buscado puede estar en un área industrial abandonada. Lo mismo puede decirse de un hotel que ya puede ser explotado en pequeñas habitaciones dispersas, y sin centralidad. También las actividades efímeras organizadas a través del espacio cibernético –manifestaciones, festivales alternativos, exposiciones etc.– pueden prescindir del espacio convencional para ser localizados: El evento no se produce en el teatro del centro, sino en un descampado, una industria abandonada, una calle cualquiera, que se convierte en el lugar de la acción. Basta situar su localización en las redes sociales. La ciudad real parece huir del centro y avanza hacia la dispersión; poco a poco se diluye convirtiéndose en una constelación de subjetividades. A partir del momento en que cualquier punto sirve como espacio para una posible actividad o evento, la ciudad entera se convierte en tejido susceptible para un nuevo cambio efímero o progresivo; eventual o permanente. El factor tiempo vuelve a cobrar una nueva dimensión, va a ser una nueva herramienta en la transformación inmediata de las ciudades.

Del nuevo modo de uso al nuevo modo de construcción de la ciudad

Aun constituyendo esta nueva forma de usar y mapear la ciudad un cambio importante, más lo es la incidencia que esta nueva percepción y modo de uso ejerce sobre la propia configuración de la misma; esta nueva libertad, y hasta cierto punto indeterminación, construye un mapa de elecciones subjetivas capaz de augurar un nuevo modo de entender la ciudad y, por lo tanto, de construirla.

La ciudad puede volverse cada vez más compleja, prescindir de factores como especialización, periferia centro, órdenes y geometrías y cualquier clase de jerarquía visible, acercándose más al concepto de ciudad continua o “no ciudad”; implicando un repensar del planeamiento tradicional.

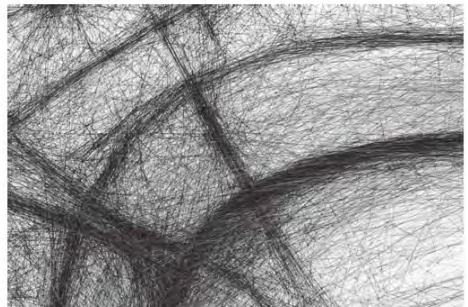
Decía Virilio que el mundo se estrecha como consecuencia de la velocidad del viaje. Hoy, con la información virtual, todo se superpone y sucede a la vez. En internet el tiempo es instantáneo, homogéneo en todos los sentidos; la distancia, cero. El ritmo y en concreto el tiempo es cada vez más relativo. Cuando uno recorre una calle en *google-maps* salta de punto en punto. Cuando camina o pasea lo hace a lo largo de una secuencia inevitable; no se puede saltar de un lugar a otro. Construimos la percepción del espacio urbano en función de las posibles escalas de tiempo; la velocidad modifica la percepción. Si nuestra percepción cambia, también lo hace inevitable nuestra construcción mental de la misma y, por tanto, el proyecto.

Las herramientas digitales transforman el espacio real: no distinguen entre ciudades, son las mismas para cada una de ellas. La aproximación a la ciudad desde el espacio es igual para Roma que para Tokio. Por lo que surge la pregunta: ¿en qué medida interfiere esta percepción en la construcción de lo urbano y, más aún, en un urbanismo más homogéneo y globalizado? ¿Nos acerca a un “non-place”¹ o, por el contrario, descubrimos la ciudad invisible, la ciudad de los residentes, las personas?

Las nuevas bases de información y sus cartografías (*google earth, maps...*) se han convertido en el paradigma actual de una nueva visión que sustrae y distribuye el testimonio geográfico del planeta. Lo hace combinando imágenes de satélites y mapas para ofrecer una imagen verosímil cuya información es capaz de acercarnos mentalmente a cualquier lugar del mundo. Esta cartografía SIG arranca en los años 70 aunque entonces no era de acceso masivo como ahora. Progresivamente se registra más y más información transformándose no ya en una herramienta para orientarse, sino en conocimiento superpuesto a la realidad; un modo de percibir y, por lo tanto, también de proyectar la ciudad². Esta nueva información aún es incapaz de registrar todos los datos acontecidos en tiempo real, como el vuelo de un pájaro o el paso de un transeúnte, o la percepción de sus olores; en definitiva, no describe, de momento, la vida que habita los lugares y que define su identidad. Pero no es difícil imaginar que, dada la rapidez del desarrollo tecnológico, acabará siendo registrado el acontecimiento como parte de esta nueva visión del paisaje. La aproximación de la tecnología a la realidad es aún parcial y con enfoques concretos, como por ejemplo un plano de los tweets o la actividad de las webcams... pero poco a poco vemos cómo se suman complejidades aproximándonos cada vez más a una realidad virtual completa.

