

Múltiples son los intentos del hombre moderno por apropiarse, a través de la ciencia y la tecnología, del medio ambiente que lo hospeda, pretendiendo sojuzgarlo al mismo tiempo desde un supuesto centro de control y supervisión constituido por el «ser humano». De este modo, la naturaleza, capitulada, deja de ser vista como dinamismo o fuerza motriz formadora de proyectos de vida, para tornarse en simple masa a merced de la industria, la economía y el *show business*. Es el orden social el que, así, expulsa de su seno a la naturaleza que constituyera su propio origen. Triunfo planetario del artificio.

Ello no implica, sin embargo, demonización alguna de la técnica ni nostalgia de paraísos perdidos (el paraíso sólo persiste como perdido), sino ocasión de meditación fronteriza: a la vez filosófica, artístico-plástica y arquitectónica. Partiendo de Heidegger, mas para ir más allá de él y a las veces contra él, se apunta aquí a una posibilidad del habitar como construir, examinando al efecto especialmente la obra y los presupuestos teóricos de Mies van der Rohe. No se trata pues de volver al pasado – siempre deformado por la nostalgia y hasta reinventado en función de intereses espúreos–, sino de contribuir a la concepción del arte-industria de la construcción como prelude para otra historia del ser, o lo que es lo mismo: del *ser-tierra* del hombre.

Bien posible es que, como señalara hace tiempo Hölderlin, hayamos llegado demasiado tarde para los dioses, pero quizá no lo sea aún para aprender a habitar la tierra.

FÉLIX DUQUE, Catedrático de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid, se ocupa fundamentalmente de hermenéutica, idealismo alemán, romanticismo y postmodernidad. Entre sus últimas publicaciones cabe destacar: *Contra el Humanismo* (2003), *Terror tras la postmodernidad* (2004) y *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la Modernidad* (2006). En Italia acaba de aparecer: *La radura del sacro* (Albo Versorio, Milán, 2007).



Habitar la tierra FÉLIX DUQUE

ABADA

FÉLIX
DUQUE

HABITAR LA TIERRA

MEDIO AMBIENTE • HUMANISMO • CIUDAD



LECTURAS

Serie **Filosofía**

DIRECTOR Félix DUQUE

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA PREVIAMENTE EN VERSIÓN ITALIANA
POR LA EDITORIAL MORETTI & VITALI, DE BÉRGAMO, EN EL 2007.

© FÉLIX DUQUE, 2007

© ABADA EDITORES, S.L., 2008

para todos los países de lengua española

Calle del Gobernador, 18

28014 Madrid

Tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96775-22-0

depósito legal M-15.726-2008

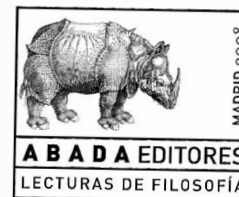
preimpresión ESCAROLA LEGZINSKA

impresión LAVEL, S.L.

FÉLIX DUQUE

Habitar la tierra

MEDIO AMBIENTE
HUMANISMO
CIUDAD



1. ○ EL MEDIO, O EL AMBIENTE

Aunque, en punto a andar azacaneado de aquí para allá, no llegue uno a viajante de comercio, alguna experiencia tengo ya en ocupar cuartos de hotel (no en habitar en ellos). Pues bien, en estos últimos años, tan ecológicos, no he encontrado ninguno que no luzca en el baño una pegatina pidiendo del huésped un consumo restringido de agua (¡aunque sea en Suiza!) por mor del *Umwelt*, del *environment* o del *medio ambiente*. Y uno, a solas y un tanto aburrido, acaba por fijarse en tan repetida y presuntamente inocua y bienintencionada leyenda, y da en pensar en lo ambiguo de su lenguaje.

Si bien se mira, en efecto, «medio ambiente» es una expresión antitética o al menos dialéctica, de las que le gustaban a Hegel. Pues *medium* apunta a un elemento omniabar-cante, algo en lo que cosas, hombres y artefactos están inmersos, como si de un paisaje esférico se tratara. Por ello no es extraño que los grandes sistemas técnicos de comunica-

ción de masas sean denominados también «medios» o *media*, americanizando así un neutro término latino, pues que en ellos somos, existimos y nos movemos, como les decía San Pablo muy *estoicamente* a los atenienses, al pregonarles las virtudes del dios para ellos desconocido. Hablar de *medium* o medio tiene siempre pues un regusto *panenteísta*, por muy laico y profano que sea su sabor a primera vista. Según esto, la actitud de alguien que se encuentra en medio de un medio es, literalmente hablando, la de *circumspección* (de *circum-* y *specto*): literalmente, examinar con atención lo que a uno le rodea; con la muy sugestiva derivación, en Plauto, de que *circumspicere* se pase a significar: «entrar en cuentas con uno mismo»¹, al haber introyectado, entrañado en sí un medio del que uno depende y al que a uno le *im-porta*, en el que a uno le va incluso la propia vida. El hombre circunspecto, pues, es aquel que considera con respeto y con un sí es no es de inquietud la tecnobiosfera que lo acoge o, por decirlo con un término expresivo aunque de mala fama, el *Lebensraum* o «espacio vital» en que él habita y que, a su vez, de algún modo inmora en él, o sea que también a él lo «habita», como dos elementos que se necesitaran mutuamente y se *copertenecieran*. Heidegger ha utilizado al respecto, como es sabido, la expresión compleja «estar-en-el-mundo» (*In-der-Welt-sein*)² para indicar el constitutivo existencial del *Dasein* o ser humano, o sea, de ese ser *circunspecto* que somos cada uno de nosotros.

Por el contrario, *ambiente* es el participio de presente del verbo latino *ambio*, y significa por tanto: «el que circunda y

1 Para estas referencias, véase el *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*, de R. de Miguel y el Marqués de Morante, Brockhaus, Leipzig, 1867, *sub vocibus*.

2 Véase el cap. 2º de la 1ª sec. de la 1ª parte de *Ser y tiempo*, Edit. Universitaria, Santiago de Chile, 1997, pp. 79-89.

abarca algo con la vista», de donde *ámbito* (el terreno o campo abarcado) y también —¿quién iba a decirlo?— *ambición*. En este caso, el *homo ambiens* o *ambitosus* es, según el *Diccionario Etimológico* mentado en la nota anterior, aquel que: «anda alrededor de una cosa, que la abraza, la enlaza, la rodea». Aquí es el hombre el que, mediante el pensamiento y la acción técnica y política, tiende a adueñarse del medio, convirtiéndolo en su *entorno* o, como dijera cándidamente nuestro Ortega en las *Meditaciones del Quijote*, en su *circunstancia*, o sea: en algo que está a la mano y a disposición del individuo, erigido en *centro* de una circunferencia, de un ámbito o territorio de acción sobre el que el hombre puede legislar e imponer su *ditio*, como nos recuerda Kant³.

Cosa rara y digna de meditación, ésta de que el hombre sea el centro de su esfera de acción y a la vez abarque a ésta como desde fuera. Una astucia de la razón, que diría Hegel, consistente en desdoblarse al hombre en *este* sujeto individual, efímero e inconstante, por un lado, y en el *Yo* o *sujeto universal*, tendente a identificarse con la razón, por el otro. Individual y universal a la vez, el hombre pretenderá reducir por el pensamiento (concretado en la ciencia) y por la acción (concretada en la tecnología) el *medio* que le es propicio a un *ambiente* del que apropiarse, denominado aún cortésmente «naturaleza», como para recordar los viejos tiempos en que hombres y cosas nacían en un *medio dado* y *ajeno*. De esa apropiación nos habla en los albores de la Modernidad un Schiller con una franqueza que ronda la ingenuidad: «De ser esclavo de la naturaleza mientras se limita a sentirla, pasa el hombre a ser su legislador tan pronto como la piensa. Ella, que, en cuanto poder, antes lo dominaba, está ahora ahí plantada, en

3 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. - *Einl. II*, Akademische Textausgabe, De Gruyter, Berlin, 1968; V, 174.

cuanto objeto, ante la mirada enjuiciadora de aquél»⁴. Como se ve, las tornas han cambiado.

Y lo han hecho hasta el punto de que, por parte de las fuerzas científicas, productivas y financieras, la naturaleza ha acabado por ser considerada como una simple masa a disposición de lo que quieran hacer de ella ciencia, técnica, industria y economía. Y como, todavía, por parte de nuestro cuerpo dizque natural nos sigue uniendo un cierto vínculo a tan manoseada *mater genitrix*, también dichas fuerzas han hecho derivar de sí dos ramas: la política —encargada, ¿hará falta decirlo? del medio ambiente— y la artístico-estética, encargada —a través sobre todo de su vástago productivo: la publicidad, el diseño o la «arquitectura de paisajes»— de *vender nostalgia* o *diseñar futuros*, presentando los restos menos «trabajados» de la naturaleza (ya se sabe: montañas, valles, y sobre todo playas, muchas playas) como lugares ideales para el sosiego y restablecimiento del cuerpo... y del alma, que también conoce su *stress*. Se trata por lo común de *ambientes* manipulados y maquillados concienzudamente (¡se inventan playas dragando las costas y sepultando las piedras y rocas del litoral bajo la arena así extraída, a costa de romper su equilibrio y de acabar con su fauna y flora!), para que parezcan *medios* en los que el turista pueda insertarse pacíficamente, si es que no *virginalmente*. No hace falta decir cómo crece la sospecha de que las respectivas Consejerías de Medio Ambiente colaboran con las de Urbanismo aceptando los buenos consejos de los «expertos» en Arte y Naturaleza (de arquitectos a psicólogos —de masas—, pasando por urbanistas, paisajistas, expertos en jardines, diseñadores, artistas, y demás fauna).

4 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [Br. 25], en: *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, Hanser, München, 1984, p. 214.

2. LA FALACIA DE LO BELLO NATURAL

Si uno quiere huir de tanta vulgaridad, lo tiene claro: debe dirigirse a la *pulchritudo vaga* cantada por Kant (que nunca salió de su ciudad), a saber: la belleza natural o mejor: rural, donde puede el alma sintiente gozar de lo «auténtico». Auténtico, para el ciudadano (si es que aún quedan «rústicos»). Es verdad, o mejor *era* verdad lo que escribía antaño Adorno: «En los tiempos en que la naturaleza se enfrenta al hombre con un poder superior, lo bello natural no encuentra lugar alguno; es bien sabido que en las tareas agrarias, en las que la naturaleza manifiesta es objeto de acción inmediata, pocos sentimientos despierta el paisaje. Lo bello natural, en apariencia carente de historia, tiene un núcleo histórico»⁵. Bien está. Si se hicieran experimentaciones psicofónicas por algún aula del edificio histórico de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, quizá quedarían registradas —ahora espectralmente irrisorias— la confesiones que un ínclito profesor de estética hacía —va para cuarenta años— a sus estupefactos alumnos (la mayoría, ardientes revolucionarios sesentayochistas) respecto a la extrañeza que él siempre experimentaba al visitar los campos a caballo y advertir que los segadores ni siquiera levantaban la cabeza para contemplar el esplendor de la puesta de sol, que constituía en cambio el objeto de su desinteresada *fruitio* (lo cual debía corroborar para él —digo yo— su rango superior: los unos agachados, y él sobre el noble bruto). Si hoy hubiera ido por esos mismos campos, se habría percatado de que ya no hay segadores, sino a lo sumo cosechadoras, que el paisaje y la puesta de sol se «venden» mejor que las tierras de labranza, y que —sobre todo— un picadero y un campo de golf

5 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1973, p. 102.



1. La Almedinilla (Córdoba). Paisaje agrario de la región subbética.

(caballo y cochecito eléctrico: *che bella combinazione!*) están ahora al alcance de más bolsillos que los del solo caballero esteta (no empero de todos, *of course*).

¿Qué fascina, hoy, en el paisaje agrario? Para el obrero del Ruhr, de vacaciones por la Münsterland (entre otras cosas, porque, buen degustador de la cerveza Warsteiner, quiere verificar *in situ*—*im Sythen*— eso de la pureza de sus aguas) o para el trabajador de los astilleros de Ferrol, que antaño gustaba —¡hace ya tanto tiempo de ello!— de bajar corriendo entre campos de maíz y macizos de helechos a la ría gallega de Ortigueira, el paisaje agrario no dejaba de tener un regusto a *paraíso perdido*, ahora recuperado para todos por la sociedad de consumo y puesto al servicio del turismo de masas (incluyendo Festival de Música Celta, a fin de acercar más la cosa a su mítico origen). ¿Qué se «vende» allí? Se vende nostalgia, endulzada por el *kitsch*. Se vende origen (y a veces, origen *nacional* y *diferencial*). Antes, la casilla de algunos impresos rezaba: «Naturaleza». Y aquélla había de ser llenada con el nombre del lugar de... *nacimiento*. Por lo demás, no es casual la común raíz de ambos términos; sólo que *natura* es más

optimista: «aquello que está siempre por nacer», la garantía de que en el *futuro* siempre habría comida surgida de la tierra, mientras que *ortus, natalis* es más pesimista, ya que ambos corresponden a participios *pasados* (de *orior* y de *natus, nascor*). No se puede (o no se *podía*) evitar que uno sea lo que su sangre y su tierra dicen de él (no se preguntaba: «¿Tú quién eres?», sino: «¿Tú de quién eres?»). De manera que, si por necesidad o ansia de medro se emigraba a la ciudad, siempre cabía la posibilidad de recordar los árboles, las plantas y aun las aves de *su* paisaje paseando por el *Parque público*, trasunto urbano ensanchado del *jardín* señorial (el bello Parque de María Luisa, de Sevilla, era el jardín de los Duques de Montpensier).

A este respecto, el jardín privado y el parque público son la transcripción moderna y a la vez la inversión del paisaje agrario. Así como éste se encuentra circundado por lo salvaje y estéril (el desierto, la montaña, el mar), desmintiendo con su trabajada configuración la primera impresión de frescura paradisíaca, así también jardín y parque están rodeados por el paisaje urbano: de un lado, ciertamente, algo opuesto a lo desierto, dado su carácter de pura artificialidad; del otro, o sea del lado de la inmersión de los cuerpos humanos por edificios, calles y avenidas, algo sin embargo quizá más salvaje y estéril que el desierto natural.

3. NO HAY MÁS PARAÍSO QUE EL PERDIDO

¿Qué decir de todo esto? Algo bien sencillo: no hay paraíso que no esté *perdido*. Perdido desde siempre. Consiste en eso: en ser puro pasado. Un pasado imposible, porque la naturaleza se da a la vez que la eclosión de lo técnico y lo urbano-arquitectónico, como expulsión respecto de este ámbito

puramente humano (con toda razón, los religiosos hablaban antaño de la condición *preternatural* de nuestros primeros padres —con perdón del evolucionismo—), o bien como parcial integración regulada dentro del recinto de la Ciudad, sea como materiales de construcción o como reproducción artificial de lo natural: el jardín o parque, en recuerdo —*domesticado*— de un «afuera» inventado.

De hecho, el paradigma de todo jardín, a saber el Paraíso (del griego *parádeisos*, procedente a su vez de un término del antiguo persi: «terreno acotado y cercado»), se caracterizó por una contradicción imposible de resolver por parte del hombre: ser un *interior* —pues fuera de su cerca está el yermo, lo inhabitable— que, sin embargo, para sus habitantes humanos es un *exterior* —pues han sido puestos allí sin noticia de que existiera tal «afuera»; sólo lo sabrán cuando ellos mismos, expulsados, se encuentren a su vez *fuera* del Jardín. Por ello construirán en el *interior* de las ciudades (y ahora, con los parques regionales, y aun nacionales, fuera de la civilización pero dentro del territorio propio) un «afuera» importado (no en vano frecuentado antes por niños y ancianos —las clases «pasivas», cercanas al *ortus* y al *oculus*—, y ahora cada vez más por inmigrantes, legales o no: también ellos un «afuera», en cuanto *forasteros* en el interior administrado).

¿Se aplaca acaso la sed del origen perdido con jardines, parques públicos (incluso de fieras: el zoológico o *Tiergarten*), regionales o nacionales? No del todo. Es evidente que toda «acotación» de espacios, así como la declaración (en todo caso, jurídica) de los mismos como «naturales» implica la contradicción anterior, pero invirtiendo aquí los términos: ahora, el hombre (el ciudadano) viene de lo habitable y «juega» por un tiempo (un juego prudentemente reglado por la Autoridad competente) a estar en lo inhabitable, a



2. Paraíso, Biblia de Nuremberg (1483).

volverse ficticiamente por un rato, y sin exagerar, un ser natural, con su punto incluso de «sana» animalidad (hacer el amor, comer, orinar y hasta defecar al aire libre suele resultar más placentero que en los respectivos *excusados*, erigidos al efecto por la Ciudad). Pero todo eso no deja de ser un juego (sabido —y deseado, sin decirlo— como algo efímero). En cuanto la naturaleza (la de antes) empieza a mostrar su faz más hosca, el parque deja de serlo, y la montaña, el desierto o el mar seleccionan con harto cuidado a quienes aman y pierden. ¿Encuentran acaso esos semejantes (tan poco semejantes a nosotros, los hombres de la gran ciudad) en esos parajes hostiles su paraíso? Aunque así fuere, pocos lugares van quedando así. Todavía hace unos doscientos años podía sugerir Heinrich von Kleist viajes semejantes (y ello tanto en el plano físico, geográfico, como en el interior y espiritual, si es que cabe esa distinción cuando se habla del Jardín): «el Paraíso —decía Kleist— está cerrado bajo llave y el querube se alza a nuestras espaldas; tendremos que dar la

vuelta al mundo y ver si quizá por detrás hay algún sitio abierto»⁶.

Pero ya se ha dado la vuelta al mundo de mil formas (hasta desde el espacio), y las entradas «traseras» son de un lado pastos —fabricados y plastificados— para turistas horteras (Hawai, Tahití) o científicamente cuidados para el solaz de ecologistas pudientes (Galápagos, Juan Fernández), y del otro centros de explotación (en todos los sentidos: baste pensar en algunos puntos de Colombia), de reclusión (como en la Isla del Diablo, en Cayena, cerrada en 1951) o de exportación de *vidas desnudas* (las costas del África Occidental y del Magreb). Así que habrá que interpretar ese «por detrás» en el sentido del complejo científico—estético—ético constitutivo de otro ser fabricado: el llamado «hombre moderno», que se da la vuelta lo más rápidamente posible para captar, para capturar su «atrás» geográfico o histórico en sus huellas y en sus restos, introduciendo todo ello dentro de sí, mas en prudentes dosis. La más natural, y ya aludida, corresponde al arte, técnica y hasta ciencia de la *jardinería*. Pero ahora ya no desde la perspectiva del espectador y fementido habitante «pasivo», sino desde la del hacedor. El jardinero, *petit Dieu*, decide de antemano cómo se moverán los cuerpos humanos por senderos que deben parecer ligeramente *irregulares*, sin ser nunca empero difíciles de transitar; debe permitir que se pierda la mirada del paseante por la arreglada espesura del supuesto bosque, sin que a esa mirada le sea en ningún caso problemático buscar orientación en el parque; el jardinero debe modelar lo natural, alternándolo incluso con ciertos toques exóticos: desde el pequeño puente chino y su estanque con peces, al pabellón aparentemente de caza y, en realidad, kiosco

6 *Über das Marionettentheater*, en: Fritz Martini et al. (eds.), *Klassische Deutsche Dichtung*, Herder, Friburgo Br., 1966; 20, 512 s.

donde tomar un refresco. En una palabra, mientras que el paisaje agrario supone siempre el «peligro» de que alguien (antaño, los segadores) o algo (los huertos vallados, las fincas cerradas) le recuerden siempre a uno que eso es un *constructo* humano, el jardín o parque deben presentar el aspecto de una naturaleza intocada, a fuerza de ser el objeto de una *manipulación* completa. Tan completa, que puede llegar, como vamos a ver, a realizar un giro de 360° hasta regresar —como lo absolutamente exótico— a su lugar de origen: lo absolutamente *técnico*, desvelándose en fin en un *espacio virtual* como una *cuarta naturaleza*: desde 1) la naturaleza «auténtica» (lo desértico en cuanto inhabitable: el lugar de los dioses y los demonios), o 2) la designada toda ella como un signo o «señal» (el *locus amoenus* como *hortus conclusus*, signo de distinción frente a la rusticidad del agro), pasando por 3) la naturaleza «ideológica» (el jardín romántico, refugio «natural» de un mundo urbanizado e industrializado) hasta arribar por fin 4) a la naturaleza «mediáticamente mediatizada»: el *mediascape* o paisaje biogenético confesadamente, artísticamente *artificial*⁷.

4. PASEANDO POR EL PARQUE

Podemos trazar el camino que lleva a la hegemonía de la «pintura» *mediascape*: un camino, diríamos, «ontoantropológico», más que cronológico, pues que muestra la paulatina intromisión del hombre en el medio, y la gradual sustitución y hasta usurpación de recursos «naturalmente» ofrecidos —o de obstáculos no menos «naturalmente» inmediatos— por parte de productos y fabricados primero arteramente intro-

7 Véase Brigitte Franzen, *Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst*, Walther König, Colonia, 2000.

yectados por mor de la Naturaleza (*Der Umwelt zuliebe!*), para al fin expulsar tendencialmente a ésta incluso en el interior del cuerpo animal.

Al inicio del camino nos topamos con un tipo de parque público que no es ya herencia ni transformación de un jardín privado, el cual a su vez sería el resultado de acotar y cerrar una pequeña superficie «natural» modificándola según los intereses y gustos de los propietarios del fundo, sino que viene proyectado a la vez que el plano y trazado de la ciudad, de modo que su estatuto es ambiguo: de un lado da testimonio de la necesidad por parte de los hombres (especialmente en edades previas o posteriores a la función productiva) de reencontrarse en medio de la ciudad con una cuidada y escogida «representación» de la Naturaleza (flora y fauna apropiadas a clima y suelo) y aun de la Historia y la Mitología (monumentos, estatuas, fuentes); de otro lado, empero, el hecho de haber sido primero planificado y luego construido «racionalmente» (imitando colinas y ondulaciones en tierra apisonada, o incluso en cemento ligeramente recubierto de humus, abriendo canales y senderos, soterrando conducciones, esparciendo regularmente iluminación, disponiendo zonas de recreo y servicios, etc.) muestra a las claras que se trata de un *Ersatz*, de un sucedáneo por otra parte bien recibido por el ciudadano, cuyo cuerpo, modelado *cúbicamente* por la vivienda en serie, la fábrica y la oficina, a duras penas toleraría las inclemencias del medio rural, por no hablar de bosques o selvas. Quizá el ejemplo más claro (y no exento de belleza) de este parque pseudonatural sea el *Central Park* de Nueva York, con sus puentecillos, sus praderas, su pista de patinaje y hasta carruajes de cansinos caballos para olvidar por un rato el trajín de la megalópolis.

Pues bien, ese parque (como tantos otros) llega a cumplir tan eficientemente su función de refugio y coto para el solaz

de las clases improductivas o para la puesta a punto, en buena forma, de los ciudadanos activos (*jogging*, patinaje, etc.), que corre el peligro de acabar banalizándose, integrándose en el paisaje urbano, como si constituyera un mero proscenio del *skyline* neoyorquino. Así, la gente llega a olvidar completamente no sólo su origen y hechura artificiales, sino el carácter de (suave) extrañeza y exotismo «naturales» propio de todo jardín y de todo parque, en cuanto supuesta irrupción de la vida pre-civil (literalmente, *prehistórica*) en el seno de la heredad o de la urbe. Es necesario entonces, como confirmación irónica y un tanto *kitsch* de las tesis adornianas, que el arte vuelva a reivindicar (ilusoriamente, claro) el carácter *inhumano* de esa naturaleza producida y vencida de antemano, a fin de que el ciudadano no acabe él también por integrarse en el paisaje urbano como un elemento más, aunque sea más móvil y fugaz que los árboles y las plantas.