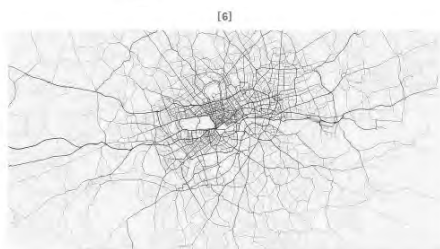
La definición de esta nueva mirada sobre la ciudad es generada no por una persona en concreto, con una sola subjetividad, sino por acumulación de datos múltiples. Por un agregado de subjetividades. Es aportada en procesos automáticos tanto por los habitantes locales, como por los visitantes, que emiten información a través de móviles y otros artefactos portátiles.

La representación de estos datos en las redes no es jerárquica ni crítica y a pesar de su subjetividad mantiene cierto aire de certeza y objetividad. Esa apariencia surge de la cada vez más desconcertante ilusión del *big data*; de la certeza aparente de las estadísticas. Estos mapas son el espejismo de los números grandes; en este sistema las apreciaciones personales se homogenizan a través de la matemática. Determinados acontecimientos invisibles cobran sentido solo cuando son plasmados en un mapa. Un ejemplo es el de *Geotaggers* que durante diez años registra las localizaciones urbanas donde se han sacado fotos, dando como única información el lugar desde donde se sacaron. La idea parte de un pensamiento provocativo: el espacio desde donde se saca una fotografía es merecedor de reconocimiento y por lo tanto pasa a ser, en sí mismo, el causante de la visita. *Geotaggers* muestra el grado interpretativo y a su vez creativo de las nuevas cartografías. [3] [4]



En ocasiones los datos objetivos son interpretados, clasificados o simplificados de tal forma que la información documentada y expuesta online alcanza apariencia de realidad objetiva. A veces se superponen planos para permitir lecturas nuevas y a su vez generar nuevas informaciones. En estos procesos a menudo se pierde claridad, omitiendo escalas, jerarquías y convenciones gráficas. Pero lo importante es que en este proceso de abstracción-superposición se va transformando la realidad y por lo tanto la construcción mental de la ciudad.

En pocas ocasiones se hace un reconocimiento emocional, como románticamente se hacía en los textos de viajeros o en las fotos de ciudades de siglos anteriores. Si acaso, como sucede con los "mapas de grafitis" queda espacio para el reflejo de las emociones y la interpretación subjetiva, pero siempre como suma y multiplicidad. Y existe –probablemente– porque la recolección masiva de datos les confiere un aire de objetividad que nos parece suficiente. [5]



[5] Mapa de grafitis de Boston a lo largo de un año. Un ejemplo de cómo la ciudad real es-talla y se dispersa en el mapa apareciendo como destellos dentro de su estructura. Social Computing Group del MIT Media Lab. Fuente: <http://youarehere.co/w/graffiti/boston>

[6] Mapa de recorridos de UBER en Londres. A pesar de la dispersión, aún se pueden in-tuir vías principales y "vacíos" en los recorridos de la ciudad. Fuente: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2611974/The-maps-reveal-starting-gap-rich-poor-Tracked-taxi-journeys-highlight-wealthiest-tech-savvy-residents-live-world.html>

[7] Mapa edificaciones informales, *slums* de Bombay. *Mapping Another Mumbai*, PK das, 2014. Fuente: <http://www.pkdas.com/maps/5-PK-Das-Slums-Rodev-and-Affordable-Housing-Integration.pdf>



A veces, especialmente en los mapas vinculados al espacio lineal del tráfico, se intuye cierta organización [6] o incluso cierta estructura urbana. Los mapas de UBER o de recorridos de bicicleta construyen, desde conexiones invisibles –no siempre correspondientes con un planeamiento de voluntad holística–, una madeja de recorridos individuales cuya suma deja entrever un nuevo orden urbano en que la materia de la ciudad se hace más efímera o moldeable.

Otras veces la complejidad es mayor, y son estos casos los que más interesan: aquellos en que emerge y se hace visible de repente cierta estructura de relaciones entre los puntos, surgiendo de la aparente anarquía que produce la homogeneidad del espacio virtual. En el espacio virtual todos los puntos de la ciudad poseen *a priori* la misma importancia. Todos parecen poseer la contingencia de la relevancia. Los nuevos flujos que se producen entre ellos son invisibles o no representados pero existen, y obedecen a transaccionalidades necesarias para el funcionamiento de la ciudad.