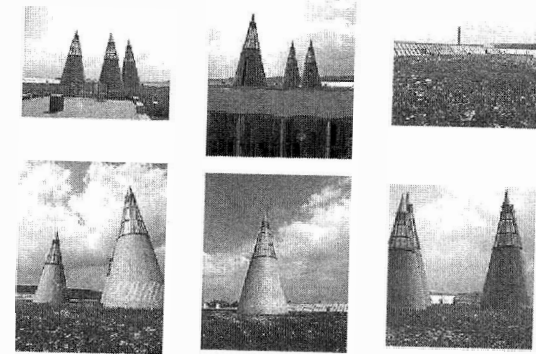
Y como corresponde a esa (pseudo)naturaleza cuyo rango (pseudo)originario se pretende reivindicar, también la obra de arte de ello encargada habrá de ser ambigua: su objetivo primordial consiste en poner literalmente y por un tiempo (exactamente del 2 al 27 de febrero de 2005) *puertas al campo*, haciendo creer imaginativamente a la gente que pasando a través de esas 7.500 puertas que jalonaban los senderos de *Central Park* se podía acceder al «otro lado» de lo humano, a esa Naturaleza que siempre ha «estado allí», pero que el ajetreo diario impedía contemplar; sólo que ese objetivo se ve intencionadamente contrarrestado por el carácter frágil, estilizado del dintel y por el color azafranado del leve plástico-flameante como una bandera al viento— de las fingidas puertas (cuyos materiales estaban configurados como *safron-colored fabric panels*, según anunciaba, honesta, la publicidad del evento). De modo que todo este gigantesco tinglado: desde la utilización del público (en el doble sentido del genitivo), que



3. Christo, *The Gates*, Central Park (Nueva York).

tenía a su disposición cochecitos (*trolleys*) guiados y *tours* a pie, hasta el verdadero resultado final: la venta de planos, proyectos, fotografías, documentación y *gadgets* variados por parte de Christo y Jeanne-Claude, todo ello —digo— supone una mercantilización absoluta (o en americano, que suena más capitalista: una *commodification*) del medio ambiente y del arte que pretende preservarlo y ponerlo de relieve.

Pero en fin, en este caso la intervención «artística» en la (pseudo)naturaleza del parque fue mínima y efímera. Más sarcásticamente agresiva, aunque paradójicamente más *protectora* del ambiente natural, fue la instalación por parte de Helen Mayer Harrison y Newton Harrison de cerrados conos de aluminio y cristal que guardarían en su interior especies florales protegidas, como premonición de lo que habrían de ser los *Future Gardens* en vista del estado actual de las *Gefährdete Wiesen Europas* («Praderas dañadas de Europa»), que es como se llamó a esa intervención en los terrenos universitarios de Bremen (todos ellos un canto al cemento, al cristal y a las formas rectilíneas: cubos y paralelepípedos por todas partes) desde junio de 1996 al otoño de 1997.



4. H.M. Harrison y N. Harrison, *Future Gardens*, Bremen.

Aquí, la preservación geoméricamente artificial de la naturaleza (pequeñas porciones circulares cerradas de césped y plantas) tiene lugar a expensas de ocultar esa misma naturaleza a la mirada y a las sensaciones y sentimientos de los hombres, reduciéndola así a un estado *prehumano* análogo al de la conservación de especies animales en el parque zoológico. Por lo demás, es significativa la actitud del propio matrimonio Harrison al considerar su trabajo como el «resultado de procesos interactivos y comunicativos extremadamente complejos que rebasaron el mundo del arte»⁸. En medio de esos procesos, ¿dónde está la naturaleza? ¿No será ella más bien el pretexto, la ocasión para la puesta en marcha de esos procesos y el residuo, todavía no reducible, aún no reciclable, de los mismos? ¿Acaso se quiere dejar ver la indefensión de la naturaleza a base de construir un refugio técnico altamente sofisticado para ella? Se salva lo que se secuestra. Por su bien.

8 H. Mayer Harrison y N. Harrison, *Grüne Landschaften. Vision: Die Welt als Garten*, Campus, Frankfurt a.M./Nueva York, 1999.

5. DE LA NECESIDAD DE EXTERIORIZAR EN LA NATURALEZA LOS SENTIMIENTOS

Todavía un paso más, y estaremos a punto de cumplir una donosa profecía de Goethe, pero por el lado opuesto. El gran poeta, metido no tanto a científico cuanto a *Naturforscher*, a investigador de la naturaleza, había predicho que el conocimiento de la evolución natural a partir de un *Urphänomen* (en el reino vegetal y en el animal) captado intuitivamente permitiría cumplimentar a la naturaleza yendo más lejos que ella mediante un arte *hipernatural* (así como análogamente, pero en sentido inverso, pretendían rebasar los Harrison el mundo del arte en beneficio de la naturaleza): «Con tal modelo [el derivado del “fenómeno originario”, F.D.], y poseyendo la clave respectiva —decía—, se podrán entonces inventar (*erfinden*) plantas hasta el infinito»⁹.

¿Cuál es hoy el modelo, cuya la clave? No ciertamente los de una naturaleza externa morosamente, amorosamente observada hasta descubrir su secreto. No. El *pattern* es hoy, muy al contrario, la *exteriorización*, la plasmación en el entorno de las propias sensaciones y sentimientos humanos, como si el ambiente no fuera sino un plexo de materiales dúctiles y plegables, soportes del deseo y del amor, del dolor y la esperanza. Tal el *Jardin des Sens*, construido por los diseñadores de «Extasia» (una nube flotante sobre una estructura metálica en la orilla del Lago de Neuchâtel) y por el grupo *West 8*, encabezado por Adriaan Geuze, un arquitecto visionario empeñado en la creación de *paisajes públicos*, puesto que él estima como ya obsoleto el establecimiento de intervenciones en un *espacio público* ya dado.

9 *Italianische Reise*, en: *Werke*, Hamburger Ausgabe, XI, 375.



5a. *Jardin des sens*, Région des Trois Lacs (Suiza).

Junto con dos *arteplages* en Neuchâtel y Bienne, el Jardín —con *le Nuage* y su estructura (denominada en inglés *Blur Building*: «edificio brumoso»)— formó parte de mayo a octubre de 2002 de la *Expo Suisse* de ese año. Es significativo que, a pesar del éxito de público y de las posibilidades de convertir la zona en un espacio futurista (estaba previsto construir allí una permanente *Maison d'Ailleurs*), los habitantes del lago decidieran por votación el desmantelamiento completo del parque, precisamente en nombre de una «naturaleza» que había sido modelada lenta y sobriamente por la acción humana a través de los siglos (un ejemplo espectacular de esta *simbiosis* es precisamente la Île de Saint Pierre, en el Lago de Bienne/Biel, frecuentada por Rousseau: en ella, un pequeño busto recuerda todavía al filósofo).

El llamado «Jardín de los sentidos» era tan espectacular como *kitsch*. Aparte de la nube flotante sobre la estructura y el lago, mantenida en funcionamiento por 88 bombas y 32.000 tubos de ventilación, y que simbolizaría una vaporosa sexualidad onírica (el nombre de *Extasia* corresponde hoy a una cadena suiza de *porno shops*), se levantaron dunas de más de seis metros de altura cubiertas de flores, con exhalaciones periódicas de distintos perfumes, cambios de coloración y

emisión de sonidos suaves y armoniosos. No podía faltar en la exposición (denominada *Moi et l'Univers*, aunque quizá debiera haber rezado: *Moi, je suis l'Univers*) un *Swisslove* para parejas, un grupo de instalaciones en sentido opuesto: *Signal-doleur*, para que los visitantes experimentaran su resistencia ante distintos tipos de dolor (leve, desde luego), e incluso un apartado para los niños denominado *Kids Expo. Eux et l'Univers*. Como es natural, y dado el acendrado espíritu democrático de los suizos, también se levantó un pabellón denominado *Onoma* («Nombre») en el que se exponían *flashes* filmados de 600 municipios del país.

Salvo la documentación y los restos de publicidad esparcidos por Internet, nada de eso queda hoy. Los pacíficos burgueses de la famosa *Région des Trois Lacs* siguen paseándose los domingos en vaporcitos que ponen en comunicación los idílicos rincones de la zona y comiendo en la Isla de San Pedro (en realidad, una península) en un remozado y coqueto —aunque austero— *petit palais* del siglo XVIII, convertido en hotel-restaurant. Luego, un paseo por la isla permite disfrutar de distintos espacios acotados, recogiendo cada uno de ellos ejemplos sumamente cuidados de especies arbóreas, como si casi toda la isla (salvo el restaurante citado, un triguero y un viñedo) constituyera un enorme *Arboretto*, al igual que en algunas importantes universidades americanas y europeas. Aquí, al menos, la construcción integral de un paisaje público futurista se ha batido en retirada ante esta perfecta compenetración entre historia, agricultura y ciencia forestal puesta ante todo al servicio del ciudadano, para su solaz y su instrucción, como una valiosa *pedagogía circumspecta del medio*.

No es éste, sin embargo, el *trend*, la tendencia seguida por la relación del hombre con su entorno en la sociedad post-moderna. Así que habremos de proseguir este particular *via*



5b. Isla de Saint Pierre, lago de Biene.

crucis, cuya meta parece estar en la dominación colorista y un tanto chillona de la naturaleza por parte de un ser *tecnohumano* y espectacularizado al máximo gracias a la coyunda de las técnicas de comunicación, la psicología de masas y la industria del *entertainment*, con sus arquitectos e ingenieros dispuestos a encandilar a públicos infantiloides.

6. *DESCENSUS AD INFEROS:* UNA VENUS POPCIBERNÉTICA

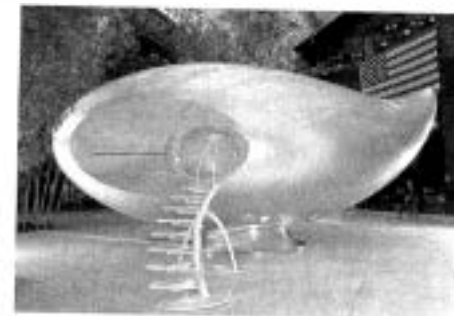
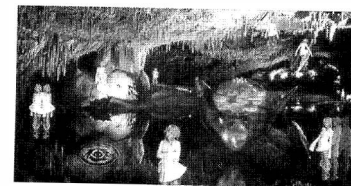
Así pues, tras el fingido «surrealismo» que habría empapado de húmeda sexualidad o al menos estimulado la sensibilidad de los buenos habitantes de la *Suisse Romande*, nada más «natural» que seguir descendiendo por esa «psicología de las profundidades» hasta toparnos con la muy mediática sucesora nipona de la *Venus* del caballero Tannhäuser; como ésta, también ella reina y señora de un peculiar *Venusberg*, sólo que en este caso construido en estudio con fibra de vidrio, cartón piedra y luces de colorines. En este antro —un jardín

subterráneo de las delicias—, rezumante también él de humedad, con sus pequeños charcos libidinosos, se mueve *clónicamente* la transformista Mariko Mori, *sexy star* algo hortera disfrazada de protésica criatura extraterrestre.

Esta artista multimedia abandona ya resueltamente el espacio exterior, «natural», para vender, por ejemplo, su imagen múltiple a través de instalaciones de vídeo o fotográficas, como el *Espejo del agua* de 1996-1998 (compuesto por cinco paneles), en donde Mori pretende encarnar el *eterno femenino*, travestida a las veces de gran sacerdotisa, de diosa o incluso (por seguir con *Tannhäuser*) de Elisabeth y aun de *Madonna*, introduciendo a sus adeptos en un mundo virtual húmedo y subterráneo, como si se tratara de una vuelta al útero materno, con toques de la *flor azul* novalisiana. Esta conjunción de (supuesta) naturaleza, (supuesta) femineidad *sacral* y *fatal*, y (genuina) tecnología de comunicaciones (multiplicada *ad nauseam* por Internet), exhala más bien un aséptico perfume de colonia barata, como si se tratase de un paradójico *erotismo de la impotencia*, de una blanda sexualidad asexuada.

Más recientemente, en 2003, primero en Suiza y luego en Estados Unidos, Mori —que se siente ahora descendiente a la vez de las ensoñaciones ciberespaciales de William Gibson y del transformismo feminista de Cindy Sherman— ha hecho construir en fibra de vidrio plateada una suerte de oblonga nave espacial de algo más de 10 metros de largo y casi 6 de alto en forma de gota (como continuación de su obsesión por lo acuático), conjuntando de nuevo fantasías sexuales, retorno al estadio fetal y ciencia ficción en un sofisticado experimento interactivo (en el que desembocan ingeniería de diseño, arte digital en tiempo real y neurotecnología), denominado *Wave UFO*.

Tres «tripulantes» se acomodan en el interior (igualmente redondeado, suavemente acolchado y con asientos de



6. Mariko Mori, *Mirror of the Water* (arriba) y *Wave UFO*.

technogel) para contemplar-modificar una proyección audiovisual de 7 minutos de duración, controlada por su propia actividad cerebral, a través de la transmisión eléctrica a los «mandos» de la nave de los tres encefalogramas. Una experiencia alucinatoria encaminada a extraer los sueños prohibidos del reprimido ciudadano medio, pero cuyos resultados efectivos no parecen haber ido mucho más allá del entretenimiento circense, hasta el punto de que algunos comienzan a echar de menos la «ingenua» época *pop* de Mori en los años noventa, al igual que el *fake* digital del aparatoso —y previsible— film *Godzilla* de 1998 ha convertido en entrañables a los torpes *Godzilla* japoneses de cartón piedra de los años cincuenta.

7. CUANDO LOS ÁRBOLES SE TORNAN EN ELECTRODOMÉSTICOS

En el otro extremo de esa naturaleza (reducida tecnológicamente a una gota de agua —¿o de espermatozoos?— tripulada), pero con el mismo resultado: mostrar el señorío de lo tecnológico y su usurpación de lo «natural», es digno de mención el «Jardín Eléctrico de Faraday», de Perry Hoberman (1990 y 1999; *remake* digital en video: *Faraday's Ghost*). Aquí no se trata ya de «imitar» *sensu lato* a la naturaleza (sea exterior o pulsional), sino de expulsarla del mundo humano, sustituyéndola



7. Perry Hoberman, *Faraday's electric Garden*.

totalmente (con la obvia intención contraria de provocar una reacción de rechazo respecto de nuestro universo tecnificado), pero conservando el sentido de la «extrañeza controlada» y del «placer» de algo que no está en nuestra mano, como le ocurría antaño al paseante de parques y jardines.

La instalación no deja de ser inquietante, a pesar de estar compuesta toda ella de aparatos electrodomésticos bien

conocidos, o justamente por ello (recuérdense las agudas observaciones de Freud sobre *Das Unheimliche*: lo «siniestro», en cuanto repetición compulsiva o aparición fuera de lugar y contexto de vivencias u objetos cotidianos; *Heim* es «hogar», y por tanto *unheimlich* es aquello que quita a lo hogareño su carácter de tal, en su propio seno). Pues, al igual que en los jardines, aquí también nos encontramos con senderos que discurren por la «espesura» entre «macizos» de aparatos (sobre mesas que harían de colinas y de elevaciones del terreno: el latín *mensa* viene de una raíz que significa «elevación», como ocurre también con el término «eminente») que se ponen en funcionamiento y producen sonidos amplificadas según se avanza entre ellos, como si el triunfo de la tecnología sobre la naturaleza hiciera retornar fantasmáticamente a ésta (justo, como un *revenant*) en sus características menos dóciles y sumisas, continuando así la vieja idea de la insurrección de las máquinas contra sus creadores, al igual que también un jardín puede convertirse —de no estar constantemente cuidado y vigilado— en un remedo, no sin violencia, de la *ingens sylva* primitiva.

Al respecto, es como si Hoberman nos incitara *a sensu contrario* a «celebrar» el triunfo planetario —pero *für uns*, para nosotros, con un giro sarcástico— de eso que Hegel denominaba «segunda naturaleza»: la vida ética y cívica (*Sittlichkeit*) de los hombres, cuyo soporte y garantía de funcionamiento vendría cumplida hoy por la tecnociencia. En términos actuales, y yendo más allá de las intenciones del propio Hoberman (detenido aquí, como hiciera McLuhan, en el estadio *eléctrico, mesotécnico*), deberíamos quizá empezar a hablar más bien de la conjunción de distintos programas de *software* y de diversos paisajes *públicos* de *hardware*, como una plasmación tendencialmente universal en esa «segunda naturaleza» del universo computacional, el cual amenazaría

ya, como hemos insinuado, con establecer sobre ella una tercera y definitiva *tecnonaturaleza*¹⁰.

8. MUTACIÓN DEL PARQUE: DEL BOTÁNICO AL TEMÁTICO

Ante tal panorama, en el que se repiten, multiplicadas y magnificadas, las posiciones en contra o a favor de los *apocalípticos e integrados* que ya analizara magistralmente Umberto Eco en su obra seminal de 1964, no es extraño que académicamente se intensifique el cuidado, fomento y promoción de los *jardines botánicos*, en un movimiento paralelo al de la parcelación arbórea de la ya citada Isla de San Pedro, sobre el Lago de Bienne.

Y sin embargo, es precisamente este carácter de «prolongación» de la didáctica universitaria para la formación de futuros botánicos y farmacéuticos, por un lado, y el hecho de que muchos de ellos hayan sido creados por así decir *aus der Retorte*, a partir de una planificación científica (como el *Central Park* o el *Jardin des Sens*), para ofrecer ese ámbito externo de estudio y también para paliar la sensación de desarraigo del habitante de las ciudades actuales, lo que produce en el visitante una paradójica sensación de estar contemplando algo así como un *cadáver* vegetal, conservado *artificialmente como si* estuviera vivo, reluciente y —nunca mejor dicho— floreciente. Por ejemplo, el famoso *Orto botanico* de Perugia, a pesar de su abolengo (el primitivo fue instaurado en 1768), ha sido enteramente creado *ex novo* en 1962 sobre los terrenos de la

10 El término *Techonatur* fue utilizado por vez primera por Hartmut Böhme en su: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1992, p. 22.



8. Orto botanico, Perugia.

antigua Iglesia de San Costanzo, y se anuncia —con razón— como una creación (tentados estaríamos de decir: como un *producto*) de la Cátedra del Prof. Mario Bolli.

Si esto es así, ¿no estará entonces el jardín botánico, al igual que ocurre con las relaciones entre el Museo y la Historia, a punto de convertirse en algo así como el *cementerio de la naturaleza*?

Dicho sea sin exageración alguna, ¿no será entonces mucho más *natural* aceptar como propio de nuestra *tecnonaturaleza* las cuevas de Mori o el jardín eléctrico de Hoberman, situando entonces en cambio al jardín botánico en el mismo nivel *arqueológico* que el de una excavación, con el agravante incluso de que ese jardín ha sido *construido* como si continuásemos viviendo en los *old good times* y para que así lo creamos al menos durante el tiempo del paseo, de modo que nos sintamos tan sumergidos en esa *verdadera* naturaleza como el visitante de Pompeya creería estar por un momento en una ciudad *de verdad*, y no en la que él padece cotidianamente? Aparte de la necesaria didáctica universitaria (necesaria, en muchos casos, para la ulterior instalación de viveros y *Garden Cities* que añadan un toque de controlada naturaleza al chalet del burgués), ¿no se dará aquí —dejando aparte la buena

ya, como hemos insinuado, con establecer sobre ella una tercera y definitiva *tecnonaturaleza*¹⁰.

8. MUTACIÓN DEL PARQUE: DEL BOTÁNICO AL TEMÁTICO

Ante tal panorama, en el que se repiten, multiplicadas y magnificadas, las posiciones en contra o a favor de los *apocalípticos e integrados* que ya analizara magistralmente Umberto Eco en su obra seminal de 1964, no es extraño que académicamente se intensifique el cuidado, fomento y promoción de los *jardines botánicos*, en un movimiento paralelo al de la parcelación arbórea de la ya citada Isla de San Pedro, sobre el Lago de Bienne.

Y sin embargo, es precisamente este carácter de «prolongación» de la didáctica universitaria para la formación de futuros botánicos y farmacéuticos, por un lado, y el hecho de que muchos de ellos hayan sido creados por así decir *aus der Retorte*, a partir de una planificación científica (como el *Central Park* o el *Jardin des Sens*), para ofrecer ese ámbito externo de estudio y también para paliar la sensación de desarraigo del habitante de las ciudades actuales, lo que produce en el visitante una paradójica sensación de estar contemplando algo así como un *cadáver* vegetal, conservado *artificialmente como si* estuviera vivo, reluciente y —nunca mejor dicho— floreciente. Por ejemplo, el famoso *Orto botanico* de Perugia, a pesar de su abolengo (el primitivo fue instaurado en 1768), ha sido enteramente creado *ex novo* en 1962 sobre los terrenos de la

10 El término *Tecnonatur* fue utilizado por vez primera por Hartmut Böhme en su: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1992, p. 22.



8. Orto botanico, Perugia.

antigua Iglesia de San Costanzo, y se anuncia —con razón— como una creación (tentados estaríamos de decir: como un *producto*) de la Cátedra del Prof. Mario Bolli.

Si esto es así, ¿no estará entonces el jardín botánico, al igual que ocurre con las relaciones entre el Museo y la Historia, a punto de convertirse en algo así como el *cementerio de la naturaleza*?

Dicho sea sin exageración alguna, ¿no será entonces mucho más *natural* aceptar como propio de nuestra *tecnonaturaleza* las cuevas de Mori o el jardín eléctrico de Hoberman, situando entonces en cambio al jardín botánico en el mismo nivel *arqueológico* que el de una excavación, con el agravante incluso de que ese jardín ha sido *construido* como si continuásemos viviendo en los *old good times* y para que así lo creamos al menos durante el tiempo del paseo, de modo que nos sintamos tan sumergidos en esa *verdadera* naturaleza como el visitante de Pompeya creería estar por un momento en una ciudad *de verdad*, y no en la que él padece cotidianamente? Aparte de la necesaria didáctica universitaria (necesaria, en muchos casos, para la ulterior instalación de viveros y *Garden Cities* que añadan un toque de controlada naturaleza al chalet del burgués), ¿no se dará aquí —dejando aparte la buena

voluntad de científicos y municipales— una suerte de perverso mecanismo ideológico de compensación para paliar los males de la no-ciudad actual? Al respecto, bien podríamos decir en suma que el jardín eléctrico, el *que nos merecemos*, está en la misma relación con el jardín botánico como el parque temático lo está con la ciudad: en ambos casos se trata de su parodia esquizoide y, a la vez y por ello mismo, de su cumplimentación máxima: la artificialización completa de un mundo *humano, demasiado humano*. Tanto, que se está haciendo progresivamente inhumano.

Si esto es así, ¿cómo no leer entonces con una mueca —más bien melancólica y por ende incapaz de abrirse francamente como sonrisa— las ensoñaciones poéticas de Goethe respecto al *homo creator*, encargado de llevar a perfección mediante el arte lo ya presente de forma incipiente en la naturaleza? ¿Tendremos que recordarle respecto a la metamorfosis de ésta en tecnonaturaleza aquello de lo que él mismo se percató por lo que hace a la sociedad y a la historia e inmortalizó al final de *Fausto*, a saber: que la consecución de la sociedad de los hombres, cristalizada en un hermoso instante, significa en realidad la muerte y la entrega del alma del *ingeniator* al demonio? Pues Goethe distinguía cuidadosamente entre ir miméticamente en pos (*nachahmen*) de la naturaleza, e imitar (*nachahmen*, también) a la naturaleza misma en su acción creadora. Las artes, pensaba el poeta, no imitan lo visible y tangible (la *natura naturata*, por decirlo con Spinoza), sino el proceder oculto de la Naturaleza propiamente dicha (la *natura naturans*), de modo que el arte habría de «retornar a esa racionalidad que constituye a la naturaleza y según la cual actúa ésta»¹¹. Así, cuando las configuraciones humanas no se alcen contra la naturaleza, sino que colaboren con ésta: «la

11 *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, en ed. cit., VIII, 463.

naturaleza general podrá actuar de una manera productiva bajo la forma particular de la naturaleza humana»¹².

9. CUANDO EL ARTE SE CONVIERTE EN AGENTE COLABORADOR

¿Hay alguna manifestación artística que haya realizado el ideal goetheano, o deberemos conformarnos con (y conformarnos a) la tecnonaturaleza del jardín eléctrico y del *Wave UFO*? En mi opinión, claro está que la hay. Desde luego, no toda manifestación *genuinamente* artística implica necesariamente esa colaboración (aunque sí con la *manera* del *fondo* subyacente a la naturaleza: la *tierra*)¹³, pero *a fortiori* sí es verdadera la inversa: toda obra que ponga de relieve dicha colaboración es *genuinamente* artística, aunque lo sea de un modo derivado —axiológicamente inferior, por tanto— a la pura manifestación artística de tierra; sin embargo, compensa esa subordinación *ontológica*, diríamos, con una apariencia desde luego más *bella*. Un ejemplo particularmente notable en que se aúnan a mi ver aquella manifestación telúrica *elemental* y una irresistible apariencia bella (en el sentido fuerte de *shining* y *dóxa*: brillo, resplandor) se muestra, no en la obra aislada *Elogio del horizonte*, de Eduardo Chillida, sino en la conjunción de ésta con su incomparable contexto: la colina de Cimadevilla, en lo alto de Gijón, con el mar enfrente, el cielo arriba y la desnuda tierra hueca debajo (la gran escultura, de hormigón armado, se alza sobre un antiguo bastión defensivo). Si un hombre se coloca debajo de este arco de (improbable) con-

12 *Maximen und Reflexionen*, en ed. cit., XII, 469.

13 Me permito remitir al respecto a mi *Arte público y espacio político* (2ª parte, 3-4). Akal, Madrid, 2001, y *La fresca ruina de la tierra*, Calima, Palma de Mallorca, 2002, *passim*.



9. Chillida, *Elogio del horizonte*.

ciliación entre los elementos y la existencia mortal, y pone su mano sobre esta «piedra» artificial, podrá notar una extraña y como cálida vibración que estremece sus dedos, como si el horizonte, reconocido ante este alto elogio tecno-artístico, devolviese al cuerpo en cruz del hombre su auroral carácter de centro del mundo, de instaurador de los puntos cardinales.

En este mismo sentido, pero en la dirección contraria: el homenaje a la tierra, a la noche y a los muertos, se levanta el «jardín» de negras piedras regulares basálticas de distintos tamaños, pero sin exceder en demasía las dimensiones del cuerpo humano ni quedar tampoco demasiado por debajo de él, que Peter Eisenmann ha hecho levantar en pleno centro (todavía en alguna parte devastado) de Berlín, en la *Potsdamer Platz*, como «Monumento al Holocausto». Un extraño y conmovedor cementerio, cuyas «tumbas» macizas son paradójicamente *cenotafios*: ningún cuerpo hay en ellas o bajo ellas, ya que las víctimas fueron volatilizadas en los hornos crematorios nacionalsocialistas. El gran logro de Eisenmann



10. Peter Eisenmann, *Monumento al Holocausto*, Berlín.

consiste a mi ver en invertir por completo en su homenaje esa cremación de los cuerpos en ceniza y humo. Mientras que el gran poeta Paul Celan hace cantar en broma cruel a los prisioneros judíos las «ventajas» de cavar sus propias tumbas, o sea de levantar las «duchas» de gases y de construir los hornos crematorios que los incinerarán (*wir schaukeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*, se canta en *Todesfuge*: «cavamos una fosa en los aires allí no se está estrecho»), Eisenmann hace en cambio terriblemente pesados ahora a los sustitutos de esos cuerpos, «presentes» como negras piedras macizas, inmóviles e inamovibles, como ocasión perenne de remordimiento —necesario— de un pueblo que una vez siguiera casi en su totalidad la senda de la infamia y de la inhumanidad.

Piedras en hileras regulares, como conformando una ciudad de muerte, con senderos por los que caminan y se entrecruzan, meditabundos, los visitantes —por un momento, habitantes— de este despoblado de la memoria. Cuando lo visité, en un gélido atardecer del mes de enero de

2006, la nieve brillaba de forma insólita y el viento gemía entre los estrechos pasadizos, como si también la naturaleza estuviera de luto. Y quienes nos cruzábamos apenas nos diríamos una mirada furtiva, como si también nosotros estuviéramos contaminados y necesitados de expiación o, al menos, como si estuviéramos allí de más, profanando un lugar herido de tiernas cicatrices de la memoria. A mi parecer, éste es el ejemplo más conmovedor e insólito de «jardín» que pueda darse: aquel que, como el dios heraclíteo de Delfos, quiere y no quiere que se pasee por él.

10. INFORMATIZACIÓN DE LA TECNONATURALEZA

Sin embargo, basta cruzar la plaza y retroceder unos pasos para reingresar en el universo *high tech* de la comunicación y del esparcimiento, propiedad de una conocida firma japonesa de la comunicación y el *show business*: altos y esbeltos rascacielos de cristal reflectante se arraciman en torno a una nueva «bóveda celeste» que hace de cielo esta vez realmente *protector*, porque las cuchillas de ese metálico firmamento son movibles a voluntad, según los cambios climáticos y las horas del día. Bajo este portentoso ejemplo de control electrónico de fenómenos meteorológicos encuentran plaza y refugio puestos de chucherías teutonas (salchichas, mayormente) en invierno y terrazas de restaurantes en verano. Ello da fe de que aquí, como en toda megalópolis que se precie, las más audaces realizaciones de la ingeniería arquitectónica se combinan muy bien con el consumo de masas, o mejor: están pensadas justamente para ello.

Y así, de los húmedos «infiernos» de Mariko Mori a los secos y brillantes «cielos» del Sony Center, pasando y paseando por las airosas puertas-pondones de Nueva York, rode-



11. SONY Center, Potsdamer Platz (Berlín).

ando los conos de Bremen o dejándonos envolver por la nube «Extasia» de Yverdon, hemos ido trazando una suerte de *cartografía* de la nueva naturaleza. Por lo demás, se trata de un *salto cualitativo*, ciertamente. Pero no de un escenario completamente nuevo. Nunca ha existido naturaleza «virgen». Siempre ha sido considerada ésta, inconscientemente o a sabiendas, como acúmulo de materiales para la Técnica, un factor que, a la vez que establece diferencias (móviles: por decirlo con Kant, se trata de *Schranken*, de limitaciones; no de *Grenzen*, fronteras fijas) entre el hombre y su medio, genera a ambos con su *cortadura*. La Técnica es así *antropógena* y *fisiogénica*¹⁴. Sin embargo, es preciso reconocer que nos hallamos aquí ante un «salto», ante una discontinuidad dentro de la historia de las relaciones entre naturaleza y técnica. Por vez primera, la técnica incorpora dentro de sí la teoría y los lenguajes que la programan y dirigen, dándose de este modo la capacidad de reorientar constantemente sus directrices, de

14 Remito al efecto a mi primer libro: *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Akal, Madrid, 1986.

autocorregirse y aprender de los desvíos y errores anteriores. En una palabra, la técnica se está absolutizando como *Tecnología* (con la correspondiente inserción del *lógos* en su núcleo más íntimo).

Estamos empezando a sufrir en todos los órdenes de la vida cotidiana esta gigantesca mutación, comenzada en los albores del siglo XX y acelerada a partir de los años setenta, con la ascensión vertiginosa del *computer* y su «democrática» difusión. Por lo que toca a la naturaleza, esto significa que la tecnología, después de haber transformado en lo más íntimo el proceso de producción de materiales y de energía, está poniendo ahora todo su empeño en la metamorfosis del hábitat humano: un camino alguno de cuyos jalones hemos ido mostrando y que, a través de las artes y de la industria del entretenimiento (cada vez más fundidas dentro de una omnímoda *cultura audiovisual new media*), está transformando la faz del llamado «mundo desarrollado», partiéndolo por gala en dos porciones de muy distinto alcance y extensión: la una, mínima, debida al *hiperconservacionismo nacionalista o regional* (no siempre reaccionario, como vimos en el caso de la Región de los Tres Lagos, y como demuestra diariamente el ecologismo militante en su lucha contra el desaforado crecimiento inmobiliario en España), que intenta preservar en lo posible el paisaje heredado; del otro lado, enorme en comparación con el primero, se yergue el mundo apropiado para y por eso que Heidegger llamaba el *Gestell*: la «estructura de emplazamiento», en la cual no sólo encuentra todo su sitio, sino también su generación dentro de un proyecto global y sus conexiones con los demás elementos de la estructura.

Así pues, y por lo que hace a la naturaleza, ésta se encuentra estratificada al menos en tres planos (ya hicimos antes alusión a ello): 1) el de una socionaturaleza en la que todavía las energías son libres (los materiales, por definición,

nunca lo fueron): *el estadio agropecuario*; 2) el de una naturaleza socializada que ha integrado industrialmente en su seno la producción, almacenamiento y distribución de energías: *el estadio mecanoindustrial*; 3) y en fin el de una tecnosociedad naturalizada que, en consecuencia, tiende a la transformación completa del paisaje (en el sentido del *tópos* aristotélico: como límite exterior del «cuerpo» envolvente de ciudades y cinturones industriales) en dos direcciones antitéticas: la reconstrucción imaginaria del *pasado* y la invención fantástica del *futuro*. En ambos casos, el presente queda fuera de juego, por rutinario y tedioso en el mejor de los casos, y perturbador y violento en la mayoría de ellos.

Al servicio de esta doble operación de *centrifugado* se halla, entre otras muchas ramas de la hodierna globalización, la gigantesca industria del *entertainment*, la cual, por lo que hace a la construcción de la *imagen del pasado*, está procediendo tenazmente a cambiar nuestro medio humano en un *ambiente* ilusoriamente diversificado y puesto al servicio de una nostalgia universalmente *introyectada*, y ello por medio de: a) excavaciones integradas física o virtualmente en la Ciudad por medio de museos interactivos, de *tours* y visitas guiadas; b) aletargamiento —por no decir embalsamamiento o momificación— de vetustos «cascos históricos» dentro de las megalópolis o cercanos a ellas, y remodelados según aquello que el turista, aleccionado por la industria *massmediática*, se imagina que *debería ver* allí, y c) jardines botánicos —escasamente visitados, y ello con la actitud de quien pasara por *ruinas vegetales*, contemplando extrañado esas especies como en peligro de extinción—, y multitudinarios parques temáticos, los cuales revitalizan la vieja conseja que ornaba el retrato de Descartes: *Mundus est fabula*; *Mundus*, ya no sólo la Ciudad, aunque ésta se prepare cada vez más y mejor para cumplir su mutación como *old city on line*, a fin de convertirse ella misma en un gigantesco y variado *Theme*

Park (sardana y barretina incluidas): al cabo, y con un poco de esfuerzo y maña, Barcelona conseguirá por ejemplo mejorar y hasta suplantar con creces y medro a Port Aventura, esa tecnociudad animatrónica no en vano ubicada míticamente en la *Mediterrania* y realmente a un paso de Tarragona.

Por lo que respecta a la invención *fantástica* del futuro, ya hemos visto que la conversión de la «naturaleza heredada» (dicho sea por analogía con la llamada «concepción heredada», en física) en una *tecnonaturaleza* producida por y al servicio del *new market* comunicacional se está produciendo de una manera mucho más agresiva, tendencialmente planetaria (siendo el mejor ejemplo de esa expansión desde el corazón del Imperio a Oriente la nueva China tecnológica de Shanghai y el Delta del Río de las Perlas, en particular, y la mutación de la metrópolis primero y megalópolis después en *Mépolis*, la No-Ciudad)¹⁵. No es extraño que los nuevos profetas del Imperio democrático (sociodarwinistas reciclados ahora como *neocons*) vengan hablando desde 1980, como hace Alvin Toffler, de *The Third Wave* (la era informática, tras la agraria y la industrial), surtiendo así de argumentos *intelectuales* de peso a la *Libertarian New Right* que capitaneará años ha el inefable Newt Gingrich, en Estados Unidos. Así también conjuga Nicholas Negroponte, Director del *Media Lab* del *M.I.T.*, una supuesta democracia directa ya en puertas, la conciencia planetaria o psicoesfera que preconizara McLuhan (¡y antes Teilhard de Chardin!), y la autorregulación sacionatural mediante el sistema cibernético: todo ello, regulado por el *computer as a way of life*, tan universalmente expansible —nos asegura y promete— como la mismísima Constitución Ame-

15 Véase Félix de Azúa (dir.), *La arquitectura de la no-ciudad*, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2004, y mi contribución allí: *Mépolis: Bit City, Old City, Sim City*, pp. 17-67.

ricana¹⁶. ¿Es esta coyunda entre política y tecnonaturaleza algo descabellado, algo que nos veríamos en todo caso a aceptar sólo porque prudentemente seguimos el consejo de Humpty-Dumpty: la cuestión es quién manda? ¿No será esa combinación, por el contrario, el mejor ejemplo de la *interfaz* actual, frente a la dualista concepción «moderna», que oponía cultura a naturaleza?

Sea como fuere, y como colofón de las dos tendencias dirigidas hacia la consecución de un paradójico *hacer acto de presencia en imagen* (cada vez más avasalladoramente *virtual*) por parte de aquello que por definición parecería hurtarse a ello: el pasado y el futuro, es preciso decir en primer lugar que, a pesar de todo, la *tecnonaturaleza* actual debe seguir siendo considerada como *naturaleza* en general, al menos desde el punto de vista de sus efectos (y recuérdese que, por ejemplo, en alemán algo es «real» si y porque produce efectos: *wirklich*, de *wirken*: «obrar»). Parece en efecto poco dudoso que la tecnonaturaleza —o mejor: su origen— está produciendo ya en muchos hombres la misma impresión (incluso acrecentada) que la naturaleza rural del estadio agropecuario, a saber: más allá de la superficie de «disposición» y de servicio que la primera procura, más allá de su manipulabilidad (interactividad) superficial, es su existencia misma y la oscuridad última de su sentido y finalidad lo que sigue suscitando en el «ciudadano de a pie» una suerte de *temor reverencial*, fácilmente mutable en *fervor religioso* (ya hemos visto cómo se lo apropian también los políticos *pro domo*). Y es que, hoy como ayer, la naturaleza (agraria, industrial o tecnológica) sigue siendo: «el principio o la garantía de la alienidad (*Fremdheit*)»¹⁷.

16 Véase su: *Being Digital*, Knopf, Nueva York, 1995.

17 Gottfried Boehm, *Im Tal*, en: Jörg/Karen van den Berg (eds.), *Kunst im Dialog mit Kunst und Natur*, pict. im., Duisburg/Berlin, 1999, p. 104.

Ahora bien, y en segundo lugar, ese temor se debe a una sospecha creciente (interesadamente fomentada, y sin embargo, en último extremo, impensable): la de que no exista ya la *natura naturans*, sino que la entera *natura naturata* provenga hoy, en cuanto *tecnonaturaleza*, de la *tecnociencia* en su estructura y dinámica, en profundidad, y de la *industria del espectáculo* (teóricamente pertrechada por las flamantes *ciencias audio-visuales*), en superficie. Si queremos, podemos servirnos todavía del latín para decir *natura naturata... ex arte*, siempre que entendamos *ars* en su sentido tradicional, o sea: justamente como *técnica*. Al respecto, no parece en efecto sino que la función asignada por Adorno al arte, a saber: que éste acoja en su productivo seno la *Inhumanität* de una naturaleza por otro lado esquilada por la ciencia y la industria, se ha cumplido con creces pero de forma sarcástica, ya que el «arte» (el aparataje audio-visual y sus sistemas operativos) no sería sino la quintaesencia de ese mismo complejo científico-industrial. Por eso, hoy no sabe uno bien si leer como manifestación de ingenuidad nostálgica o de cinismo declaraciones de esta guisa: «En el estadio histórico de su —¿inevitable?— desaparición, cada vez más artistas se encaminan, más allá de la delimitación adorniana, a lo bello natural, propio de una 'vuelta de la naturaleza al arte'»¹⁸.

Como diría Antonio Machado: «Bien, sea. Feliz será quien lo vea». Siempre habrá naturalmente manifestaciones de pintura o escultura *figurativas*, miméticas y hechas con las manos en plan artesanal, *comme il faut*. El problema, por seguir con Machado, es si no tendremos que repetir con él: «Se canta lo que se pierde». Esas producciones, a guisa de aspirinas artísticas o, como decía el buen tendero Schopen-

18 Konrad Paul Liessmann, *Die Rückkehr der Natur in die Kunst*, en su *Philosophie der modernen Kunst*, WUV, Viena, 1994, pp. 233-244.



12a. Portada publicitaria de *Soylent Green*.

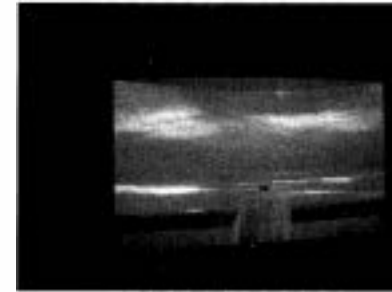
hauer, de sedantes o *Quietive*, bien pueden seguir adornando la salita de estar de la clase media, alimentando su nostalgia por la desaparición de una naturaleza rural de cuyas rentas, por cierto, la clase superior vivía antaño cómodamente. Pero es difícil pensar que puedan todavía decirle algo al espíritu de nuestra época. Y a la memoria vienen entonces algunas terribles imágenes del film *Soylent Green*, de Richard Fleischer (1973), rebautizada aquí con el estúpido título de: *Cuando el destino nos alcance*.

Por cierto, en un mundo como el descrito en la película, tras el consabido desastre nuclear y la subsiguiente conversión del planeta en un yermo improductivo, lo pavoroso de las imágenes guardadas en la memoria no se halla —o no se halla ante todo— en la provocación subrepticia (por parte de las propias autoridades) de huelgas y manifestaciones en la población para que mucha gente (especialmente jóvenes, más musculosos y sanos que los viejos) salga a la calle en masa y pueda ser así ventajosa y fácilmente recogida por grandes palas excavadoras, a fin de transportar a los revoltosos gente a gigantescas plantas de transformación: fábricas altamente

eficientes (¡y no contaminantes!, le gustaría añadir a uno) que convertirán su cuerpo y su sangre en pastillas de varios colores que servirán de alimento a una población hambrienta y sin recursos. Este «canibalismo tecnológico» no debiera por demás sorprendernos (pues hoy en día, en vez de decir que la naturaleza imita el arte, habría que decir más bien que los directivos de las grandes fábricas de pienso para el ganado van al cine) si recordamos que la encefalopatía espongiiforme sufrida por el ganado vacuno hace bien pocos años se debió a que la alimentación de éste consistía en parte en la deshidratación de restos de pescado, sí, pero también en la pulverización de carcasas y de carne en mal estado, procedentes de vacas muertas.

No. Lo realmente estremecedor era el hecho de que la capa más concienciada de la población, al llegar a una senectud improductiva, se ofreciera voluntariamente a ese sacrificio, consistente en convertir hombres en sopicaldos, recibiendo como compensación una indolora muerte dulce: en una gran pantalla, situada en un espacio circular aislado, se iban proyectando imágenes de praderas (no dañadas, como las de Bremen) y de árboles (tan bellos y sanos como los de la Isla de San Pedro en Bienne), mientras sonaba una música suave (ya cabe imaginar cuál sería ésta: ¡la Sexta Sinfonía, *Pastoral*, de Beethoven!).

Mientras gozaba de esta proyección audiovisual, el moribundo (Sol Roth, a quien le había sido inyectado un veneno; una interpretación impresionante de Edward G. Robinson, ya muy enfermo, y que adelantaba así su propia muerte, acaecida pocos meses después) iba perdiendo lentamente la conciencia de un modo más plácido aún que el Sócrates del *Fedón* y del cuadro famoso de Jacques-Louis David, hasta que la última imagen —una espectacular puesta de sol, parecida a la que se ofrece hoy como salvapantallas para el PC— coinci-



12b. *Soylent Green*, muerte de Sol Roth.

día con el último suspiro de este nuevo «redentor» de la humanidad, con tanto derecho a decir como Dios: «Tomad y comed, que éste es mi cuerpo».

Dejando aparte (si es que ello es posible) el sentido religioso del exhorto del Cristo, la diferencia entre el sacrificio de éste y el del voluntario aspirante a pastilla «Soylent Green» es patente: uno promete la vida eterna después de la muerte; el otro se conforma con que, a costa suya y de otros seres, abnegados o forzados, los demás hombres puedan prolongar su vida temporal. El primero pide que se guarde memoria duradera de ese sacrificio y que se le recuerde por tal; el segundo sabe que desaparecerá en el anonimato —y seguramente así lo quiere—. Pero el punto fundamental, habida cuenta además de nuestro tema, estriba en que el Hijo de Dios elige las especies de pan y vino para transformarlas eucarísticamente. Deja así que sigan estando ahí, a la mano, cosas naturales (al menos según parece), pero determinadas por las palabras sagradas, de modo que es un asunto de fe el que haya tenido lugar verdaderamente en la comunión nada menos que la ingesta del cuerpo y de la sangre de Cristo. En la eucaristía tenemos, pues, la conjunción instantánea de lo natural y lo sobrenatural. Los luteranos

darán un radical paso adelante, al afirmar que sólo en la *masticatio spiritualis* (o sea, en la trituración y deglución reales del pan y del vino), acompañada por las palabras rituales, se manifiesta Dios: en el interior, pues del cuerpo, del comulgante. Es decir, según el catolicismo, a la naturaleza se la deja incólume, intocada (al menos en apariencia): sigue *pareciendo* (a los sentidos y al análisis químico) lo mismo que era antes, con independencia de que el pan y el vino sean «destruidos». El luterano *exige* esta destrucción. Donde hay sacralidad, sobrenaturaleza, no puede haber ya naturaleza. Y además, este doble proceso de irrupción y de desaparición subitáneas y simultáneas se da *en* el hombre, en la boca de cada hombre, no en el mundo externo. Las semejanzas con la transformación industrial de la naturaleza —poco menos que coetánea a la Reforma— son evidentes, como lo son también las de la creencia católica con una naturaleza rural, sobre la que se actúa con provecho, pero sin modificarla. Al contrario, con todo, de estas diversas posiciones del cristianismo, en el film es el propio Sol Roth el que ofrece de veras su cuerpo (decrépito: Edward G. Robinson iba a cumplir 80 años), sin intermediarios «naturales»; y lo hace para que sirva de alimento real, no simbólico (como creen los calvinistas).

Sólo que esta acción en pro de la antropofagia solidaria exige una transformación absoluta de la carne humana por parte de la tecnología de la alimentación (de cuerpo a montón de pastillas con sabores y colores diferentes: también hay Soylyent Red y Yellow, aunque la más rica parece ser la verde) y de acuerdo con sofisticados programas, entre los que se incluye en primer lugar esa proyección nostálgica y un poco *kitsch* (le recuerda a uno —¿qué le vamos a hacer?— el principio de *The Sound of Music*, *Sonrisas y lágrimas*): interiorización de la cultura audio-visual del espectáculo: *only for your eyes and ears*.

Lujo de la privacidad (de otro modo, imposible) en el momento de la muerte. No hace falta mucha imaginación para encontrar inquietantes paralelos entre la *eutanasia* del film y la inmersión del hombre actual en la *tecnonaturaleza*.

11. POBLANDO EL PAISAJE TECNONATURAL CON ANIMALES MANIPULADOS

Acabamos de recordar un ideal de muerte a la antigua, propia del estadio natural agropecuario (para el caso, da igual que fuera violenta como la de Cristo o plácida como la de Sócrates): una muerte que necesitaba de un *atrezzo*, de un decorado natural para afirmar dentro de éste su propia supe-ración, su transfiguración espiritual: una muerte ella misma tránsito hacia la verdadera Vida; y la hemos parangonado con otra muerte, propia del hodierno estadio tecnonatural, mucho más dulce y hasta placentera, y en la que lo natural a transformar son ya la carne y la sangre mismas del hombre, las cuales —debidamente elaboradas— producirán a su vez carne y sangre humanas. Hemos pasado pues de un modelo de *comuni3n* ascensional, jerárquico y vertical, a otro horizontal, democrático y (parece inevitable) un punto hortera. Ahora bien, lo que se ha perdido en el paso de un modelo a otro de muerte es justamente la *mediaci3n de la naturaleza*; ésta existe al final sólo *in effigie*, virtualmente; y, abnegaci3n aparte, parece que a la gente «cultu» de *Soylyent Green*, con tal de ver y oír las imágenes de algo irrimisiblemente pasado, le merece la pena entregar su vida.

¿Por qué? La respuesta es obvia: porque nuestro cuerpo, a pesar de todos los aderezos y modificaciones tecnoartísticos que ese *soporte* recibe, forma parte de la naturaleza y difícilmente puede existir sin ese *medio ambiente* al que nos estamos

refiriendo constantemente. Sólo que mi cuerpo es «mío» (nos decimos, sin saber a ciencia cierta qué queremos decir con ello, pero seguros de esa posesión, cuando quizá debiéramos estarlo de lo contrario: es nuestro cuerpo quien nos posee); sé en efecto que él —mi cuerpo— es parte de la naturaleza cuando ejecuta movimientos de fuera a dentro (ingerir, deglutir, respirar) o de dentro a fuera (con sus deyecciones varias). Pero, dada su originaria esquivez, ni puedo verlo a él en su estado «natural» (cuando los otros lo vean ya será demasiado tarde para mí: estaré *de cuerpo presente*), ni puedo tampoco ver el de mis semejantes *como si fueran cuerpos*, sin más (en el trabajo en serie y en la prostitución —emparentados en esto, y en otras muchas cosas más—, se utilizan los cuerpos por parcelas y según rendimiento, no en su nuda exposición natural; en la medicina, el cuerpo es visto como un conjunto —más bien mal avenido— de órganos; y en las variadas técnicas de la *biopolítica*, el cuerpo es *leído* como si fuera un conjunto de discos los soportes para la inscripción en ellos de la Ley).