Bombay es un paradigma de actividad basado en un sistema económico y funcional pero de apariencia caótica. Es una ciudad tremendamente productiva gracias a las infinitas transacciones invisibles que conforman su economía. Es difícil intentar ordenar el sistema productivo o gestionar los flujos sin dañar su tejido o romper aquellas conexiones invisibles que no tienen soporte físico. Frente al brutal incremento –previsto desde el planeamiento– de la red de transporte y el desarrollo de sus infraestructuras, este tipo de fenómenos deja entrever la conveniencia de buscar propuestas más sensibles que no reduzcan ni rompan la actual permeabilidad y “capacidad transaccional”, es decir, los flujos invisibles existentes en la metrópoli. Esta nueva realidad más compleja es difícil abordarla desde un planeamiento tradicional, ya que en ocasiones las intervenciones duras pueden cortar y distorsionar un tejido que funciona. Las áreas informales de las ciudades –en el caso de Bombay un 40-50% se considera ciudad informal– a menudo no son incorporadas a los registros oficiales, quedando así fuera del planeamiento. Pero estas áreas informales sí aparecen en los mapas producidos por internautas, y de ahí el valor ingente de esta información. En el caso de Bombay, sus organismos oficiales comienzan a incorporar estos mapas que recogen los *slums* de la ciudad al planeamiento –2014-34 *Mumbai Development Plan*–, idea que surge del trabajo de los arquitectos PK Das [7]. Estos analizan las áreas suburbanas no convencionales de Bombay, recogiendo en sus mapas las redes y áreas caracterizadoras que conforman su estructura informal. Al hacer visible esta estructura hasta entonces oculta, evitan que la posterior regeneración o dotación de servicios se produzca por imposición –lo que destruiría la esencia de su funcionamiento– logrando la preservación de los esenciales conformadores de su estructura informal.

A través de la simple exposición de zonas informales invisibles para el planeamiento surgen iniciativas concretas, no necesariamente desde modelos tradicionales de planeamientos sino desde propuestas que surgen de lo colectivo, que reclaman el espacio común y que, desde fuera del planeamiento, se adaptan progresivamente a la ciudad modelada por la participación ciudadana. Esta nueva realidad lleva a que lo informal se afiance. Porque se apoya en un sistema de información antes inimaginable. Estructuras originalmente parasitarias se han convertido en ciudad y forman parte de la metrópolis. Por ello se hace oportuno mostrar lo invisible. La información que aporta internet como herramienta no solo consigue visualizar otras estructuras, redes o conexiones aparentemente más débiles, sino también gestionarlas y construirlas.

Un ejemplo de esta capacidad de gestión se aprecia en la ciudad instantánea del *Burning Man*, la gran fiesta del desierto de Nevada, cuyo desbordante incremento de audiencia pasó de los 20 campistas de sus orígenes en 1986 a las 70.000 personas que acuden hoy en día. Este festival anual es conocido porque lo que se construye es quemado y desaparece por completo al finalizar el evento, pero lo verdaderamente interesante del mismo, es que se trata de una ciudad vagamente planificada –solo con una planta que se repite cada año– que trata de mantenerse en el límite del caos, por el encanto que puede generar la anarquía controlada, la inmediatez³ de lo instantáneo y la indeterminación de sus formas [8] [9]. Esto se logra gracias a la construcción de una plataforma de multiconectividad entre participantes capaz de dar cabida a procesos creativos en red. Esta no solo organiza, gestiona y pone a la venta las entradas; va más allá al difundir valores y maneras de vivir, lanzando consignas a través de sus redes y blogs, hipervinculados y mediatizados. Lo físico parece perder importancia en beneficio de lo virtual que quiere ser lo único permanente.

Otro caso de control virtual impactante es Kumbh Mela [10], el peregrinaje que culmina con los baños de masas purificándose en el Ganges. Este evento muestra cómo la comunicación digital es capaz de gestionar incluso a la escala de una enorme metrópolis –en el último periodo de 12 años ha duplicado su tamaño, pasando de 40 a 80 millones de visitantes–. Las ciudades

efímeras que dan cobijo a esta inmensa población aparecen y desaparecen cíclicamente cada dos o tres años. Pero, a pesar de la enorme proporción del evento, el impacto sobre el territorio se reduce notablemente, y lo hace gracias a la utilización de internet y las nuevas tecnologías, que vuelven a actuar como plataformas de gestión –suministros, comida, saneamiento, alojamiento, reciclaje de estructuras....– de un modo inconcebible antes. Pero, como destacan Felipe Vera y Rahul Mehrotra ⁴, estas tecnologías no funcionarían si se tratasen de imponer bajo la lógica de un planeamiento rígido o bajo la voluntad de una estructura organizativa inflexible. Por el contrario, estos mega-eventos funcionan y mantienen su esencia ⁵ solo desde lo indeterminado y flexible, desde el conocimiento de lo local y directo y desde el “*bottom up approach*”, como sucedía antes de la era tecnológica. Se trata de usar la tecnología como multiplicadora de oportunidades, para manejar complejidades cada vez mayores en tiempos cada vez más reducidos. La fuerza y la sorprendente capacidad de este evento solo puede surgir desde el conocimiento directo de lo local y lo subjetivo e individual al multiplicarse y objetivarse por las nuevas capacidades tecnológicas.