¿Qué hacer, entonces? ¿Cómo acceder a una naturaleza viva y *semoviente*, análoga a la mía? Tampoco se hace aquí esperar mucho la respuesta: puedo acceder a esa naturaleza, como en un espejo *deformante*, a través del animal. Pero no, obviamente, mediante la observación y el trato con las denominadas bestias salvajes, ni tampoco acercándome al ganado, cuya múltiple apariencia de individuos sueltos (se habla de «cabezas» de ganado) deja ver ya —eucaristía del carnívoro— su interior verdadero y unitario: el *continuum* de rojas masas de carne para el consumo humano. No. Mi cuerpo sólo puede plasmarse exteriormente en cuerpos animales que, siendo distintos al mío, hayan sufrido sin embargo un proceso de *domesticación* paralelo al ejercido por la cultura sobre la existencia humana. Así, y desde el punto de vista de la *tecnonatura*—

leza, podemos decir que el animal doméstico es el *complemento móvil* de los árboles, flores y césped de los jardines y parques públicos (una conclusión confirmada por el hecho banal del paseo diario con el perro por esos parajes): un fragmento vivo de naturaleza, inserto en la actividad sociotécnica, urbana.

Es ciertamente posible *descargar* (ya casi en el sentido informático del *down load*) buena parte de la *animalidad* de nuestros propios cuerpos en los animales que convertimos en nuestro entorno (y aquí también cabe distinguir entre la *circunspección* de quien trata a sus mascotas como una traslación de sus propias costumbres corporales a una carne ajena con el fin de reconocerse al menos parcialmente en ella, y la *ambición* de quien maneja a esos animales como un *ambiente* a su disposición. Conforme a lo ya insinuado, el proceso de domesticación —presente en todas las culturas y tiempos— puede deberse en buena medida a la curiosidad (¿o necesidad?) por parte del hombre de contemplar sin excesivos riesgos el funcionamiento de un *cuerpo natural* desde fuera, sin los impedimentos de su propio cuerpo (siempre en buena medida *interior*, y por ende inaccesible en su materialidad plena, de bulto, cósica) ni la desconfianza, *et pour cause*, que se siente al enfrentarse a los cuerpos de los otros. El cuerpo *ajeno*: esa extraña exteriorización de un interior más velado incluso para el que así se expone y expresa que para quien está observando su comportamiento, sin poder eludir por entero el riesgo de *objetivarlo*.

12. DE CÓMO SACRALIZAR A LA BESTIA PARA LUEGO DOMESTICARLA

Ahora bien, el primer amago de «domesticación» del animal por parte del hombre es paralelo al de la introducción

del jardín en la finca o del parque en la ciudad. Se comienza por acotar un espacio, *eo ipso* intermedio entre el desorden salvaje y el orden urbano, en el que el hombre —ciertos hombres, los iniciados— puede penetrar sólo mediante purificación seguida de rituales, propiciando así un encuentro reglado con lo allí delimitado (*templum* está emparentado con *témnein*: «recortar, acotar»): de la cumbre de la montaña, al antro subterráneo, pasando por el bosque sagrado (*lucus*) y por la identificación en determinados animales de fuerzas y disposiciones naturales presentes en el hombre, y extensivas a un grupo social. Sólo después de establecidas estas estrategias de encuentros es posible el trasplante de especies silvestres, modificando lentamente el tipo de nutrición, ordenando plantas y árboles según su tolerancia a la luz, y disponiéndolas en surcos regulares generadores de geometría (piénsese en el *pagus*, latente en la compaginación de las vides, en la rectificación de los campos de labrantío o en el alineamiento de los árboles frutales), así como también la domesticación de los animales. Tras la sacralización y la domesticación, un tercer paso ha sido dado aún, un paso decisivo: el de la transformación genética de plantas y animales, modificando estructura, tamaño y aun comportamiento (piénsese en los perros de caza o en los de presa), en beneficio de un grupo humano. Ese *salto cualitativo* es tan antiguo como el Neolítico, pero hasta hace pocas décadas tuvo lugar exclusivamente por cruces y pruebas, realizados de forma empírica, mediante procesos de *trial and error*. Sólo desde Mendel, y de forma acelerada desde los últimos desubrimientos en biogenética (a la cabeza, el desciframiento del genoma de distintos animales, incluido el del hombre), cabe planificar *racional y científicamente*, es decir, *a priori*, esas mutaciones.

Podemos encontrar un magnífico ejemplo de sacralización del animal (en verdad, un primer paso hacia su domes-



13. Delos, Avenida de los Leones.

ticación) en la llamada *Avenida de los Leones*, de la isla sagrada de Delos, en el archipiélago de las Cícladas, allí donde Letona pariera a Ártemis-Selene (la diosa nocturna de la caza, protectora también de los partos: la Señora de las Bestias) y a Apolo-Helios (el dios del día, que enseña las artes a los hombres pero también sabe llevarlos a la perdición: el Señor del Oráculo). Ya esa primitiva dualidad *sexuada* da testimonio del carácter *híbrido* del hombre primero, oscilante entre dos ámbitos, cada uno de los cuales puede lograr supremacía o subordinación respecto al otro, pero nunca reducirse al otro ni desaparecer. La mentada «avenida» es admirable plasmación artística de ese carácter híbrido.

Por un lado, los leones —símbolo de fuerza noble, de realeza— están rugiendo. Pero su hierática posición, rígidamente repetida, compensa esa manifestación de salvajismo. La distancia regular entre las estatuas viene a equilibrar igualmente su carácter simbólico: los leones están elevados sobre un plinto, para acentuar su dimensión sobrehumana. En fin, la hilera marca una senda: una senda que lleva al templo o al palacio, como en Egipto o en Mesopotamia. El simbolismo es claro: cuando el hombre es capaz de elevar al

animal (por analogía: a su propia animalidad, también) a determinación sagrada, entonces su vida social y espiritual es posible: es la disposición rectilínea de la serie animal la que literalmente le abre el *camino recto* por donde ha de transcurrir su existencia. No hay domesticación sin sacralización previa. Y a su vez, no hay socialización sin domesticación. Los órdenes de la Naturaleza, de la *phýsis*, están aquí claramente diferenciados: dios, animal, hombre. Pero la *estrategema*, la *maquinación* que genera y establece órdenes y proceso *prodomo* (nunca mejor dicho) no pertenece a nada de eso: no es una cosa, ni un orden, ni una estructura, sino el factor de su diferenciación, jerarquización y articulación: es la Técnica. Y hasta cabría pensar que ella, al cabo, terminará por reconocerse a sí misma *en y como* Naturaleza, si no fuese porque el Arte ha reconocido, en la propia aplicación técnica, una resistencia y cerrazón ínsita en la naturaleza, pero que la desfonda y abisma, haciéndola por ello, en su raíz, *indisponible*. Pues la Tierra, que incita al hombre a ejercitarse en la caza y en la doma, en la labranza y la roza, en el curtido y el alzado, es originariamente *indomable*, levantisca contra toda suerte de dominio, refractaria a la técnica. Tierra = Letona (de *léthe*: ocultación y olvido). Contra ella topará el proceso planetario de *tecnologización de la naturaleza*.

13. BESTIAS DE CHATARRA

En efecto, al cabo de esa avenida, flanqueada de leones de piedra, nos espera la proliferación de las vías (de transporte, de comunicación, de información) que entretejen el paisaje urbano. En ellas no hay sitio para las bestias, salvo que éstas sean triste, científicamente acogidas en esos campos de concentración llamados *parques zoológicos*, paralelos en su añeja



14. Lynn Chadwick, *Beast VII*.

función conservacionista a los *jardines botánicos*, como ya se hizo observar anteriormente. Y ahora que también las grandes reservas de caza (progresivamente reconvertidas para safaris fotográficos) equivalen a los parques nacionales, el lugar de la bestia, nostálgicamente sentida en su ausencia, ha sido recreado *piadosamente* por el arte, que de forma entrañablemente irónica convierte el cuerpo del animal en un conjunto soldado de desechos de piezas metálicas (procedentes de carrocerías de automóviles: la nueva «bestia»), tal como corresponde a una naturaleza *industrializada* que sólo ahora puede echar de menos la antigua compenetración del paisaje rural y los animales (equinos, bovinos o caninos), de la misma manera, *mutatis mutandis*, que el estadio agropecuario venía mítica, imaginariamente precedido por un orden sacral.

Como los leones de Delos, también la bestia de Chadwick está rugiendo: pero lo que en ese rugido resuena no es la vibración de la flecha de los dos Hermanos Cazadores al surcar el aire, sino el recuerdo del motor del automóvil al rodar por la autopista. Inquietante es también el aislamiento del

animal. Como no pertenece a ningún sitio ni guarda el camino hacia el dios o el monarca, podría estar en cualquier lugar, con absoluta indiferencia. Ciertamente, queda realizada así su individualidad (perdida en cambio en la *serialidad* de los leones de Delos, ya que allí todos ellos forman un signo, como una flecha que apunta a una meta). Así se yergue también el individuo moderno, en su soledad (repárese en los grises que constituyen los fondos de la pintura barroca). *Tant mieux!* Las «cosas» sólidas, bien definidas y recortadas, pueden ser fácilmente movidas, manipuladas, exportadas de su lugar natural, hasta convertirlas en *objetos*, en algo presente, a la mano (eso: estar a mano, es lo que significa literalmente *vorhanden sein*: «estar presente», en alemán). Las bestias de Lynn Chadwick no son ya naturaleza *semoviente*, sino piezas *movibles ad libitum*. En el fondo, avisan con su impotente aullido de la expulsión de hombres y animales de la Naturaleza, en la era industrial.

14. DE LA INSOPORTABLE BANALIDAD DEL ARTE TRANSGÉNICO

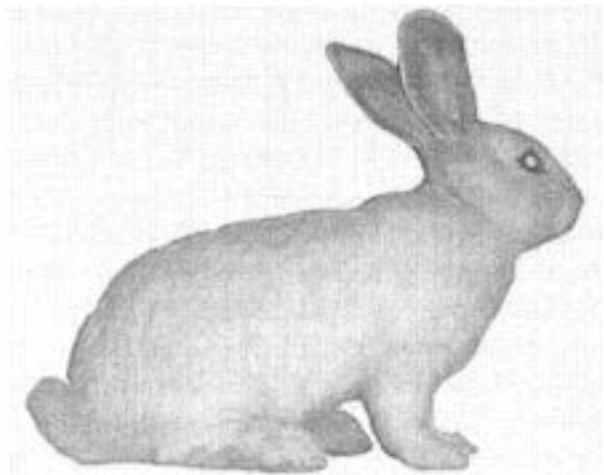
Y en nuestra incipiente era, regida por la electrónica digital y por las planificaciones biogenéticas, ¿qué tipo de animalidad nos merecemos? Hasta ahora, la intervención tecnoartística en la naturaleza iba dirigida a la imitación de ésta o incluso a su suplantación, pero cuando es ya posible la intervención directa en el núcleo más íntimo de lo biológico, ¿cómo se relacionará el hombre con los antiguos reinos de la vida: el vegetal y el animal? A este respecto, un ejemplo particularmente extremo, en el que la sofisticación científica parece estar al servicio del capricho más banal (como vimos ocurría ya, por demás, con las *performances-experimentos* de

Mariko Mori), es el del llamado «Arte transgénico», del brasileño Eduardo Kac.

Este profesor del *Art Institute of Chicago*, luego de trabajar en campos como la robótica y la telemática, anunció en la edición de 1999 del festival *Ars Electronica* de Avignon la fundación de una nueva disciplina creativa: el arte transgénico. Lo mejor es que dejemos hablar al propio artista: «Propongo que el arte transgénico sea una nueva forma de arte basada en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir material de una especie a otra, a fin de crear singulares organismos vivientes. La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y del animal para crear nuevas formas de vida. La naturaleza de este nuevo arte no sólo es definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal, sino sobre todo, por la naturaleza de la relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales domésticos. No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la responsabilidad por la nueva forma de vida creada así. Las preocupaciones éticas son de capital importancia en cualquier obra artística y se hacen todavía más cruciales que nunca en el contexto del arte biológico, donde un ser vivo real es la propia obra de arte. Desde la perspectiva de la comunicación entre las especies, el arte transgénico reclama una relación de diálogo entre el artista, la criatura/obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella»¹⁹.

Henos aquí, pues, contrayendo una nueva y más crucial «preocupación ética»: animales y vegetales son modificados

19 Eduardo Kac, «El arte transgénico», en *Futuros emergentes, Arte, Interactividad y Nuevos medios*, Ángela Molina y Kepa Landa (eds.), Institutió Alfons el Magnanim, Valencia, 2000, pp. 59 s.



15a. Eduardo Kac. Coneja «Alba».

genéticamente con el fin de disfrutar al fin de obras de arte vivientes. Su primer ejemplo: la coneja Alba, el primer mamífero fluorescente, cuyos genes fueron modificados con una proteína verde (*GFP*) procedente de la medusa *Aequorea Victoria*, con el fin de que Alba brillase en la oscuridad o cuando estuviere expuesta a «una luz azul con un nivel de excitación máximo de 488 nanómetros»²⁰.

A pesar del escándalo inicial, Kac no ha renunciado desde luego a ampliar sus proyectos. Como un nuevo y más fantasioso Dr. Moreau (Kac no quiere intercambiar órganos o partes del cuerpo entre seres ya existentes, como en la novela de H.G. Wells o incluso en las transformaciones aurorales de Empédocles, sino crear seres inéditos), nuestro artista transgénico sueña con una proliferación de criatu-

20 Véase José Luis de Vicente, *Eduardo Kac / Artista electrónico*, en: <<http://www.mundo.es/navegante/2001/09/10/entrevistas/1000132841.html>>.

ras que desafíen el principio de especificidad y aun el de identidad: «Una creación ética y responsable entre especies —dice— producirá una generación de preciosas quimeras y unos fantásticos y nuevos sistemas vivientes, tales como los ‘plantanimales’ (plantas con material genético de animales o animales con material genético de plantas) y ‘animanos’ (animales con material genético humano o humanos con material genético de animales)»²¹. ¿A qué responsabilidad está aludiendo aquí Kac? Según sus declaraciones, lo único que él exige al respecto es que el comprador de la «obra» cuide y respete a su monstruo. Mas no se ve por qué debiera detenerse aquí el dueño de la pieza. Ya puestos, ¿por qué no admitir que el comprador experimente también con el «bicho» *ad libitum*, a fin de crear nuevas «quimeras»? ¿Y por qué mantener el estatuto del artista creador que cobra por sus obras, así como el de quien las adquiere como una propiedad más? ¿Por qué Kac no se aplica a sí mismo esas fantásticas teorías y se convierte él mismo en un *plantanimano*? El caso es que, bajo el manto protector del término «arte», la propia naturaleza se ve alterada en lo más íntimo para satisfacer caprichos parecidos a eso que San Agustín llamaba *sacrilega sacramenta*, juegos de un dios menor al servicio de la sociedad del espectáculo. Pues aquí no se trata de experimentos médicos para reparar vidas dañadas, para ayudar a seres infelices (vegetales, animales u hombres) a superar deformaciones y a que se curen de sus enfermedades, sino de crear nuevas naturalezas para la contemplación, entre divertida y horrorizada, del burgués.

El *luxus naturae* de toda la vida (merece la pena hacer un viaje a Onda para visitar allí su pequeño museo de seres deformes) viene creado ahora por encargo en un laboratorio

21 Eduardo Kac, art. cit., p. 64.



15 b. Biotope «Apsides».

de bioarte: bichos al alcance de algunos bolsillos, de gente dispuesta a transgredir las formas, ya no de especies, sino de individuos vivos, para su solaz y esparcimiento. Estética de lo maravilloso, o más bien de lo monstruoso: ¿un estrambótico final de la *tecnonaturaleza*?

Del 4 de septiembre al 12 de noviembre de 2006 ha expuesto Eduardo Kac en la Bienal de Singapur su *Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries*, una serie de *biotopos* (literalmente: «lugares vivos»), es decir cuadros vivientes, ya que están «habitados» por miles de microorganismos situados en un *medium* de agua, tierra y otras sustancias. Estos minúsculos seres cambian según su metabolismo interno (alterado por Kac para acelerar su evolución constante) y las condiciones ambientales (he aquí por cierto un buen ejemplo de la

coyunda entre *ambiens* y *homo ambitosus*). Se trata de pues de pequeños ecosistemas transgénicos que uno puede llevarse a casa, con la seguridad «ética y responsable» —no exenta de temor, supongo— de que esa monstruosidad no se va a escapar de la caja protectora y, justiciera, decida empezar a habitar también en el cuerpo del comprador.

En mi opinión, esas intervenciones escapan tanto al ámbito científico como al propiamente artístico para entrar en el campo de las curiosidades *circenses*. La experimentación por sí misma o, peor aún, por el placer de romper esquemas adquiridos (¿para cuándo una vaca rosa?) o de animar el gusto estragado del coleccionista (¡ponga en su casa un *Biotope!*) suscita, más que indiferencia, una ligera «náusea desinteresada», que diría Jünger en contextos más serios.

¿Por qué? Desde el campo de habas y la hilera de arbolillos frutales de La Almedinilla (figura 1), hasta la Avenida de los Leones en Delos (figura 13), de la compaginación de viñedos en Île Saint Pierre (figura 5.b) al «Monumento al Holocausto» de Eisenmann (figura 10): en todos estos casos (a modo de ilustraciones de un fenómeno universal, propio de todas las culturas), hemos visto que todas las intervenciones *técnicas* en la naturaleza por parte del hombre consisten en una *rectificación* (en sentido literal) de lo naturalmente dado. De ahí la idea goetheana del arte como cumplimentación última de la naturaleza (una idea de raíces en última instancia cristianas —el hombre como colaborador de la obra divina—, pero llevada al extremo: el hombre como *perfeccionador* de las producciones naturales). Técnica y arte coinciden en *poner orden y concierto* en lo inmediatamente dado, aunque con intenciones diversas (la primera, para hacer del mundo un lugar habitable, a disposición de los grupos humanos; el segundo, para poner a prueba la resistencia de Tierra). Por muy obsoleto que se halle el viejo

concepto de *belleza*, es difícil poder valorar una obra si en ella no se encuentran (incluso si es *a sensu contrario*, para poner de relieve su brillar por ausencia) atisbos de proporcionalidad y armonía. No en vano aprecia Hegel que la presencia *reflexiva* del hombre aparece por vez primera en la historia del arte y la cultura bajo la figura del *Werkmeister* (el *demiourgós* o «Maestro de obras»: el arquitecto) en el arte egipcio, un arte que establece para siempre (¿o sólo hasta el arte transgénico?) que la impronta de lo divino (*mutatis mutandis*: del orden del cosmos) se halla no tanto en una planta o animal, o incluso en un Hombre señalado, sino en aquel que primero se dedicó —como buen médico— a restaurar la salud del ser enfermo, salvando luego *artificialmente*, simbólicamente de la muerte a animales y hombres al elevarlos primero a efigies, fingiéndolos pétreas estatuas, y siendo al fin sabiamente capaz de preservar esos cuerpos, momificados, *como si* estuvieran vivos para siempre, encerrándolos en el interior de hipóstilos templos o tras las geométricas superficies de la pirámide: *der verständige Kristall, der das Tote behaut* («el edificio cristalino, conforme a entendimiento, que da cobijo a lo muerto») ²².

Ahora, por el contrario, la (bio)técnica aplicada al «arte» parece dedicarse a la *producción de azar*, modificando caprichosamente el código genético de microorganismos para ver qué sale de ahí (ya hemos visto que nuestro ingeniero metido a artista nos avisa, alborozado, de la próxima metamorfosis de todo en todo, sólo que exigiendo del público un comportamiento ético y responsable, *of course*). Los griegos llamaban a la pintura *zoographía*, esto es: «descripción gráfica de la vida». Descripción, es decir: traslación

a un orden *estable, legible*, de las características superficiales de lo retratado que mejor pudieran servir como vehículo para acceder a lo esencial, allí latente. Ahora, Kac y otros como él han accedido *ya científicamente* a lo esencial, de modo que lo que el arte transgénico pretendería, a partir de la manipulación molecular, sería más bien que se alterase continuamente la superficie, produciendo bonitos efectos de desplazamiento y recomposición. Puro juego vano.

15. LA HUMILDAD DEL ARTE Y LA COLABORACIÓN DE LA NATURALEZA

Al efecto, quizá la mejor contraposición frente a tan lúdico proceder sea la de los *agentes colaboradores*, de Nacho Criado. Desde las tempranas obras de 1973 a 1976, Nacho Criado ha insistido en el establecimiento de tácticas cuidadosamente preparadas para que, por ejemplo, los insectos royeran revistas o libros de arte (no sin regocijo por parte del *manager* de esos «agentes»), o bien el moho penetrara entre dos cristales superpuestos en las ventanas, como en la gran instalación del Palacio de Cristal de Madrid, en 1991. Se trataba desde luego, *prima facie*, de una irónica protesta contra la idea de la «subjetividad creadora» del artista, propalada desde el romanticismo y ensalzada por las vanguardias hasta que Duchamp ridiculizara sin piedad esa alta imagen. Pero también, y quizá con más calado, se ponía así de relieve el carácter temporal, efímero, de toda obra humana (también, y sobre todo, de la obra de arte) frente al ideal de erigir con ella un «monumento para siempre»: un símbolo que ocultaría un dogma, una exigencia perenne de conducta... y sumisión. Por el contrario, Nacho Criado (como seminalmente hiciera Duchamp con *Le Grand Verre*) parte del orden

22 *Phänomenologie des Geistes. Gesammelte Werke* (Meiner, Hamburgo), Dusseldorf, 1980; 9. 378.



16. Nacho Criado, *Revista «Gazeta del arte» con agentes colaboradores.*

—un orden por demás anquilosado ideológicamente—... para corroerlo simbólicamente, haciéndolo con una tierna ferocidad mayor aún que la empleada por sus «colaboradores» en la otra corrosión, la física.

Su trabajo es pues el de una *opera aperta*; en definitiva, lo que él hace es rendir un conmovedor homenaje al carácter imprevisible e indomable de las fuerzas de la naturaleza, ofreciendo así, por ende, una muestra de *profundo respeto a la tierra*. Se trata de un arte literalmente *humilde*, pues que confía su acabamiento y perfección, paradójicamente, a la azarosa obra de la vida minúscula que surge de la tierra: *humus*, vida orgánica, apenas distinguible de su fondo telúrico. ¿Hará

falta recordar que también *homo* procede de *humus*, y que, en consecuencia, ser hombre es saber ser *humilde*?

Eduardo Kac, por el contrario, con su afán de intervenir en el código último de lo viviente para transformarlo, *car tel est son plaisir* (o el de sus clientes), lleva al último extremo un movimiento iniciado ya en la Ilustración y perseguido *ad nauseam* en el siglo XIX: la conversión de la naturaleza en un conglomerado de fuerzas y energías puestas al servicio del hombre moderno (mejor dicho: al servicio del gran capital, enmascarado tras ese cómodo constructo ideológico a prueba de protesta: ¿quién va a estar en contra de la «modernidad»). Como si el hombre, todos y cualquiera, en y por su *vida desnuda*, no estuviera *velis nolis* enraizado en lo natural.

La muy progresista y hasta revolucionaria consigna de la Universidad mexicana de Chapingo (en Texcoco, cerca de Ciudad México) reza así: «Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre». ¡Adviértase además que se trata de una Universidad de rango y extensión nacionales, dedicada a la invención y difusión de nuevas *técnicas agrarias*! Como si la explotación de la primera (por parte de grupos bien organizados en empresas y mafias) dejara incólume, intacto al ser humano, cuyos «modernos» portavoces (los ingenieros tecnohumanistas y los artistas electroingenieros) parecen cada vez más empeñados en propagar *urbi et orbe* una novedosa definición de «hombre», apoderándose para ello del título de una obra que, en Terencio, no era sino una mera comedia de costumbres: *Heautontimorouménos*, «el que se hace daño a sí mismo».

¿Acaso acabará constituyendo la consumación de la *tecnonaturaleza* la verdadera imagen de la *naturaleza de la técnica*? No creo que ello sea posible. Más allá de toda demonización (o de toda angelización) de la técnica, baste recordar que ella no ha dejado jamás de moverse y medrar *a la contra*, en virtud de

la resistencia de Tierra. De ella saca su fuerza y a ella corresponde, dejando florecer de varias maneras el orden natural y construyendo el humano. Por ella encuentra también la técnica, al fin, sus límites en cada caso, avizorando en el fondo la última frontera, de muchos nombres. Los hombres la llamamos «tiempo», y «muerte» a su cumplimentación. Muerte que da vida. Muerte que incita al orden. Cambiemos pues de lema, echemos al desván de la *hybris* humana eso de la «explotación de la tierra», olvidémonos de aquellas *marvelous discoveries*, y acojámonos más bien a la espléndida divisa de la Universidad de la Sorbona: *fluctuat, nec mergitur*. Tal la *tecnonaturaleza*: también ella fluctúa, pero no se hunde. Pues si *per impossibile* lo hiciera, no caería entonces, rendida, en el orden global de la maquinación humana, sino que se abismaría en el negro seno de Tierra.

II. EL NEOHUMANISMO DE LA NO CIUDAD

16. DE CÓMO EL HOMBRE CORRIENTE ACABÓ CREYÉNDOSE EL HOMBRE UNIVERSAL

De la Tierra parecen ocuparse hoy bien poco políticos y científicos, ejecutivos y turistas varios (a pesar de las declaraciones apocalípticas de tantos grupos ecologistas, oscilantes entre el patetismo externo al Poder y las ganas de participar en Él para «cambiarlo desde dentro»). Y es que la vieja *mélaina gé*, antes sede inamovible de inmortales y mortales, está siendo ventajosamente sustituida (ventajosamente, para quienes juegan con ventaja y sólo se cuidan de su propio provecho, claro) por un aparentemente novedoso fantasma, que ronda por los espacios (físicos o virtuales) de las megalópolis, tecnópolis, conurbaciones y *sprawl cities* de las llamadas sociedades postindustriales, posthistóricas, postmodernas o cuantas postrimerías se deseen añadir: es el fantasma del *neohumanismo*, de sabor típicamente americano.

Es verdad que desde hace tiempo sabíamos de un ilustre *cadáver* colgado a las veces –vergonzantemente y como a hurtadillas– en cualquier pendón de los defensores a ultranza de los Tiempos Modernos: el cadáver del Humanismo (a veces bautizado –nunca mejor dicho– como «Humanismo Cristiano»). Sólo que estos restos inanes a casi nadie asustan ya, ni tampoco –vistos por el lado opuesto– infunden muchas esperanzas de restauración de los *good old times*. Es lógico. Un cadáver no es un fantasma. No es un *revenant*. Ciertamente se le sigue obligando a volver, a trancas y barrancas; pero lo hace como lo que es, o mejor como algo que está de «de cuerpo presente»; así que muy pocos lo toman en serio, salvo como *chibolete* (tal la castiza traducción de *shibboleth* por D. Miguel de Unamuno), o sea como una consigna, un guiño para hacernos ver que, según el caso (liberal o totalitario), quien defiende al Hombre es «uno de los nuestros» o, al contrario, un tipo de poco fiar. De hecho, los empeñados en resucitar a tan racio muerto le preguntan a uno, supuestamente escandalizados: «¡Pero, hombre! (apóstrofe incluida en el paquete retórico), ¿qué puede haber desde luego más sagrado para el hombre que el hombre mismo?». Así que, interpelado por tan contundente pregunta, uno se ve forzado a descender de nuevo a la arena para pergeñar una breve recapitulación de los rasgos generales del humanismo; unos rasgos bien contradictorios, a mi parecer²³.

Todo humanismo que se precie depende de una proposición en apariencia tan evidente que resulta más bien tautológica, a saber: «Cada hombre es el Hombre». El humanista hincha aquí cuasi teratológicamente el predicado esencial

«Hombre», mientras que por otra parte se las apaña para dejar capitidismuido y minusvalorado al sujeto realmente existente (*este hombre que es cada uno de nosotros, cada *quisque*, incluido yo mismo*). De la abstracta entidad primera se dicen maravillas, todas ellas presididas o precedidas por el prefijo *auto-* («ser uno mismo»). En efecto, el Hombre sería un ser autónomo, autocentrado, autosuficiente, autárquico, al menos a través de sus representantes, por él libremente elegidos (¡faltaría más!); y últimamente, gracias a la ingeniería genética, hasta *auto-operable*, que siempre queda más fino que «automanipulable»²⁴. Al caertan rotundo ideal sobre cada *quisque*, se hace de éste un sujeto de (o alguien sujeto a) imputabilidad, moral y penal, absolutamente responsable de sus actos: propios, conscientes y voluntarios, con lo que se convierte además y sobre todo a cada *portador o soporte* de la entidad «Hombre» en un ser personal e inalienable de valor absoluto: algo por cierto que ya nos debería haber hecho sospechar, dada su semejanza con el documento nacional de identidad, también designado por la autoridad competente como «personal e intransferible». Así, el Hombre sería, redundantemente, el Ideal de la Humanidad, el baremo con el que uno ha de medirse para ver cuánto da de sí, esto es: cuánto da, según caso y circunstancia, cada uno de sí a favor de ese excelso e inmarcesible *Sí mismo*).

Sólo que por el lado del sujeto, del *ego homuncio* del caso, tan estupenda identificación *ad limitem* no parece desde luego hacedera. A menos que, como resultaría de una lectura malévola de la Declaración de los Derechos Humanos de la O.N.U., en 1948, ese sujeto fuera en última instancia un

23 Sobre el tema me permito remitir a mi: *Contra el Humanismo*, Abada Editores, Madrid, 2003.

24 Remito igualmente a la tercera parte de mi: *En torno al humanismo*. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk, Tecnos, Madrid, 2002.

presque rien, apenas nada, a saber: «alguien» a quien hay que respetar y defender (pero, ¿quién lo haría?, ¿acaso los demás «alguien», en general?) *con independencia* de raza, credo, lenguaje y demás características particulares. O sea, que habría que respetar a un *resto exangüe*: el resultado de sustraer de alguien —de cualquiera— toda particularidad. A menos que, en una lectura bienintencionada, entendamos que hay que respetar y defender a ese «algo» que está en «uno» y lo marca; es decir, respetar a todo el mundo *no a pesar* de sus particularidades, sino justamente por ellas. Pero entonces, ¿desde dónde habría que ejercer el respeto?, ¿acaso desde otro cúmulo de particularidades? ¿Y cómo unas particularidades —por centradas que estén en «alguien»— pueden respetar a otras propias de y existentes en otro «alguien», a menos que haya un fundamento común que las haga compatibles? ¿Cómo puedo ser *representante de la Humanidad en mi persona*, que decía el buen Kant, sin serlo desde una base que, atravesando toda la lira de la evolución mineral, vegetal y animal en mi cuerpo, prosigue por la familia, la sociedad civil, el Estado y hasta la adscripción a un club de fútbol? ¿Acaso será el Concepto-Hombre la *omnitudo negationum*, la totalidad resultante de negar todas esas determinaciones? ¿Y eso es lo que el Humanismo quiere que sea *yo*, precisamente «yo mismo»?

Por otra parte, esa operación de sustracción, de «despojo», continúa y se agrava cuando de las alturas de los Derechos del Hombre en general descendemos a los «detalles» en los que y por los que viven los hombres. Por ejemplo, cuando llegan las elecciones, uno quisiera matizar, explicar justamente con detalle por qué vota a tal político y no a cual... si no fuera porque las papeletas ya están preparadas con unos nombres predeterminados, obedeciendo a intereses que en buena medida se me escapan, fortalecidos —nombres e intereses— por los medios de comunicación de masas, etc. Al fin,

yo no soy sino eso: «un hombre, un voto». Y en el plano económico, no soy, no somos sino «mano de obra», «fuerza de trabajo» intercambiable en el Mercado libre y globalizado. Así que, al final, y sobre todo en los casos extremos, el juicio: «Cada hombre —este hombre, y el otro, y el de más allá— es el Hombre —en general, si entrar en detalles—» es, según se mire, a la vez tautológico y contradictorio.

Tautológico, porque por ambos lados —el del predicado y el del sujeto— se han depurado tanto los diversos modos y maneras de ser hombre que al final no quedan sino *restos*, por un lado, y generalidades por otro, a saber, algo así como: «La existencia, cuantitativamente tomada, de uno en uno, es lo mismo que la esencia tomada colectivamente, en general». Y ese «lo mismo» es, en el fondo, *nada*. De modo que el humanismo desemboca en el *nihilismo*, dejando, eso sí, unos restos: los únicos que nos interesan, los que nos hacen ser, a cada uno, uno mismo, a su manera. Ya lo advertí antes: se trataba de un cadáver exangüe y descarnado, sin llegar siquiera al plano espectral. Pero ese juicio es también contradictorio, si lo consideramos desde el punto de vista de la lógica clásica, sea de subsunción o de inhesión. Desde lo primero, es evidente que no podemos subsumir directamente un singular (o un montón de ellos: para el caso da igual) bajo un concepto universal (el de «Hombre», en este caso). Para poder hacerlo, el sujeto debería mostrar en su concepto algunas notas *particulares, específicas*, y por tanto compatibles con el concepto del predicado.

Ahora bien, salvo la repetición salmódica de que el hombre es un *animal racional* (lo cual vuelve a ser un hierro de madera); ya hemos visto que el humanista *ha de negarse* a aceptar particularidades que *relativizarían* el augusto concepto del Hombre. Pero desde la lógica de inhesión es peor, ya que al incidir tan tremendo y vacío concepto sobre cada uno de nosotros

procede aquél necesariamente a una depuración mucho más drástica que la étnica —aunque, por fortuna, y al menos por lo pronto, sea sólo simbólica—, a fin de poder adecuar su vaciedad a un sujeto igualmente vaciado y ahuecado.

17. EL AMERICANISMO ES UN HUMANISMO

Sin embargo, el hecho de que tan fácil victoria sobre el Humanismo no impida que en los más variopintos lugares y desde las más diferentes bocas y caletres se siga defendiendo tamaño desatino como algo evidente y hasta de buen tono, ese hecho —digo— tendría que habernos llevado a pensar que quizá esa universal defensa (ligada las más de las veces a deseos imperiosos —y hasta impetuosos— de acceder a un bienaventurado Cosmopolitismo) esconda, a sabiendas o no, una clara *toma de postura ideológica*, a saber: la creencia de que ciertas personas, grupos o estados nacionales *dominantes*, sea por derecho teológico —ahora se vuelve a llevar eso—, histórico, tecnocientífico, o simple y cínicamente fáctico —a la fuerza y por la fuerza... de las armas—, la creencia —digo— de que esos grupos son la encarnación, la prueba viviente aquí, en la tierra, de esa Humanidad a la que tantos otros no han llegado aún, y a los que hay que ayudar a ello, por las buenas o por las malas. Y si las malas lo son tanto que parezca no haber remedio para reintegrar a los díscolos a la grey humana, entonces habrá que aniquilar a esos extraños hombres que se niegan a serlo, es decir: que se niegan a ser como «Nosotros», como el «Nosotros» que dicta y decide qué significa ser de veras hombre, y qué nación encarna mejor, cuál lleva mejor a la existencia ese concepto, a fuerza de Igualdad (una vez trituradas las diferencias, o empleadas como material de elaboración y consumo), de Libertad (una vez aceptado el

Orden Establecido y sus reglas del juego) y de Fraternidad (o sea: del intercambio de bienes entre los «hermanos» dependientes del Mercado Global).

En una palabra: si bien se mira, para que la doctrina del Humanismo sea hacedera es preciso encontrar un *analogatum princeps*, una distinguida particularidad a través de la cual cada individuo pueda ser transmitido, transferido a esa universalidad llamada «Hombre». Antes se hablaba del Espíritu de un Pueblo que, en cada época, se convertía en portavoz y soporte del Espíritu del Mundo; luego tocó hablar de una Raza superior o, a la inversa, del «Socialismo en un solo país»; y ahora, al fin, «vencido y desarmado el Ejército rojo» (¡por Coca Cola y CIA!), tenemos al flamante Imperio Democrático (otro bonito oxímoron) como paradigma, o mejor: como *pattern* de lo que debe ser el Hombre, junto con lo *segregado* por el Imperio mismo como sus heces, desparrramadas luego por el ancho mundo encontrando el fecundo *humus* del fanatismo, y reunidas indistintamente bajo la siniestra denominación de «Terrorismo Internacional»: el lado oscuro de la Fuerza, tan universalmente abstracto como su lado bueno. De acuerdo con esto, en la proposición universal que venimos examinando sobre el Hombre se pone de relieve, de golpe, a la vez su carácter ideológico y su sentido lógicamente condicional: «Si y sólo si este hombre es norteamericano, entonces es todo un hombre». Lo cual implica la cláusula negativa: «Todo hombre que odie o se enfrente al pueblo norteamericano no es realmente un hombre, sino un terrorista». Entre medias de tan extremas proposiciones nos movemos, somos y existimos los demás: los que no formamos parte de los «elegidos», pero hacemos lo posible por irnos acercando a ello, y los que, a pesar de no ser del todo «réprobos», no protestan lo suficiente contra esos tales.

Me gustaría llamar «Neohumanismo» a la doctrina que propugna el siguiente donoso silogismo: «Este hombre (*singular: E*) es hombre (*universal: A*) por ser norteamericano o afín (*particular: B*)». O sea: $E - B - A$. ¿No había dicho Hegel que América era el país del porvenir? ¿Y dónde encontrar esa remozada doctrina de veneración del hombre por el hombre? La encontraremos, de una manera tan obvia como redundante y recurrente, en la *WorldWideWeb*, bajo el rótulo: *Humanism*. Se trata del *Credo* de la muy poderosa *American Humanist Association*, la cual, por boca de su presidente: Frederick Edwards, nos alecciona de esta guisa:

Humanism is one of these philosophies for people who think for themselves: «El humanismo es una de esas filosofías para la gente que piensa por sí misma». Bien está. ¿Quién no aceptaría que él o ella piensa por sí mismo (o por sí misma)? Claro que ya esta doble formulación, vinculada a lo *políticamente correcto*, nos hace ver, para empezar, que bajo el paraguas general (de nuevo, la trampa de los nombres *comunes*) de «la gente», del *people*, existe ya una diferencia irreductible: la sexualidad, que quizá tenga algo que ver con eso de «pensar por propia cuenta» y, sin embargo, no poder «estar de acuerdo»... salvo *en general*. Y es que los propugnan eso de «pensar por cuenta propia», de clara y noble ascendencia kantiana, olvidan que fue el propio Kant el que exigió, al mismo tiempo y en el mismo respecto, que para ello era preciso «ponerse en el lugar del otro», y que sólo así cabía pensar «de una manera consecuente». Como se ve por ese olvido de la radical alteridad, la máquina *uniformizadora* del neohumanismo ya ha comenzado a funcionar. No se detendrá. Veamos:

Humanism is a philosophy focused upon human means for comprehending reality. Humanists is a philosophy of reason and science in the pursuit of knowledge. [...] Therefore, when it comes to the question of the

most valid means for acquiring knowledge of the world, Humanists reject arbitrary faith, authority, revelation, and altered states of consciousness.

Vayamos por partes: «El humanismo es una filosofía que para la comprensión de la realidad se centra en *medios humanos*». La idea de que el hombre tiene a su disposición «medios» para comprender la realidad implica *eo ipso* que el Hombre es un «fin en sí mismo» y no un ser dependiente de aquélla, digamos: de la Naturaleza. Lo cual nos remite de nuevo a Kant, sólo que con la no pequeña salvedad de que Kant erigía al hombre como «fin final» de la Naturaleza... en el ámbito *moral*, no en el cognoscitivo, dado que en éste veía al hombre como estando doblemente sujeto a un «aparato trascendental» (cuyo origen y sentido en la *moralidad* se le escapaba) y a la donación de «lo material de la sensación» por parte de la experiencia. Por eso insistía en que él, Kant, había debido «relevar» (*aufheben*) al saber, rebajando sus pretensiones de «sabelotodo», para dejar sitio a la creencia (por racionalmente motivada que ésta fuere). Por el contrario, el Neohumanismo se define como «una filosofía de la razón y la ciencia en la búsqueda del conocimiento». Por cierto, si Edwards está ya seguro del poder de la razón y la ciencia en ese plano, no se ve a cuento de qué sacar a colación a la «filosofía», salvo que, aquí, el término signifique justamente «convicción» o... *creencia*. A saber: Edwards, portavoz y portador de la razón, cree que la razón es lo mejor para conocer algo, dado que ella viene implícitamente definida como el «medio humano» de conocer algo. Como se ve, todo este bonito círculo es muy filosófico... Y muy edificante, porque a continuación se nos revela *contra quién o quienes* se decía esto, rebelándose contra ellos: «los Humanistas rechazan la fe arbitraria, la autoridad, la revelación, y los estados alterados de conciencia». Repárese en los términos

del rechazo: obviamente, éste va dirigido contra los *fundamentalistas religiosos* que son *antihumanistas* (imposible no pensar aquí en los fanáticos islamistas), así como contra la *New Age* y sus secuelas, con su oscurantismo y su consumo indiscriminado de drogas, cosas bien insanas (y lo son, ciertamente; sólo que no se hace mención alguna de otras posibilidades de alterar los estados de conciencia). Naturalmente, queda fuera de toda condena la fe *no arbitraria*, por ejemplo la propia de la confesión metodista del todavía presidente Bush. Al contrario, gracias a esta fe se sostiene *en el fondo* el silogismo neohumanista, tan redundante y circular como lo soportado por él, y que ya conocemos: «Este hombre —si es *tal* hombre *distinguido*— es el Hombre». Pero ahora, la circularidad, convertida en *fundamentum inconcussum veritatis*, se da en el Pueblo Elegido de Dios; un Pueblo que, a su vez, elige *libremente* (¡claro está!) esa elección, o sea: que elige al Dios que lo elige a él: *In God we trust*, o lo que es exactamente lo mismo: *God bless America*. A la confianza le corresponde biunívocamente la bendición, y viceversa. Y si a ese entrecruzamiento de buenas intenciones lo llamamos «vida» (así, en general), ya tenemos entonces la definición *esencial* de nuestro Neohumanismo:

Humanism is, in sum, a philosophy for those in love with life.

Esto de «enamorarse de la vida» por parte de un «ser viviente» resulta algo tan ingenuamente obvio (no hace falta ser spinozista para entender que todo ser viviente quiera seguir viviendo), tan circularmente banal como el referente oculto tras el término «Vida», a saber: el Hombre. Pruébese, si no, a cambiar dicho término; con ello, la supuesta definición *rezaría* de esta suerte: «El humanismo es en suma una filosofía de aquellos (hombres) que están enamorados de la vida (humana)». Pues no creo que, por caso, la «vida»

(esto es, movimiento propio y reproducción, al menos) de las células cancerígenas le apasione en absoluto a nuestro flamante neohumanista. Así que el neohumanista se mueve tan circularmente como el paleohumanista moderno. Sólo que el primero ha encontrado para sus asertos una base más sólida que la Asamblea de las Naciones Unidas: los ha asentado en efecto en la piedra berroqueña de *The Big Country*, abarcada y bendecida desde arriba, *uno intuitu*, por el águila divina.

18. EL NEOHUMANISMO DA MUCHA GUERRA

¿A qué se debe tan *fundamental* privilegio? Oigamos ahora otra voz; esta vez más aguerrida, sin complejos. Se trata de Niall Ferguson, con su *Colossus*²⁵. El Coloso —de buscadas resonancias romanas— es naturalmente el imperio americano: el sucesor según Ferguson del casi fenecido Imperio Británico, que a su vez tomara el testigo de las ruinas del Imperio Romano, tan minuciosamente narradas por Edward Gibbon hasta la caída de Bizancio en 1453, con el poco disimulado objetivo de conectar también temporalmente con la *grandeur* de Roma, que diría Poe.

Para Ferguson, los Estados Unidos de América constituyen un «imperio liberal que sustenta reglas e instituciones y asegura el bien público a base de mantener la paz, de garantizar la libertad de los mares y los cielos y de gestionar un sistema internacional de comercio y finanzas». En este sentido no se distinguiría demasiado de sus ilustres predecesores, si no fuera porque la sociedad civil en la que se asienta ese imperio es «abierta e integradora» (¡manes de Popper!), y

25 *Colossus: The Price of America's Empire*, Penguin, Nueva York, 2004.

también «inclinada a gobernar de manera informal (*inclined toward informal rule*). Al respecto, Ferguson cita con admiración —uno tras otro, sin parar mientes en las diferencias— a Woodrow Wilson, Franklin Roosevelt, John F. Kennedy, Ronald Reagan, Bill Clinton y George W. Bush, porque todos ellos habrían puesto el enorme potencial americano al servicio de la promoción de los «grandes ideales liberales de apertura económica, democracia, gobierno restringido, dignidad humana y el imperio de la ley (*the rule of law*)». Todo ello, resumible en cuatro palabras: *a strategy of openness*. «Una estrategia de apertura»: se supone que es la apertura de unas fauces que tragan mercados y sistemas políticos, mas con tanta generosidad que premian con *Purple Hearts* y con la ciudadanía americana a los soldados extranjeros que combaten junto a los americanos en Irak (para que puedan decir, como en Roma los legionarios: *civis romanus sum*), mientras que impregnan el globo de la lengua, las ideas y la cultura imperiales. Como diría Gershwin: *Who can ask for anything more?*

Para aplicarlo, renovado, al proceder del garante del *New World's Order*, el apologeta del Coloso no tiene empacho en sacar a relucir al respecto el noble *credo* del Imperialismo Británico propalado por Winston Churchill: «Pacificar tribus guerreras, administrar justicia allí donde todo era violencia, romper las cadenas del esclavo, extraer riquezas del suelo, sembrar las primeras semillas del comercio y del aprendizaje, incrementar en pueblos enteros sus capacidades para el placer, disminuyendo las ocasiones de dolor». Así pues: ¡al Humanismo por el Imperialismo! Al fin y al cabo, ¿no había sido el propio Kant el que dijera que, en cuanto miembro de una especie, el hombre es un animal que necesita un Amo? ¿Y qué mejor que un Amo que, tomando el relevo de la «madrastra» Naturaleza en Kant, se desvive por sus protegidos, haciendo lo posible por que

ellos no lo necesiten ya algún día, al igual que los colonos norteamericanos dejaron de precisar en 1776 la «benéfica» atención de los Amos británicos?

Es más: los Estados Unidos merecerían encabezar la cruzada mundial a favor del Humanismo, ya que ellos habrían sido los primeros en encarnar a nivel planetario la *insociable sociabilidad* que Kant fijara como esencia del hombre. En efecto, al tratarse de un Imperio Democrático, América tiene que esforzarse en alejar de sí todo *imperialismo* (¡no puede darse un Imperio *imperialista!*), sin dejar por otra parte de utilizar el *hard power* donde y cuando sea ello preciso (¡no puede darse una Democracia inerte!). América es sociable con los *socii* que se acomodan a los intereses del Imperio (y por este lado, es ella misma, en sí, *insociable*). Pero a su vez debe sostener a sus aliados y ceder en ocasiones a sus propios intereses inmediatos, a corto plazo (siendo por este lado, pues, en sí *sociable* con ellos e *insociable* con los enemigos comunes). Así que la inédita conjunción de seguridad, apertura, democracia, compromiso político y, *last but not least*, movilización del poder americano de guerra, abrirían el camino que habrá de desembocar en la soñada *Cosmópolis* mediante la conjunción de las dos fuerzas que también Kant propugnara en *Hacia la paz perpetua*: la expansión económica mundial (globalización del libre comercio) y la integración paulatina de todos los Estados (salvo los *rogue States*, naturalmente) en el *New Order* liberal.