La completa desaparición de estas mega ciudades se hace posible usando “*técnicas constructivas low-tech*”, construcciones flexibles, ligeras, fácilmente desmontables, como siempre se ha hecho, pero este evento sería inviable a estas nuevas escalas sin entender profundamente las estructuras sociales y transacciones invisibles, y es precisamente aquí donde las herramientas tecnológicas cobran importancia, al hacerlas visibles y permitir detectar su estructura profunda a la vez que permiten su inmediatez y flexibilidad organizativa ⁶.

Un nuevo arquitecto

¿Cuál podría ser entonces el rol del arquitecto/urbanista en el espacio de internet? A lo largo de la historia surgió la necesidad de controlar diferentes grados de “orden” del espacio urbano y paisajístico. Hasta que en los inicios de la década de los 60, los “*non-planners*”, entre otros, cuestionaron profundamente esta necesidad, entendiendo que el desarrollo de las ciudades podía estar directamente en manos de la sociedad –a partir de una estructura mínima–. Esta crisis de identificación de la disciplina surge cuando los procesos de planeamiento no dan respuesta al uso de la ciudad del momento o cuando la mirada de los proyectistas es ciega a los cambios sociales que se van produciendo. En fin, cuando se produce un estancamiento o acomodamiento y se pierde conexión con la realidad de la ciudad.

En estos momentos de crisis de la disciplina, sin embargo, la arquitectura parece encontrar nuevos caminos, herramientas y espacios de trabajo y creación. Hoy, estas nuevas formas de trabajar se desarrollan entre el espacio virtual y el real.

La creciente proliferación de datos sobre la actividad y los comportamientos urbanos, no solo aporta información, también fomenta un modo nuevo de usar la ciudad. La información cada vez más ordenada convierte las contingentes elecciones de los usuarios –a nivel individual– en valores con carácter objetivo y, como tal, mediatiza el modo de percibir y entender la ciudad. Sabemos por experiencia que una nueva percepción es capaz de producir transformaciones en el interior de la disciplina y que esto producirá nuevos modos de construcción de la ciudad.

En esa nueva zona de trabajo, la profesión –o al menos una parte– vuelve a desempeñar una función de construcción, equilibrio del entorno y formalización de las necesidades de la sociedad dentro del contexto urbano. El proyectista se reinventa y cambia de herramientas, acercando su función a la de organizador, difusor de ideas o gestor del espacio público. Internet es su herramienta –o muchas a la vez–, al igual que los procesos de empatización democrática. Estas herramientas por el momento no están controladas a través de leyes y en muchos casos funcionan a través de procesos participativos; constituyen un espacio nuevo de creación e investigación para la arquitectura.

La dificultad o el reto de dar respuestas se encuentra, hoy más que nunca, en el enfoque, en la crítica, en la intuición e interpretación de la información que disponemos. Esta información puede ser, y de hecho es en ocasiones, adulterada o manipulada por subjetividades únicas o múltiples. Es fácil hacerlo; este es su riesgo. Por ello, la información instantánea no puede conllevar –prescindiendo de la cautela– a la decisión instantánea.

El arquitecto se encuentra con una sociedad menos jerárquica, más informada –no necesariamente más culta– y en constante movimiento. En este entorno de sociedad cambiante ¿cómo se puede responder con lo estable y permanente? Parece conveniente trabajar desde lo sutil, lo efímero, lo casi imperceptible. La realidad que internet señala representa una sociedad no ya de carácter líquido, sino efervescente, gaseosa, débil, pero sin embargo de enorme fuerza transformadora, basada en pequeñas fuerzas de gran incidencia.

TEGEL ESPES UD



Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Profesores

Carmen Espegel
Andrés Cánovas
Sálvora Feliz
Arturo Blanco
Juan Tur

Becaria: Martina Vázquez
Mentor: Juan Andrés Buedo
Pasante: Javier de Andrés

P5-6

Maquetación a cargo
de Martina Vázquez