Estamos así acercándonos a la raíz misma del Neohumanismo. Para que esta frágil flor pueda crecer en el actual orden internacional, dice Ferguson, resulta absolutamente necesario establecer un duradero *enlightened leadership*, un «liderazgo ilustrado» (¡también Edwards habla de un Humanismo *in tune with today's enlightened social thought*), vinculando así *por la fuerza* (¡no a la fuerza!) dos términos dispares, ciertamente, mas no disparatados (basta echar una ojeada a

lo que hacían las sedicentes Naciones Ilustradas en los siglos XVIII y primer tercio del XIX). Desde luego, la vieja Europa no estaría ni mucho menos en condiciones de asumir el *imperium*, sumida como está en sus contradicciones internas, en pleno proceso de ampliación hacia el Este (algo que, por lo demás, conviene a los intereses americanos, si es que no se trata de una sugerencia, de una recomendación —o de un mandato— del Imperio). Sólo el protectorado americano garantiza una *imperial supervision* que impida el resurgir en el Tercer Mundo de los sempiternos conflictos tribales (un resurgir, por otra parte, que sería señal de la poca maña que en su día se dieron las potencias coloniales para cumplir el compasivo programa de Churchill). Pues —sigue Ferguson, incidiendo en algo innegable—: «el experimento con la independencia política [de las colonias], sobre todo en África, ha sido un desastre para los países más pobres». Sólo que nuestro apologeta del «Coloso» parece aprovechar ese fracaso para volver a poner sobre el tapete la añeja cuestión: a fin de llegar algún día al cosmopolitismo y la paz perpetua, ¿qué será más hacedero para el Espíritu del Mundo: un «orden internacional organizado en torno a naciones independientes, estableciendo reglas multilaterales y asociaciones (*partnerships*) estrechas», o bien *an American Imperium*? Como cabría esperar —aunque no sin escalofríos— Ferguson se inclina decididamente a favor de esta última opción, ofreciendo como «razón» la inducción siguiente, bien cuestionable por lo demás: puesto que el experimento de las Potencias coloniales europeas ha conducido al fracaso y al caos en el interior de las antiguas colonias, ni las unas —la vieja Europa— ni las otras —sobre todo África, a la que habría que abandonar a su suerte, dejándola por imposible— podrían participar en el juego mundial de una *Federación de Naciones Libres* como la defendida por Kant en 1795. Oigamos cómo

pontifica Ferguson: «un mundo de estados descentralizados y competitivos, muchos de los cuales no son democracias, desembocaría en el caos (*would result in chaos*)». Por tanto, y como decía ya Aristóteles al concluir el libro XII de la *Metafísica* (allí donde, no en vano, se habla del Dios): «No es bueno el gobierno de muchos: que haya un solo Señor».

Ahora bien, no por ello se vuelve tampoco nuestro colosal adalid a la otra opción: la *Weltrepublik*, como propugnara igualmente Kant en 1784 y luego en 1798, una vez pasado el interregno del Terror, que lo llevara, prudente a buscar triste consuelo en un *Foedus Amphyctionum*. El sedicente Imperio democrático actual gobernaría ciertamente el mundo, pero *a distancia*, dejando que sólo los ciudadanos de U.S.A. (y los soldados extranjeros —supervivientes— que lo merezcan, añadiríamos por nuestra cuenta) disfruten de las ventajas de ser de ese país, y empleando la fuerza sólo en casos extremos, debiendo utilizar en cambio, más bien, del *soft power* que le otorga su *cultura superior*, deseada como un «Polo de desarrollo» por todos los demás países (es sabido que tal es también la tesis «moderada» —si la comparamos con el intervencionismo militar— de Joseph S. Nye: Estados Unidos no necesita usar la fuerza; le basta con ofrecer la *american way of life* a través de los canales mediáticos y la venta de films y *gadgets*: de la CNN al Imperio Disney). *Liberal hegemony*: tal es la fórmula en la que se condensan los exhortos *ad intra* de la *American Humanist Association* y las poco veladas advertencias *ad extra* de *Colossus*.

19. QUIEN DA LA MEDIDA ACABA POR APROPIARSE DE TODO

Si quisiéramos ilustrar históricamente la tesis antes probada lógicamente: la imposibilidad de enlazar el singular «este

hombre» con el universal «Hombre», podríamos remitirnos a dos voces antiguas. Respectivamente, la de Protágoras, para quien *cada hombre es la medida, y da la medida, de todas las cosas* (de las que son, en cuanto que son; y de las que no son, en cuanto que no son), haciendo así que la multiforme realidad se doblegue, dócil y predispuesta, al *sic volo sic jubeo* de cada *quisque* (individualismo, pues); y la de Terencio, con su apotegma, tantas veces citado como *summa* del humanismo: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, esto es: toda realidad es, en el fondo, humana. Y por tanto es en el fondo tautológico el que nada (nada humano) sea ajeno al hombre que *es*, que *hay* en mí, ese Hombre que me hace ser el que soy (universalismo). Pues bien, también históricamente (Fukuyama diría: al final y como final de la Historia Universal) los Estados Unidos —en la interpretación de Ferguson, desde luego no aislada— se arrogarían la solución de la contradicción entre individualismo y universalismo. Pues sólo ellos serían por una parte un Estado Nacional Democrático, y por ende uno e indivisible: *e pluribus unum* (con lo que se satisfarían las exigencias del individualismo: lo que es el Estado-Individuo en el plano internacional lo son igualmente los ciudadanos-individuos en el plano nacional), mientras que por otra parte no dejaría de ser América, indisolublemente, un Imperio Mundial, llamado a establecer la paz perpetua: *Novus Ordo Seclorum*, el Reino de Dios sobre la Tierra (con lo que se cumplimenta lo requerido por el universalismo).

Al menos a mí no me parecen muy convincentes las razones aducidas (en parte, suplementadas y perfeccionadas por mí mismo, siguiendo el generoso consejo de Hegel: la refutación del adversario sólo puede ser *interna*, haciendo ver las contradicciones que lo mueven). Ni desde luego muy deseable esa formidable coyunda de Humanismo, Imperialismo y Democracia (sobre la base del capitalismo neoliberal) a la que



17. Anverso del gran sello de EE.UU.

se nos intenta acostumbrar. (Dicho sea de paso: la vinculación entre Humanismo e Imperio puede constatarse a lo largo y ancho de la historia: baste pensar en Roma y en la Inglaterra del *Rule Britannia!*; tampoco es nueva la conexión entre Humanismo y Democracia: recuérdese la Grecia de Pericles y la Florencia de los Médici; lo inédito de la coyuntura actual es el doble anclaje de Imperio y Democracia en el fundamento del Humanismo, como si de este modo se agotasen las posibles maneras de entender la gobernanza humana.)

Creo, por el contrario, que existe otra opción, no en vano desechada nerviosamente por Ferguson sin argumentar apenas las razones del rechazo. Por un lado nos encontramos, en efecto, con un *pêle-mêle* de naciones supuestamente en pie de igualdad (algo que la O.N.U. tampoco cumple), sean o no democráticas por lo que hace al Derecho Civil o Penal, obedezcan o no a principios mínimos del Derecho Internacional (principios que, por lo demás, los Estados Unidos son los primeros en no observar). Por otro lado nos avasalla un Imperio dizque democrático, tendente a confundir *pro domo*

sus propios intereses con los intereses de la población mundial, y empeñado en «democratizar» mediante intervenciones «humanitarias» a quienes ni lo desean ni lo entienden.

20. CONFIANDO (A PESAR DE TODO) EN EUROPA

Tertium non datur? No lo creo. Pues es posible que entre ambos extremos se esté abriendo paso (muy trabajosamente, es verdad, y con desacuerdos importantes) la opción *ejemplar* de un puñado de Estados dispuestos a ceder parte de su soberanía y a intercambiar no sólo personas y bienes, sino también y sobre todo modos diversos de vivir y de pensar, de gozar y de sufrir. Y ello, hasta el punto de darse por común acuerdo, ratificado por los ciudadanos de los diversos miembros, una Constitución (o Tratado, al menos, tras el fracaso anterior al respecto, en un tris de remedar el título aquel de Jardiel Poncela: *Cuatro [aquí, Veinticinco] corazones con freno y marcha atrás*). Un Tratado común —aun de mínimos— que no habría sido otorgado por un Soberano (aquí no hay soberano) ni firmado contra un enemigo al que excluir y vencer (los británicos en el caso de la Constitución americana, *l'Ancien Régime* en el de la Revolución Francesa). Ni una Federación mundial de pueblos, pues, ni tampoco un Imperio geográficamente delimitado pero económica, telemática y militarmente disperso por toda la haz de la tierra, sino simplemente una Unión de Estados, tendencialmente tanto más acordes en lo político y económico cuanto más fecundamente discordes en aquello que ponía nervioso al buen Kant y que todavía recuerda Ferguson, *a sensu contrario*, a saber: la pluralidad de lenguas, de ideas y de creencias. Los ciudadanos europeos —pues que de la nueva Europa estoy hablando— no lo son *con independencia* de esos caracteres diferenciales, sino precisamente *gracias a ellos*.

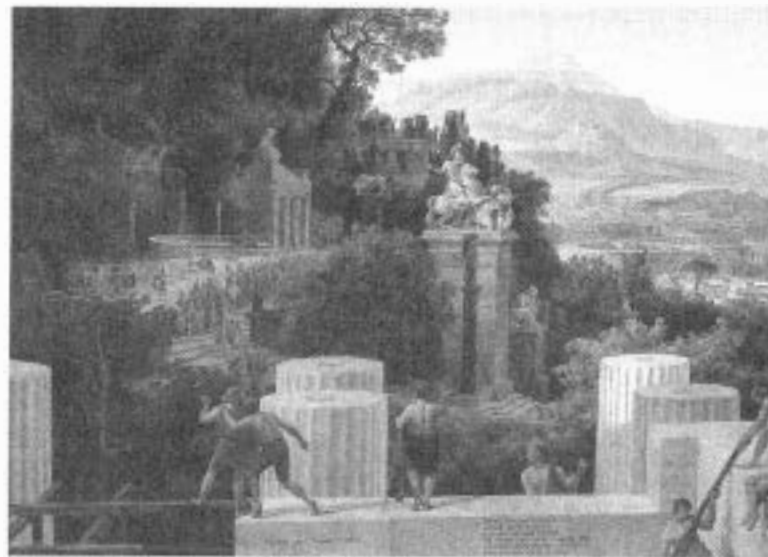
Ahora, la pregunta que naturalmente se impone es: ¿tiene esa *concordia discors* una base *humanista*? ¿Cabe edificar una Europa unida sobre la base del Humanismo, bien sea el moderno (surgido, no se olvide, a la vez que los nacionalismos-imperialismos decimonónicos, quizá como un modo más o menos vergonzante de ocultar de un modo *irenista* la feroz competencia capitalista que llevaría a las guerras mundiales), bien el del Imperio Democrático? Desde luego, una contestación contundente al respecto sería tan excesiva como poco convincente. Y sin embargo: algo sí cabe adelantar. Si Europa no reniega de su triple raíz cultural y religiosa: la griega, la judía y la cristiana, resulta difícil pensar que se acoja alguna vez al credo *humanista*. Y si alguna vez lo hace, estimo que entonces dejará de ser Europa, por más que siga ostentando tan venerable nombre. Es más, si, a través primero de Turquía, y luego de algunas repúblicas balcánicas (tras su relativo apaciguamiento), da cabida Europa a la herencia —transformada y revisada— del antiguo y pertinaz adversario: el Islam (con su Dios trascendente), se reforzará aún más la tendencia contra el Neohumanismo... para salvar justamente la dignidad del hombre y su puesto en el cosmos como *mediador de regiones*. En todas esas tradiciones, en efecto, se impone un doble frente, de impronta *griega*, contra el individualismo y el universalismo (los dos puntales que intenta identificar el humanismo).

21. LA ENSEÑANZA GRIEGA: LA CIUDAD DE LOS MORTALES

Contra el primero, el individualismo, preciso es recordar ahora y siempre la rotunda afirmación de Heráclito: «Es necesario obedecer a lo que es común; sin embargo, a pesar

de que el *lógos* se da en común, los muchos viven como si tuvieran una inteligencia propia, particular (*idían phrónesin*)». (DK22B2). Una sentencia que resuena mucho después en Platón, y que él lanza como un dardo contra el relativismo de Protágoras: «El dios, ciertamente, ha de ser nuestra medida de todas las cosas; y no desde luego el hombre, como suelen decir por ahí». (*Leyes*, 716 C 4). Y contra lo segundo, el esencialismo universalista, de nuevo nos advierte Heráclito: «No hallarás jamás los límites del alma, aun cuando recorras todos los caminos; tan profundo es su *lógos*». (DK22B45). Jamás el pensamiento de un individuo llegará a ser igual al *lógos*, a la razón que lo sostiene. Jamás las palabras agotarán el sentido de las cosas. Jamás podremos hacer otra cosa que *sacar a la luz la cerrazón* misma, la *impenetrabilidad* de la Tierra. Jamás estará en nuestra mano la Medida, ya provenga ésta del dios, de la ley o de otra instancia impersonal. Podemos ser *traductores* y *conductores* («buenos conductores», como *buenos europeos*) del sentido último de la verdad, pero no utilizarla como *medio* en beneficio humano. Podemos estar *en la verdad*, pero no disponer de ella. Podemos ajustarnos a *lo que es* si, colaborando con las fuerzas naturales y las técnicas en continua transformación, perfeccionamos mediante trabajo y acción cosas y obras para hacer que se *abran* como flores en la interacción del hombre y del ser, en el *vano* en que ambos se logran. Una vieja sabiduría le brota así al alma del nuevo europeo:

Si armoniza las leyes de la tierra (*chthonòs*)
y la justicia jurada de los dioses,
exaltado sea en la ciudad (*hypsípolis*); sin patria (*ápolis*) sea
quien, llevado de la insolencia, vive en la injusticia.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 368-371).



18. W. Ahlborn, según Schinkel: construcción de la Acrópolis (detalle).

En ese intervalo entre tierra y cielo se alza en efecto la ciudad de los mortales, esperando las señales propicias o adversas de lo divino, recordando que incluso la Cruz es un *Wegweiser*, un indicador de caminos y un separador de regiones. Por eso procede preguntarse si las divergencias sospechadas entre Estados Unidos y Europa respecto al sentido último de la *humanitas* del hombre establecen igualmente diferencias en el modo de habitar la tierra. Y también en este ámbito de la arquitectura y el urbanismo cabe vislumbrar—dentro de las innegables semejanzas, producto de una misma civilización, la de la absolutización de la Técnica— una distinción fundamental, a saber: los americanos tienden a establecer dos sentidos antitéticos, extremados y extremosos, de edificación: de un lado la dispersión «en mancha de aceite» (*sprawl cities*) para la habitación humana, con casas

unifamiliares —aisladas o adosadas— en medio de la naturaleza, formando conurbaciones; del otro, la concentración en la llamada *Downtown* de grandes torres-rascacielos, unidas entre sí por postigos aéreos o por corredores subterráneos (como en la Universidad de Minneapolis). Y para unir ambos conjuntos, redes y nódulos de autopistas, físicas o virtuales (las llamadas «autopistas de la información»: pura movilidad entre la concentración y la dispersión). De ahí que el tipo correspondiente de ciudad oscile entre la *City of Bits* y la *Sim City*, la ciudad toda ella simulacro, como Orlando en California (con su *hábitat* adyacente: *Celebration*, una ciudad de nueva planta —aséptica y pasteurizada—, que es también un producto Disney) o Las Vegas en Nevada.

Por el contrario, las ciudades europeas tienden a conservar (y muchas veces a *inventar* lo supuestamente digno de ser conservado) la superposición, yuxtaposición y, en ocasiones, inexorable destrucción de las distintas oleadas de estilos arquitectónicos, encastrados a duras penas en una tradición que, en la mayoría de los casos, resulta producto de una *reflexión calculada*, de una «recreación» de la historia, para subrayar el *fet diferencial* (baste pensar, en efecto, en Barcelona, con su falso «Barrio Gótico» y el vulgar sincretismo del «Pueblo Español», o en el Barrio de Santa Cruz de Sevilla, por no hablar de clichés restaurados y repintados hasta hacerse tarjeta postal, como en el caso de Santillana del Mar, Rotenburg o Carcassonne). El tipo de ciudad apropiado para este hinchado *hiperconservacionismo* sería la *Old City*, la Vieja Ciudad del Casco Histórico. Por otra parte, es altamente significativo que, en Europa, los grandes centros del «medio innovador»: las *tecnópolis* (por decirlo en términos de Manuel Castells) se hallen indisolublemente conectadas con las grandes metrópolis, como el «Creciente occidental» londinense, el «Suroeste» parisino o, en mucha menor escala, el Parque



19. Richard Meier, Centro Getty, Orange County (California).

Tecnológico de Madrid, en Tres Cantos, prolongado por el gigantesco Polígono Industrial de Alcobendas-San Sebastián de los Reyes. En cambio, América (al igual que su antiguo adversario, la Unión Soviética, con la Ciudad de las Estrellas o Akadengorod), tiende a separar las tecnópolis de las grandes ciudades, a menos que éstas se hayan convertido ellas mismas en dispersas conurbaciones, como en el caso de Los Ángeles, disuelta sin solución de continuidad por un *Ballungs-zentrum* que ocupa todo el Sur de la Alta California, tachonada por aglomeraciones tecnocientíficas como Silicon Valley o Santa Mónica, o bien «tecnoartísticas», como en el gigantesco Centro Getty, en Orange County.

Desde luego, esta confrontación entre la dispersión entre la Naturaleza, pero con características habitacionales comu-

nes, de un lado, y el arraigo en la Tierra, mediante una lenta y continua sedimentación de estilos y modos de vida distintos, del otro, van paulatinamente segregando, como si dijéramos, dos ideales bien distintos de lo que significa ser hombre y, por ende, habitar en el mundo. Y no me cabe duda de que el *american way of life*, o mejor: *way of dwelling*, corresponde con mayor rigor al Neohumanismo ya citado que al Neohistoricismo europeo. Un Neohumanismo fuertemente contradictorio, compuesto de individuos tan narcisistas psíquicamente como mercantilmente intercambiables, tan autárquicos como sometidos a un mismo troquel mediático, tan deseosos de una estética contemplación de la naturaleza como plenamente desarraigados de la tierra natal —de eso que los alemanes llaman *Heimat*—, tan sobrados de técnicas como faltos de mitos y de historias.

22. MÉPOLIS: LA NO CIUDAD

Y sin embargo, esas características fructificaron a partir de las semillas que pensadores y artistas europeos llevaron a América. En efecto, *Mépolis*, la No Ciudad actual (*singulare tantum*) repartida y distribuida en mil versiones —todas ellas, semejantes— por el vasto subcontinente americano, tiene sus ancestros en una doble obsesión: la pureza geométrica de los sólidos regulares, y la veneración de la máquina. Los dos rasgos, no en vano producto a su vez de los dos grandes «renacimientos» del Humanismo: el artístico italiano del *Quattrocento* y el tecnocientífico anglosajón del siglo XIX. Y ambos se deben a mi ver a un doble terror, antitético: el terror a la imprevisibilidad de la tierra, siempre susceptible de engendrar monstruos, orográficos y animales, de un lado, y por otro, paradójicamente, al carácter indefinido, y más: ilimi-

tado del espacio y el tiempo, una vez «desenganchados» esos ámbitos de la *catena aurea entium* que los vinculaba a una Divinidad providente y calculadora. Es necesario por tanto *recortar*, configurar esa amorfa infinitud, para evitar que en ella aparezcan —pues *todo* puede aparecer en lo isotrópico y en la tediosa sucesividad irreversible— esos pavorosos, o ridículos, *luxus naturae*, propios de una desenfadada y lujuriosa *Mater Genitrix*.

Nada más instructivo, al respecto, que la fantástica, perfecta *città ideale* perfeñada en la Escuela de Piero della Fran-



20. La Città ideale.

cesca, y conservada en Urbino. La impresionante tabla muestra una serie de habitáculos de fuerte impronta geometrizable, rectilínea, dentro de una perspectiva dominada por el ojo solar del artista. Y nada más inquietante que el hecho de que en esta sosegada *veduta*, en la que triunfa el ideal humanista, brillen por su ausencia los hombres. Como si se tratara de una escenografía en la que se hubiera levantado el telón demasiado pronto, esa ciudad está vacía. Toda historia, de la ciudad, o de sus habitantes, ha sido eliminada de este conjunto de seca, inmarcesible pureza. La Ciudad del Hombre, ¿es siquiera habitable por los hombres?

Apenas dos siglos más tarde, el ingeniero y matemático René Descartes, el gran instaurador de la filosofía moderna,

ratificará la estrechísima semejanza entre la construcción de la ciudad y la planificación del pensamiento. En ambos casos es preciso eliminar los *detritus*, los *superstites* de la historia y de las historias. En lugar de las estrechas callejuelas, de los *vicoli*, resultados de la interacción entre las disponibilidades del suelo, el crecimiento de las familias y la necesidad de protección de la intemperie, la nueva filosofía y el nuevo urbanismo coinciden en la mirada *panóptica* del artista-proyectista. Todo ha de ser recto, claro y distinto. Todo, sometido a la mente matemática. Y, luego, a la máquina. En el nuevo Humanismo de las vanguardias con que el siglo XIX se trasiega al primer tercio del siglo XX, la consigna cartesiana se ha transmutado ya en una perfecta simbiosis entre la máquina y el arte. Palabra de Theo van Doesburg, del muy purista —y hasta místico— movimiento *De Stijl*: «Toda máquina es la espiritualización de un organismo... La máquina es, por excelencia, un caso de disciplina espiritual... La nueva sensibilidad artística del siglo XX no se ha limitado a sentir la belleza de la máquina, sino que ha tomado también conocimiento de sus infinitas posibilidades expresivas para las artes». Geometrización a través de la mecanización significa ya, para von Doesburg, *espiritualización*. La máquina es bella porque permite la *expresión*... ¿de qué, sino de la mente y la mano humanas, pero ya metamorfoseadas, ya armónica, rítmicamente pausadas y pautadas por la máquina? Lo que se expresa es, positivamente, la *simbiosis*; negativamente, lo expresado es la expulsión, el muy paradójico «destierro» de cuanto sabe y huele a tierra. *Aedificare* dice, ahora, plenamente su verdad: construir una *sede*, un asentamiento contra eso que Camus, entre temeroso y frívolo, musitaba en *La chute*: «Ya sabe: la vida y sus crímenes».

Un paso más, y encontramos el credo específico de la *arquitectura como humanismo* en Hans Hollein. Para él, la edifica-

ción es una *autoafirmación espiritual*. Como si de un manejo hábil de la hegeliana «astucia de la razón» se tratara, Hollein señala que la arquitectura tiende a la dominación del espacio *dado* (ese contradictorio *quantum* infinito dado que atormen-taba al buen Kant) mediante la construcción artificial de «espacios». Por eso, despegándose aparentemente del humanismo clásico sólo para zambullirse en el humanismo tecnocientífico, Hollein declara que en arquitectura es inútil hacerse cuestión de la belleza mimética, figurativa, y en todo caso impropio cifrar su empeño en la forma y la proporción. Lo que la arquitectura ofrece es más bien, dice: «una belleza sensual de fuerza elemental». El último término: «elemental», podría hacernos pensar en un reconocimiento del espesor telúrico, en última instancia siempre indómito, con el que hay que contar en el momento de los *Grundrisse*, de los trazos básicos del plano arquitectónico, y más aún de su realización fáctica. Pero, en lugar de eso, Hollein nos sorprende con una confesión de hipercartesianismo: lo elemental, lo simple, es producto del hombre *contra* la tierra. He aquí el canto puro del arquitecto humanista: «La arquitectura no se propone objetivos. Ya acabará encontrando utilización aquello que nosotros construimos. La forma no sigue a la función (contra el lamarckismo en general, y el funcionalismo en particular). La forma no surge de su propio acorde. La gran decisión del hombre se cifra en construir un edificio como un cubo, como una pirámide o como una esfera».

¿A qué se debe esta predilección —tan clásica, tan humanista— por los sólidos regulares, y especialmente por la esfera, como se muestra en figuras tan señeras —y visionarias— como Ledoux o Boullée, el arquitecto de la Revolución Francesa? La respuesta es obvia: porque tal es el modo humano de *desafiar* a la gravedad, a la pesantez natural de las

cosas. En este sentido, el arquitecto sería un servidor del Espíritu. De un espíritu, empero, humano, demasiado humano, y que en nuestros días —como señalamos al principio— se ha convertido en un espectro: en el fantasma del Humanismo.

23. DE LA AMBIGUA BELLEZA DE LA ARQUITECTURA NEOHUMANISTA

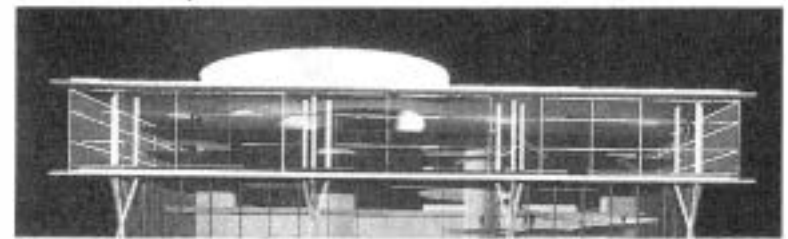
No es difícil pasar revista a los rasgos generales de una arquitectura de inspiración *neohumanista*. Para ello, elegiré un ejemplo asiático y tres europeos, pero claramente «contagiados» de la doctrina que acabará por triunfar en América:

Minimización de las diferencias naturales entre «arriba» y «abajo», en estrecho paralelismo con el minimalismo en escultura. Un ejemplo paradigmático de esta perfección puramente *estructural*, en la que cielo y tierra dejan de tener otro sentido que el de ser límites inanes, perforados en su ya inútil negrura, de la base y altura del edificio, sería el contenido en las torres por el momento más altas del planeta: las Torres Petronas de Kuala Lumpur, oscilantes entre una Torre de Babel por duplicado y dos rutilantes cohetes gemelos de Cabo Cañaveral (cosa que viene a dar lo mismo) y erguidas en la enigmática y exótica Malaysia (según rezan los anuncios turísticos de las agencias de viaje).

Estabilidad plena, acabado del edificio *en y para sí*, superando así a las formas naturales, inextricablemente entrelazadas unas en otras. Ideal de la imagen pura kantiana, en la que figura y forma, *schéma* y *morphé* se copertenecen en virtud de la regla de construcción, de la *definición genética* de la estructura, substituyendo así a la *phýsis* griega, expulsada del atelier del arquitecto-artista por obsoleta... e incontrolable. Un buen y



21. Torres Petronas (Kuala Lumpur).



22. Centro cultural de Copenhague.

bello ejemplo sería el del proyecto para el Centro Cultural de Copenhague, de Christian de Portzamparc (1993).

Falta —*ad limitem*, absoluta— de contextualización: el edificio tiende a separarse de toda relación con el paisaje o la historia. Como antes se apuntó, es el sueño de la «cosa» aislada, magnífica en su autonomía: *mente concipio*, decía Galileo. Tales son, por caso, las sobrias y ciclópeas estructuras de Carlo Aymonino y de Aldo Rossi, que se imponen sobre el paisaje. Más aún: que *cancelan* todo paisaje. Triunfo del Hombre, del Constructor y Ordenador, sobre la Tierra. La



23. Monte Amiata: Aymonio y Rossi.



24. Magic Roundabout (Cardiff).

absolutización de la geometría, la «medida de la tierra», acaba por hacer olvidar a ésta.

Por fin, los edificios que obedecen tácita o conscientemente a los dictados humanistas tienden a mostrar —en paradójico conflicto con la estabilidad propia de la arquitectura— un carácter esencialmente *móvil*, esto es, que están compues-

tos de elementos montables y reformulables *ad libitum*, tal como propugna el propio van Doesburg en *Hacia una arquitectura plástica*. Por ejemplo, un conjunto de huecos poliedros regulares, traviesamente colocados en inestable equilibrio, como lúdica metáfora de las señales del tráfico. Signos luminosos. Movilidad simbólica *emplazada* para regular la movilidad real, viaria, en la rotonda de entrada a la Bahía de Cardiff, una típica muestra de *site specific art*, obra de Pierre Vivant (1992).

¿Es posible, es deseable siquiera luchar contra este neohumanismo de tan claro sabor americano? ¿Qué ocurre cuando por un lado el paisaje es ya «cordillera» arquitectónica (más allá de la sobriedad de Rossi, piénsese por ejemplo en el cercamiento babélico del Central Park neoyorquino) o cuando la ciudad celebra su propia codificación urbana: como suprema exaltación del tráfico, allí donde todo tránsito tiene su paradójico «asiento»? Surge entonces la pregunta insoslayable, mas siempre preterida: ¿qué *nos* ocurre entonces con la tierra?, ¿qué le ocurre a la tierra entonces con *nosotros*, los hombres llegados al parecer demasiado tarde para *sentir* el latido de la tierra y para ser *fieles* a su sentido?

24. TOMAR TIERRA, TOCAR TIERRA

Uno de los arquitectos más sensibles a esta «llamada de Tierra» se ha introducido sigilosa, delicadamente en un espléndido paraje natural suizo, «engendrando» desde y contra el roquedo mismo unas *termas* de muros agujereados (¿homenaje panteísta a la iglesia de Ronchamp, de Le Corbusier). Aquí, los muros dejan ser, dejan respirar a la tierra, permitiendo a ésta *hacer acto de presencia en el vano mismo*.

Y ello, en base a materiales extraídos de la montaña misma, remansando las aguas, haciendo que las rocas se



25. Peter Zumthor, Termas de Vals.

reflejen en ella. Y sin embargo, incluso en esta espléndida muestra de ex - posición de tierra se agazapa, bajo el mito del retorno al origen puro, la *hybris* humanista. Pues si Zumthor anhela una vuelta (imposible) a la naturaleza virgen (¡por tanto, no a la «tierra» como lo hosco retráctil, sino como lo aún no hollado... a fin de que esté disponible para su *utilización* por el hombre!), lo hace porque piensa —o sueña— que esa abnegada, desprendida naturaleza podría «curar» los cuerpos humanos, con tal de que se la dejara «volver a ser» como ella antes era, cuando todo existía por primera vez: «la confrontación con las características de entidades concretas como la montaña, la piedra, el agua, en el fondo de una precisa tarea constructiva, implica la posibilidad de captar, de extraer una parte de la esencia originaria y por así decirlo 'inviolada por la civilización' de estos elementos, y de madurar una arquitectura que parte de las cosas y retorna a las cosas»²⁶. Así pues, Zumthor afirma que él no quiere «violarse» a la naturaleza (como habría hecho la civilización) ¡y sin

embargo pretende «extraer» nada menos que la esencia originaria de aquella... para ponerla al servicio de los hombres! Aquí, esta hiperrouseañiana ensoñación à la *New Age* coincide con el neotomismo de un Romano Guardini, consumido en la «sed por participar de la fuente primitiva del ser». *Deus sive Natura*. ¿Qué más da, si el *sive* oculta al «Hombre», a Aquel para el que es igual una cosa u otra?

Lo que Zumthor olvida es que ya, de siempre y de antemano, es demasiado tarde... para la Naturaleza, y para el Ser. Que la maduración no es de la Arquitectura, sino de la Tierra que da y quita sazón y tiempo alto, mientras que el ser del hombre, en cuanto «estación del instante», sólo *construyendo* da espacio-de-tiempo al tiempo de las cosas, antes de que su propio tiempo expire. Mas no en vano, si su obra poéticamente hace habitable la tierra. Que ésta, la Tierra sólo se da en el abrazo mortal del *desterrado Dasein*.

Aber Freund! Wir kommen zu spät...
(«¡Pero, amigo! Llegamos demasiado tarde...».)

Así apostrofa Hölderlin a su revolucionario amigo Wilhelm Heine, al comienzo de la sexta estrofa de *Pan y vino*. Llegamos en efecto demasiado tarde para el cielo, para los dioses. Mas no, quizá, todavía no —a pesar de los esfuerzos humanistas— para la tierra. Por eso somos mortales. Por eso existimos construyendo *hábitats* del *intervalo*. Hábitats de la sazón y de la desazón. De la maduración de la vida, estando a la muerte. Tal es el *arché*: umbral vibrante. Tal la transparencia... del fondo mismo. El filósofo sabe de ese pensamiento mortal. Pues:

26 Cfr. Peter Zumthor, «Il nocciolo duro della bellezza» [1991], en *Pensare Architettura*, Lars Müller Publishers, Zúrich, 1997, p. 29.

Philosophieren heisst Existieren aus dem Grunde.

(«Filosofar quiere decir: existir desde el fondo».)²⁷

Tiene la arquitectura, y más: la brillante (y a las veces vacua) configuración actual de nuestras ciudades oídos que atiendan al sordo murmullo de ese *trabajado Fondo*, o seguirremos oscilando entre la utilitariedad y el ornamento, entre lo técnico y lo lúdico, *ad majorem Hominis gloriam*?

Y sin embargo... al cabo, sólo se trataría —nada menos— de prestar atención hacia algo mínimo. Hacia algo que, a través de Séneca (*Epistula XVII*), no deja de solicitarnos ella, la naturaleza misma. Pues:

natura minimum petit.

Por esa nimiedad, por esa fisura mínima va resquebrajándose la estólida figura del neohumanismo. ¿Será posible, a este respecto, llegar a *tocar fondo* algún día?

Bien, tanto en su *La questione della cosa* como en sus *Contribuciones a la filosofía*, Martin Heidegger nos legó entre otras muchas cosas una enseñanza que me parece altamente relevante, a saber: *que proyección es retroferencia*, que es necesario saber dar un *paso atrás* para arrojar alguna luz sobre el inmediato futuro dilucidando la obra de pensadores, poetas o artistas ya *sidos*, sí (*die Gewesene*), mas no cubiertos por el polvo del pasado, sino *advenideros* (*die Zu-künftigen*, los llama Heidegger) precisamente por haber *esencialmente sido*, esto es por haber sabido escuchar los rumores de *fondo* de los tiempos. Y así como el pensador escogió para su tiempo (un tiempo

sombrío y terrible, un fango en el que él mismo chapoteó, entre la ingenuidad del *Herr Professor* y la ambición del *Führer-Philosoph*), así como escogió —digo— las figuras de Hölderlin y Nietzsche, y luego las de Trakl o Cézanne, así también nosotros podríamos escoger para este nuestro tiempo, oscilante entre la banalidad propia y el pavor al extraño— dos figuras ejemplares (también en su ambigüedad, primero, y luego en su entrega apasionada a la reistencia de Tierra, conjuntando *mano y mirada*): Martin Heidegger y Mies van der Rohe, dedicados ambos —pensador y arquitecto—, a su modo y manera, a hacer *habitabile la tierra*. De este modo quizá podamos esperar con serenidad, sin aspavientos y sin hacernos ilusiones), un tiempo que sepa escuchar el adagio senequista y lo enlace *naturalmente* con un *Ring*—con un filosófico anillo cansado de trompetas pseudowagnerianas, cuidadoso en cambio del florecimiento de las humildes *cosas-lugares*— y con una *transparencia* arquitectónica que deje ver el fondo en cuanto *fondo*.

27 M. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* [SS 1928], Gesamtausgabe, Klostermann, Frankfurt/M., 1990; 26, 285.

III. LA TRANSPARENCIA DEL FONDO

DE ARCHITECTURA:

HEIDEGGER Y MIES VAN DER ROHE

25. DEL *DESIGN* A LOS PAQUETES

En un mundo en el que incluso los bancos hablan de fondos y de «productos» para referirse a los servicios que prestan a los clientes, no es extraño que la arquitectura, la cual posibilita con su *ars aedificatoria* la existencia física de sedes tan productivas (*L'elisir d'amore*: «*Venti scudi? E ben sonanti!*»), se haya convertido en los últimas décadas en el escaparate global (en fachadas, fábrica e interiores) de esta civilización del consumo. Los nuevos edificios son expendidos también ellos—sobre todo en imagen, reproducible luego *ad libitum* y susceptible de ser empleada en los más diversos menesteres—como productos de consumo. Quizá los más altos en todos los sentidos del término. Las Torres Sempronas, de Kuala Lumpur (de las que algo hemos dicho ya), no son por caso simplemente utilizadas como centro neurálgico del comercio internacional en el Sureste asiático, sino que algunos de los

problemas relacionados con su edificación constituyen el núcleo de un *thriller* español²⁸.

Que algo sea un objeto de consumo (y objeto del consumo) significa idealmente que el producto no presente ningún flanco al azar ni tampoco ofrezca en lo posible un respecto *natural* que, por ello mismo, haría que la cosa no fuera del todo manipulable de un lado y «digerible» del otro. Significa en definitiva el triunfo –tendencialmente omnímodo– del artificio y, por ende, el dominio quasi absoluto de la inteligencia (una inteligencia mecanizada) sobre los entes intramundanos. Al fin y al cabo, uno de los mayores *padri padroni* de la Modernidad, Immanuel Kant, ofrecía a un año de la Revolución Francesa una definición de *Kunst* (todavía indistintamente «arte» y «técnica») que se ha revelado tan profética como expansiva. Decía que, de derecho, *Kunst* era: «la producción por libertad, es decir por un arbitrio que pone razón a la base de sus acciones»²⁹. La libertad productora se expresa (se impone) pues en el mundo como un acto arbitrario, o sea un mandato de la voluntad, pero racionalmente proyectado y dirigido. Tal acto *signa* y define ya de antemano aquello que ha de ser producido, como si se aplicara sobre una materia absolutamente *plástica*, maleable. En una palabra, es el resultado de un *designio*.

Así, cosas, seres vivos y hombres (por ahora sólo parcialmente, virtualmente o en efigie) dejan tendencialmente de ser considerados como entes naturales que nacen, se desarrollan, se reproducen y mueren (según la célebre definición hace muchos años impartida en las escuelas) para ser tenidos por *productos de diseño*, el cual, por su parte, no sería sino la

plasmación fenoménica del *designio* (o sea, de aquel acto de voluntad guiado por la *recta* razón; *recta*, por tender al máximo de beneficio con el mínimo coste). Y si esto es así, ¿cómo no habían de llegar a ser productos de diseño los edificios y la planificación urbanística en general, en cuanto construcciones dirigidas a englutir, reformar y canalizar, esto es, en definitiva: a dominar la faz de la tierra, sometiéndola a su entramado geo-métrico y tecnocientífico?

Esto, por lo que hace a la servicialidad y funcionalidad de las obras arquitectónicas. Sólo que el *diseño*, tal como hoy se extiende planetariamente, da por supuesta esa racionalidad volitiva (no en vano encubierta bajo la doble idea de la industrialización mecanizada e informática y de la productividad económica) y avanza un rasgo que acaba por adueñarse de la entera definición del diseño: si se permite la un tanto cacofónica redundancia, cabe decir que el *designio* empuja al *diseño* de productos que tienden a agotarse en su ser señales o *signos* de status social, en cuanto desplazamientos y condensaciones efímeras en la *semiosis* infinita del mercado.

Lo paradójico (o sarcástico, según se mire) del diseño estriba en que, mientras técnica y económicamente (o sea: desde el punto de vista de la industria y del mercado) los objetos de diseño –y a su cabeza los «productos» arquitectónicos– tienden a la supresión plena de la naturaleza (a través de la utilización de materiales creados en laboratorio), desde una perspectiva estética –cada vez más importante, dada la espectacularización de la sociedad– esos mismos productos son formal y lingüísticamente expresados mediante una generalizada *iconicidad*, es decir por una vuelta paródica de la naturaleza, en un hasta ahora inédito proceso de *mímesis simulacral*. De este modo, alta tecnología, diseño y naturaleza (disneylandizada, infantiloides) son las caras del triedro de la ahora desfalleciente postmodernidad. Al cabo, ¿qué es un diseño,

28 Carles Casajuana, *Kuala Lumpur*, Seix-Barral, Barcelona, 2005.

29 *Kritik der Urtheilskraft*, § 43, en: I. Kant, *Werke*, Akademie Textausgabe, De Gruyter, Berlín, 1968; V, 303.

sino un *dibujo*, o sea un conjunto de líneas sobre un plano que permite la planificación a escala de una naturaleza *rectificada*?

Pues bien, cuando diseño, dibujo, plano y planificación quedan sometidos todos ellos al ideal de la *iconocidad* paródicamente mimética, entonces la obra arquitectónica deja de ser un mero edificio para la habitación humana o para la simbiosis de hombres y máquinas al servicio de la tecnificación del mundo, para tornarse en el sustituto supremo de la obra de arte en nuestra era.

Ahora, cuando la arquitectura parece haber ido abandonando como un lastre el principio rector del llamado *International Style*, a saber: *form follows function* (como en una suerte de lamarckismo, en el que la función crea el órgano), el novísimo precepto bien podría ser *form produces visions*. La arquitectura se muestra entonces como una maquinaria inteligente productora de objetos de *diseño integral*, suplementando la citada definición kantiana con el *plus* decisivo de una iconocidad *vicaria*, pues que deja ya por un lado de imitar directamente en sus dibujos a la naturaleza y se dedica a mimetizar tridimensionalmente los iconos difundidos por los medios masivos del *show business*, del *entertainment* (en primera línea, los *cartoons* o «dibujos animados») mientras que, por otro, compite y rebasa tecnológicamente a la naturaleza en su organicidad plástica, al presentarse no sólo como receptáculo, sino como gigantesca escultura, como «cosa» capaz de reorganizar su entorno y de servirse de él metamorfoseándolo, como si se tratara de un ser hiperviviente.

En efecto, hace poco más de treinta años que arreciaban en pedrisco las críticas a las «cajas de zapatos», mientras mansas llovían por contra las loas a los «edificios-pato»³⁰.

30 Cfr. el celeberrimo libro de Robert J. Venturi, D. Scott Brown y S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1972. El edificio «anadoi-

Hoy, en cambio, parecen amigablemente fundidos y confundidos el *minimal*, los restos del funcionalismo y la profusa y prolija decoración neobarroca y paleodisneylandizada que de manera tan brillante (hasta lo chillón) como heteróclita (hasta la mezcolanza del *anything goes*) ha representado una extraña época, la postmodernidad, hoy desfalleciente. Ahora bien, quizá por ese gusto a las mezclas que a todos contenta, la arquitectura no deja sin embargo de conocer hoy, entre el retorno de lo real y su acrecentado simulacro, un auge inusitado de favor entre los responsables de cultura de los ayuntamientos o, directamente, entre políticos necesitados de un golpe de mano espectacular, como por ejemplo inaugurar una construcción pinturera que haga olvidar momentáneamente el deterioro del tejido urbano en otras áreas (ya ni siquiera marginales). Es como si la arquitectura puntera de hoy estuviera entregándose a las artes plásticas, como si los edificios pretendiesen emular desmesuradas esculturas huecas no aptas para ser habitadas (lo cual no significa simplemente «vivir» en ellas, como veremos), ni hechas con ese fin, sino para servir de templos del consumo (de la industria, la banca y sus productos, o bien como centro comercial o como museo). Y lo significativo estriba en que, siguiendo el mismo destino de las otras artes, esa deriva provoca que la valoración de esas «obras de arte» por parte del público en general oscile entre la admiración embobada y obediente a los juicios de «expertos» pontificales de los *media* por un lado, y la incompreensión rayana en la indignación (ya se sabe: «¿Para esto pagamos impuestos?») por otro.

La arquitectura —la primera y más básica de las artes— ha sido en cambio la última en seguir —y culminar— el declive, el

deo» (*sit venia verbo*) correspondía a un restaurante de Long Island especializado en pollería y demás volátiles.

desarme inexorable y seguramente irreversible que sufrieran primero la literatura (con el periodismo), luego la pintura (con la fotografía), después el teatro (con el cine, a su vez transformado y engullido por la televisión) y la música (con el fonógrafo, la radio y el *audio hi-fi*), y por fin la escultura (con el arte público hacia fuera y la decoración y el «interiorismo» —nunca mejor dicho— hacia dentro). Y así, una vez destruidas o fagocitadas las artes tradicionales por la tecnología, viene tendencialmente sustituida esa tradición, fundada en la colaboración entre el cuerpo humano mensurador y la tierra retráctil, por el *diseño* industrial, un término que no por azar proviene de *designio*, como una planificación signica global que refrendara con creces en el área del *show business* y el *entertainment* lo ya conseguido en el ámbito tecnocientífico y económico, en cuanto facetas de un mismo Sistema (antes, lo filoanglosajones hablaban de «holismo»), que tan bien ideólogos como Francis Fukuyama habían celebrado quince años ha como signos del fin de la Historia.

Triunfo del diseño integral: por fin podemos asistir hoy a la *Gesamtkunstwerk*, a la obra de arte total, pero deformada sarcásticamente, con un guiño a la vez infantiloides y de experto en comunicología (valga el vocablo: la prueba está en que mi portátil deja que se inscriba ese anglicismo grecolatino en pantalla y disco sin sonrojarse, o sea sin subrayar el término con una ondulada línea roja, mientras que sí lo hizo poco antes con «tendencialmente» —y vuelve a hacerlo ahora— y no con *show*, por ejemplo). De manera que sólo un cambio *subjetivo de valoración* (también ella global y hasta metafísica) puede hacer que, por caso señero, el Gran Hotel Domine de Bilbao, diseñado en su totalidad por Javier Mariscal, sea considerado como *summa artium* o como uno de los mayores monumentos autorreferenciales (autorreverenciales) del *kitsch*. Todo presenta allí el toque personal del gran



26. Hotel Domine: cafetería (arriba) y cascada «Vajilla».

artista: desde la cafetería minimalista pero con sillones topológicamente casi impensables, azulonas columnas torcidamente bombachas —y en el bar, copas de inverosímil pie quebrado—, hasta las habitaciones, con el jabón del lavabo y el papel higiénico *made by* Mariscal, en la *salle de bain* exenta, entronizada (con gradas y podio, como los templos) en medio de la habitación y con «muros-cortina» de cristal: nada que ocultar, todo que enseñar... y reverenciar: *Show* —heredero de la fenomenológica *Wesenschau*— de los triunfales resultados del *body-fitness*.

Todo ello, en el interior. Por el contrario, y a fin de suplementar la abigarrada escenografía interior risueñamente surrealista con una nota de solemne ascetismo al estilo de Le Corbusier, la grisácea fachada exterior es de paramento plano, horadada por ventanas cuadradas sin resalte y de nueve planchas cada una (3x3: trinidad al cuadrado), con posibilidad de muy angosta apertura sólo hacia arriba (a fin de acuchillar como un múltiple lienzo de Fontana tan aséptica planaridad), y opacas si se mira desde fuera (sueño del mirón: ver sin ser visto). Así se logra la sobriedad formalista *ad extra* y un toque de controlado delirio *ad intra*.

¿Qué más se puede pedir? Cabe pedir aún —petición cumplida de antemano por un designio intelectual más precursor que el de la Creación— que esta obra múltiple como las navajas del ejército suizo esté ubicada entre lo universalmente rector («Ahora en vez de mirar a Madrid miran a Nueva York», decía de los bilbaínos en EL PAÍS del 28 de agosto de 2006 el durangués Miguel Zugaza, que para eso es Director del Museo del Prado) y lo entrañablemente particular, que para eso está ubicado este 5 Luxury Star Hotel de la cadena Silken detrás del Museo Guggenheim y en la Zamarredo Zumarkalea. ¿Cumplimentación del sueño hegeliano del *universal concreto*? Ya ven: en Bilbao.

El diseño ha fagocitado al proceso de construcción, lo cual es muy *lógico* si atendemos a la analogía entre ambos: diseño y arquitectura coinciden *funcionalmente* en ser un proceso de ensamblaje y composición a fin de resolver un problema formal, espacial, dentro de una burbuja global tecnológica: como si se tratara de solucionar un *puzzle* tridimensional. Y ello desde lo más elevado a lo más humilde. La antigua Corte palaciega (*Hof*, en alemán) se tornó primero en el Washington revolucionario en *Mall*, para fomentar la concentración y el reconocimiento tautológicamente democrático del Pueblo autolegisador y libre, enseguida en Patio Central de Museo o *Cour* (como en el Louvre), alcanzando al fin la denominación de *gran superficie* (con cerramientos laterales y plana techumbre, convirtiendo el antiguo Patio abierto al cielo y descansado en la tierra en la ya mentada «caja de zapatos»), albergando sobre tan sólido fundamento centros comerciales o, con palabra justa y merecida, *Shopping Malls*. Vamos así de la nobleza cortesana al patriota demócrata y en fin al consumidor, de arte o de alimentos en serie y baratijas globalizadas. *Hof-Mall-Cour-Shopping Area*: arquitectura, evolución social y lenguaje van así —también ellos globalizados— de la mano. Claro que, también en el otro extremo, y de acuerdo con la misma implacable derivación lingüística que acaba por morirse la cola, el patio interior de una manzana de vecinos en las ciudades alemanas se sigue llamando todavía *Hof*³¹.

Dadas esas grandes superficies tan prismáticamente irrelevantes (sin horizonte por ser ya ellas mismas horizontales),

31 El maravilloso film *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), de Hitchcock, se titula en alemán, muy adecuadamente: *Fenster zum Hof* («Ventana al patio», aunque también podría haberse vertido: «Ventana a la corte... de los milagros»). Por lo demás, el controvertido proyecto de restauración del «Salón del Prado» madrileño nos promete una *flamante promenade architecturale* nada moderna y muy siglo XVIII.

no es extraño que desde finales de los sesenta del pasado siglo hayan sido puestos en la picota esos arquitectos «racionalistas» responsables de proyectar (correlato necesario) la contrafigura geometrizable de la ya examinada *Gesamtkunstwerk* engendrada por el «diseñador global» (que así gusta de autodenominarse en efecto Mariscal). De un lado el amasijo desbaratado para pasmo y desconcierto de las masas (sin disfrute de la elite, porque ésta o bien ha desaparecido o bien se ha vendido cínicamente al circuito del consumo), del otro el «utilitarismo» políticamente correcto y socialmente avanzado de una arquitectura tan abnegada que hace lo posible para que nadie pare mientes en su cerrada mole, limitándose —obediente al mercado— a circunscribir un espacio, a cerrar un volumen para que idealmente todos entren en tan atractivo vacío y nadie salga de él (al menos, hasta el cierre vespertino). Al margen (más que al lado), la arquitectura urbana, entendida como construcción económica en serie de habitáculos utilitarios delimitados en un espacio isótropo, listo para ser construido tras la oportuna recalificación. No es extraño entonces que un admirador de las villas de Palladio y en cambio poco amigo del International Style como Vincent Scully, eminente Sterling Professor Emeritus de Historia del Arte en Yale, haya dicho de ese movimiento o más bien de su derivación masificadora y alienante algo con lo que tantos legos que hieren su vista con mazacotes cotidianos seguramente estarán de acuerdo: «El papel del arquitecto parecía ser el de un diseñador de paquetes»³².

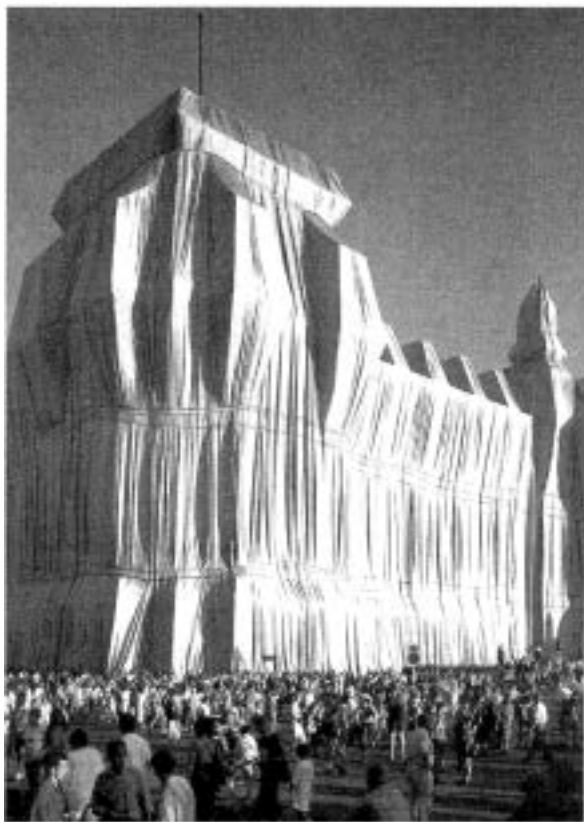
Para corroborar tal aserto, nada mejor en efecto que convertir de una buena vez (aunque efímera) a los edificios en paquetes, a fin de que puedan admirarse su tamaño, ubicación

32 En: *Architecture: The Natural and the Manmade*, St. Martin's Press, Bedford, Nueva York, 1991.

y forma —resaltados por el envoltorio: ¿no se trata de admirar el formalismo?— olvidándose del contenido, como si se tratara del regalo de construcciones o paisajes con los que ya no se sabe qué hacer, obsoleta y arrumbada como está desde hace dos siglos la *vita contemplativa*, por parte de un gigante lúdico, bonachón y sólo lo suficientemente irreverente como para llamar la atención de los viandantes. A envolver se dedican literalmente los ya citados Christo y Jeanne-Claude Javacheff, como cuando se pusieron a empaquetar con mimo el *Reichstag* berlinés (ahora, el recién restituido Parlamento de la República Federal de Alemania), llevando a cabo casi ritualmente un eficaz simulacro de secuestro de la *ekklesia*, esto es de la asamblea de los «creyentes en la palabra», de los representantes del pueblo soberano, cuya función queda ahora irrisoriamente fuera de juego por un tiempo: el suficiente para reflexionar en el sentido de la política en las sociedades avanzadas... o para opinar que bien podría quedarse así el edificio para siempre, tan liso, tan bonito y bien envuelto como un *Christmas Gift* (¿para cuándo un lazo rojo en el próximo paquete?). El *Reichstag* deja así de ser ruina por unos días para convertirse en volumen, en mero bulto, tan admirable en sus proporciones (¿ha de ser el empaquetado el que deje ver por fin lo arquitectónico?) como impenetrable, en todos los sentidos de la palabra.

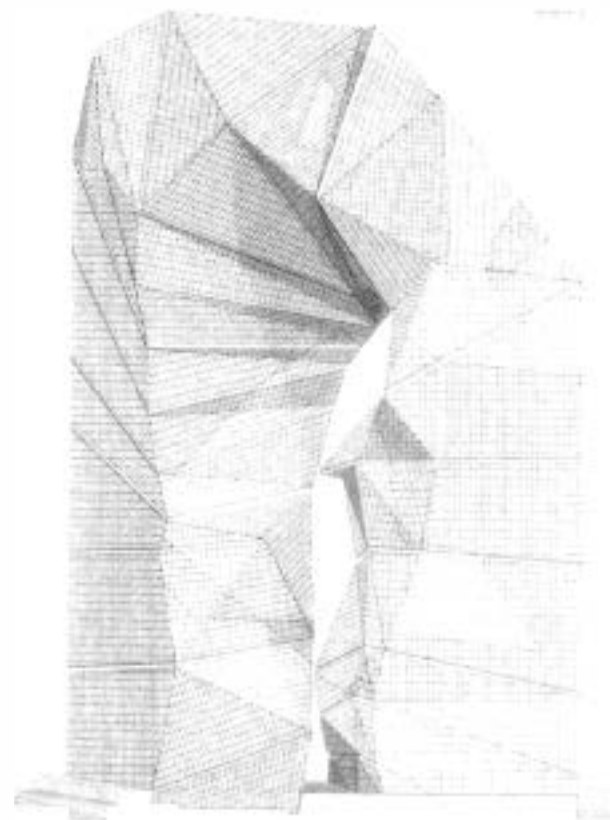
O bien, se pone burlonamente de relieve la inhabitabilidad misma de los edificios y ciudades actuales³³, resaltando su carácter jocosamente siniestro como una suerte de inoculación bien dosificada de las toxinas que, entre la tecnología, la informática, la espectacularización y *last but not least* el neocapitalismo rampante hacen de las ciudades dizque postmo-

33 Véase Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (MIT Press, Cambridge, Mass., 1992), así como el monográfico de SILENO 14-15 (Abada, Madrid, 2003), dedicado a la No-Ciudad.



27. Christo, Reichstag envuelto.

dernas, *after the splash*, verdaderos ejercicios de la paciencia en unos casos, de la miseria en otros. Salvo que, como en el caso de Christo, se trate justamente de llevar al extremo esta supuestamente inocua «falta de tierra hogareña» o *Unheimlichkeit*, a fin de aprender a *ubicarse* (nunca mejor dicho) dentro de una máquina gustosa del revés y de lo enrevesado, dándole así la vuelta a la *machine à vivre* de Le Corbusier. Por



28. Eisenmann, Max Reinhardt Haus (proyecto).

ejemplo, si se hubiera llevado a cabo el proyecto de la Max Reinhardt Haus (1992): un edificio «arco» de geometría variable *diseñado* por el deconstruccionista Peter Eisenmann para la Friedrichstrasse berlinesa, quizá podrían haberse acostumbrado sus usuarios a *vivre comme une machine... topologique*. Claro que, hoy, no se sabe muy bien qué ha sido peor, convertida como ha sido tan venerable arteria en un *pastiche* aviva-

dor de casposas nostalgias, aromatizadas por un toque de glau-mouroso *flavor* típicamente americano.

26. EL CANSANCIO DE UN *STYLE*

¿Cómo se ha llegado a todo esto? Se empezó por el cansancio de un estilo que, con razón, algunos quisieron llamar *universal* más que *internacional*, ya que correspondería al estadio de autocumplimentación de la especie humana, en feliz y armónica coyunda protésica con la máquina y los flujos de capitales, de modo que por fin pudiera entenderse la superficie del planeta como un gigantesco solar de construcciones basadas hiperkeplerianamente en los sólidos regulares, hasta llegar al paroxismo histriónico del edificio Dymaxion, obra del inefable visionario Buckminster Fuller, creador también de las hermosas y prácticas (todo hay que decirlo) *geodesic domes*, con sus octaedros y tetraedros conjuntados para formar una geoda reticular. En todo caso, los orígenes están claros: se trató de ese ansia de pureza maquinista que se enseñoreó de las mejores mentes europeas en el entorno de la Primera Guerra Mundial, con la caída de los viejos sistemas de vida «naturales»: desde el cultivo agrario a las dinastías imperiales. De ahí el funcionalismo del Estilo Internacional, llevado a su pureza máxima en el formalismo, en estrecha correspondencia con otros movimientos artísticos rayanos en lo místico, como el grupo De Stijl, pintores como los Delaunay y Lyonel Feininger, o el arquitecto Bruno Taut, autor del famoso Pabellón de Cristal de la Exposición de la *Werkbund* en Colonia, en 1914. Todo ello acabó conduciendo a un utópico intento de desarraigo del suelo y del paisaje, de las tradiciones y los lenguajes, de las creencias y los mitos. Un soñador proyecto éste de reforma integral del ser humano y

de su hábitat, propiciado por la gran eclosión de la máquina al inicio del siglo XX, y que tuvo como contrapartida grotesca —y enseguida trágica— una teratológica hinchazón de la «sangre y el suelo» (*Blut und Boden*), una exaltación de la pertenencia a una historia (y más: a una raza biológica), con la consecuente degradación del otro, pisoteando así la raíz de la humanidad.

Con todo, tras el fin de la guerra tuvo necesariamente que hacer concesiones ese funcionalismo exacerbado, y ello en dos direcciones antagónicas: la necesidad por un lado de edificar rápida y económicamente edificios en los que acoger a las masas de refugiados y de gente sin hogar, por un lado, y la de atender a las características medioambientales —sobre todo climáticas— de los lugares de emplazamiento, por otro. Alemania es un ejemplo preclaro de ambos movimientos: de una parte, «cubicación» de la existencia, tanto en el Este —con la Karl-Marx-Allee berlinesa como mascarón de proa— como en el Oeste (baste pensar en las viviendas del Ring de Colonia en los años cincuenta). Esta masificación grosera de principios tan elegantemente formales como los que presidieron la Bauhaus, guiaron la imaginación proteica de Le Corbusier o se afilaron en el genuino «minimalismo» de Mies van der Rohe llega al extremo de las hileras de viviendas baratas (en sustitución geométrica de las chabolas, éstas sí adecuadas como residuos a terrenos igualmente residuales) en las barriadas de absorción de las grandes ciudades. «Cuartos» en el sentido literal de la palabra: encaje de los cuerpos, como si se tratase de un verdadero Lecho de Pro-custo³⁴, allí donde, en definitiva, la geometrización conduce a modelos cuartelarios, si es que no carcelarios.

34 Recuérdese la sin par *La vida por delante* (1958), de Fernando Fernán Gómez y José Luis de la Torre.



29. Edificios del Bronx (Nueva York).

Claro está que la tan pregonada revolución postmoderna en arquitectura, con Charles Jencks y Robert J. Venturi a la cabeza, sólo superficialmente, como si fuera un chillón *make-up*, ha cambiado la forma de los edificios y de la planificación urbanística. Más propia de parques temáticos, de ciudades en «rehabilitación» (*gentrification*) o, más abiertamente, en clara pugna por arrebatarse un turismo calificado de «cultural» a dichos parques o a los *resorts* tradicionales de «consumo de vacaciones» (Barcelona ya vende todos sus encantos *online*), la arquitectura postmoderna constituía las más de las veces una operación de *travestismo* superficial, añadiendo decoraciones más o menos estrambóticas y elementos supuestamente simbólicos y exaltadores de presuntas idiosincrasias a una fábrica más bien mostrenca, manteniendo así en lo fundamental, y de forma degradada, los procesos de construcción propias del denostado racionalismo. Piénsese por ejemplo en el grupo SITE, empeñado en «herir» levemente y como en broma los cerrados paralelepípedos de las grandes superficies comerciales norteamericanas: una suave advertencia de que bien *podría* sobrevenir cualquier día un ataque de destrucción masiva por parte del «enemigo» (comunistas, «narcos»

colombianos, árabes, terroristas en general y hasta marcianos) y a la vez una lúdica inyección tranquilizadora, proporcionando a los clientes la seguridad de que esos ataques o atentados no podrán llegar nunca, por haber sido ya de antemano conjurados al reproducirlos «artísticamente» en techos, fachadas o esquinas de los *Malls*³⁵.

Así, los grandes principios de Vitruvio en su *De architectura* se verán a la vez confirmados y deformados en este neofuncionalismo malamente disfrazado de postmodernismo, con el esclarecedor anuncio levantado sobre el techo de las «cajas de zapatos» y publicitario de sí mismo, donosamente presentado por Venturi bajo la triunfante exclamación: *I'm a monument!* En efecto, por un lado la *utilitas*, la tan alabada *función*, viene entregada hoy a la santa trinidad del *merchandising*, la *commodification* y el *marketing*; la *firmitas*, confiada hoy no tanto a materiales «naturales» de construcción (incluyendo en ellos, todavía, el hierro, el vidrio y el hormigón) cuanto a productos de las altas tecnologías, con la supremacía de la construcción en base a prefabricados modulares: la *firmitas* viene así guiada hoy por el cálculo de optimización de beneficios, por la ingeniería industrial y de máquinas, siguiendo los modelos iniciados por Walter Gropius y por Peter Behrens, y en suma por el ideal de la producción en serie: una exacerbación cínica del universalismo inicial; como si dijéramos: «¡Celdas-Células para todos!». Afortunadamente, la *venustas*, la *forma bella*, viene en socorro de tan pragmáticos procederes, como ya insinuamos antes: vuelven a proliferar (sólo que ahora en materiales plásticos y de colorines) atlantes y sirenas, formas vegetales y, sobre todo, artísticos anuncios publicitarios (como se comenzara ya con el edificio de la

35 Véase al respecto «Ruinas de plástico», en mi *La fresca ruina de la tierra*, Calima, Palma de Mallorca, 2003.

Zapatería «Bata»³⁶) que, como en la exultante exclamación venturiana, acaban por hacer del edificio un mero soporte de publicidad heteróclita y alegremente bullanguera, concediendo incluso a veces que en esos edificios aparezcan junto a toda esa parafernalia anuncios «artísticos» e incluso aceras críticas contra el Sistema, al igual que antes se permitían en los países liberales las arengas y advertencias de predicadores y visionarios de todo género, de modo que la Calle 42 y Times Square de Nueva York son los legítimos sucesores, aumentados y mejorados a nivel tecnológico, del Hyde Park londinense, con la convicción por parte de autoridades, comerciantes y medios de comunicación de que eso anima un poco la grisalla de los movimientos del gentío citadino y deja ver un toque de tolerancia y hasta de simpática «rebel-día» en la ciudad espectacularizada. Al fin y al cabo, todo eso de la publicidad por parte del poder³⁷ empezó hace ya mucho, con las columnas historiadas de Luxor, con los piadosos refranes y consejas que serpentean por el estuco simulador en la Alhambra granadina y con la continuación *kitsch* (sin versos coránicos tomados de las *suras*, ¡faltaría más!) en el Palace Theater de Columbus, Ohio, repleto de arabescos y de espesos cortinones de estilo *Traviata*, y en fin, con la vuelta al origen: el gran Hotel Luxor, de las Vegas, con su hueca Pirámide de Gizeh a escala, hecha de fibra de vidrio, y sus raudos ascensores a lo largo de las aristas interiores, e incluso

36 El sereno y armónico edificio de ocho plantas proyectado por Ludvik Kysela (1929) en plena Plaza de San Wenceslao, de Praga, está coronado todavía hoy por un gigantesco letrero escrito con caligrafía «inglesa» algo redondeada (Bata), desde luego incongruente con las muy racionalistas franjas horizontales de las ventanas de cristal cilindrado. El anuncio convierte así a la entera construcción en una suerte de soporte publicitario. Puede verse la fotografía en H.-U. Khan, *El estilo internacional*, Taschen, Colonia, 1999, p. 77.

37 Y hasta de las toleradas críticas al mismo, como se muestra por ejemplo en el *caganet* de la Llotja de Valencia.

la gran Esfinge (el aparcamiento). Tentado está uno entonces de preguntar, como el poeta frustrado de *Adiós a la bohemia*, de Pío Baroja y Pablo Sorozábal: «¿Para qué tanta fantasmagoría?».

27. ¿QUÉ SE HIZO DE LA ARCHITEKTONÍA?

Bien, en momentos de perplejidad como éste suele ser provechoso recurrir a la etimología. No porque en el uso original de la palabra o en los significados de sus elementos se agazape una verdad olvidada que ahora pueda aportar un «saber de salvación» a unos hombres llegados demasiado tarde (pero siempre es demasiado tarde para estar en el origen; de lo contrario, ni éste sería tal ni nosotros existiríamos). Sí en cambio porque puede suministrar aún vías de acercamiento a la comprensión de un fenómeno complejo. El caso del término griego *architektonía* es al respecto bien esclarecedor. *Architékton* era en general el jefe (de *archein*) de obras, y *tékton* el obrero y artesano. Ahora bien, la raíz proviene del verbo *teûcho*: «hacer, producir, poner algo de relieve», y el sustantivo *teûchos*, en correspondencia, significa «instrumento, útil», pero también, metonímicamente: «cavidad, concavidad». Más interesante es constatar el estrecho parentesco de esa raíz con *tyncháno*: «lograrse algo, hallarse uno por azar en un sitio» (algo así como la *serendipity* de Horace Walpole), que a su vez remite a *týche*: «azar».

Si ahora enlazamos los sentidos de *teûcho* y de *tyncháno*, podemos extraer una primera indicación del valor de la *architektonía*, a saber: el hecho de que el mundo no está *predispuesto* para recibirnos (ni el neonato para adaptarse sin más a él), el que nos hallemos en él como por azar, de modo que la radical *extrañeza* respecto a la naturaleza nos separe ya *ab initio* de

ésta (a pesar de nuestra irradicable corporalidad, o quizá por ello mismo): todo ello es lo que impulsa al uso de instrumentos para abrir «huecos» y abrir «vanos» en la espesura de una tierra a la que el hombre está arrojado. Según esto, era una *pia fraus* de los antiguos eso de que hubiera *loci naturales* en la superficie de la tierra, y menos un *centro* privilegiado de la misma: al respecto, no parece sino que todo lo humano fuera artificial, violencia contra un orden que no lo esperaba. Ahora bien, ¿quiere decir ello que cualquier sitio es bueno para ser convertido en un lugar que sirva de mediación y defensa contra un cielo y una tierra ciegamente indiferentes? ¿Tenían pues razón los adalides del funcionalismo en arquitectura y del purismo en las demás artes? La acción del hombre sobre el mundo, tan racional en su ejecución como arbitraria en su interior, consistiría entonces en *marcar* lugares que delimiten territorios por así decir «esculpidos» desde la *cortadura* misma, desde el vano o umbral que separa un interior resguardado, confortable y un exterior ajeno y peligroso.

Un punto de reflexión nos lleva empero a matizar ese comportamiento, tan agresivo como voluntarioso. Pues, ¿desde dónde se establece la cortadura, rasgando la tierra, y a que se debe la elección del sitio circundado? Quien se halla en la línea de corte, en el *limes*, lo está por haberse percatado ya de antemano de las promesas ínsitas en aquello que va a ser ulteriormente *cercado* y a la vez de los peligros latentes en aquello que, por su acción, va a quedar fuera de juego. «Cerca» se dice en alemán *ζaun*, un término cuya raíz es la misma que el inglés *town*, la ciudad. Esto es: fundar una ciudad es saber cortar, «cercar», decidir entre lo provechoso y lo nocivo, como hiciera la legendaria Dido al delimitar la futura Cartago a partir de las finísimas tiras de una piel de toro. Siguiendo con este símil, cabe decir pues que el acto de

cerramiento y fundación de lo habitable depende de una habilidosa *rectificación*, esto es de la conversión de una superficie llena en una larga línea delimitadora de un vacío; en suma, de la producción de una promesa, del sacar a la luz una *disponibilidad* latente.

Mas, si esto es así, y contra los sueños megalómanos de quienes pretenden literalmente *asolar*, o sea convertir en suelo *firme* de construcción las anfractuosidades, irregularidades y recovecos de sitios que *insinúan* lugares o advierten de rechazos hostiles y aun de límites infranqueables, hay que decir entonces que erigir una ciudad o techar un edificio implica prestar atención a las líneas dibujadas en los cielos: rectas en las constelaciones, curvas en las órbitas planetarias. Ambas, susceptibles de ser proyectadas trigonométricamente sobre la tierra. E implica igualmente corresponder a la *resistencia* prestada por la tierra, que permite el establecimiento sobre y contra ella de todo *firme* («firme», en griego, es *asphalés*, de donde nuestro «asfalto»), que permite la extracción de materiales según su natural resistencia y su trabajada dureza. Sin tal resistencia, sin tal fondo que nunca llega a desfondarse por entero, toda *firmitas* en la existencia y en las construcciones de los hombres sería en vano. Impidiendo la penetración, la tierra deja ser al hombre. Y a la vez, y recíprocamente: sólo sintiendo esa resistencia puede habitar *poéticamente*, *poiéticamente* (de *poiésis*: acción transformadora del exterior) el hombre sobre la tierra.

Es bien sabido que la doble condición del hombre, al menos en Occidente, ha sido enunciada por Aristóteles de manera paradigmática: según el Filósofo, el ser humano es a la vez, por naturaleza, un ser viviente social (*anthropos phýsei zoôn politikón*³⁸) y un ser viviente que posee lenguaje y, por

38 *Politeia* I, 2; II53a2.

ende, raciocinio: *lógos* (*anthropos zoôn lógon échon*³⁹). Y es bien significativo que ambas definiciones estén separadas sólo por unas líneas en un mismo texto. Y es que *lógos* y *pólis* van de consuno, se necesitan mutuamente, hasta el punto de que un ser vivo que no sea *polités*, ciudadano, no tendrá *lógos*, bien sea por defecto (como el animal o el *barbarós*) o por exceso (como el dios). Y al contrario, como recordará Wittgenstein al cabo de la calle filosófica: es insensato hablar de lenguaje «privado». Todo lenguaje es social y toda razón es razón común. Lo que Aristóteles no señala, en cambio, es el nudo cordial, el *lugar* en que ciudad y lenguaje se encuentran. Este lugar es por esencia *arquitectónico*. La palabra compartida sólo puede resonar en el vacío *antinatural* de la oquedad, sea excavada en la tierra y envuelta total o parcialmente por ella, sea alzada desde ésta hacia el cielo, negando con la gravedad del alzado de la piedra la propia gravedad.

28. DE LA ARQUITECTURA COMO PRIMERA DE LAS ARTES

Al respecto, no menos conocido que los apotegmas aristotélicos es el hecho de que Hegel comience en sus *Lecciones de Estética* el sistema de las artes por la arquitectura, culminándolo temática y axiológicamente en la poesía dramática (a su vez, con seriedad al inicio del tiempo del arte: la tragedia griega, y cómicamente a su final: la *grand opéra*)⁴⁰.

Pues bien, tampoco Hegel parece darse cuenta, para empezar, de que la arquitectura no es sólo la más originaria de las artes, sino también condición necesaria de todas las demás. Todas la suponen, en cuanto espacio primordial de

apertura. Ella es el seno en el que van siendo puestas de relieve escultura —en cuanto ordenación y centralización del «excavado» espacio vacío— y pintura —como metafísicas «ventanas» que abrieran nuevos mundos en el interior, música y poesía, en cuanto morada adecuada del espíritu. Mas tampoco para mientes el filósofo suabo en la encubierta circularidad del propio sistema por él propuesto. Pues la poesía fluyente, el drama, tanto en sus inicios —en cuanto resumen verosímil y aleccionador del orden de la *pólis* y de su relación con la tierra y con los dioses— como en su final —anuncio del ocaso de los valores de la ciudad, del eclipse de lo divino y de la explotación técnica de la tierra—, necesita esencialmente de la arquitectura, es decir de aquel espacio acogedor de las palabras del origen o de su intencionada disolución. No se trata de una mera separación o protección con respecto a la cotidianidad exterior. Pues cuando esas palabras se leen como texto o esa música se escucha en un CD, con la posibilidad de regular el volumen y el tono de lo escuchado, queda literalmente encapsulada y puesta al servicio del *solus ipse* aquella arcaica y venerable conjunción de seres vivientes que hablan a sus congéneres con voz que viene de lejos y resuena, amigable o admonitoria, dentro de un espacio *dualmente* escindido en su rango: la escena y el *patio* público (recuérdese lo dicho anteriormente del *patio* o *Hof*) del teatro. La voz proviene del griego *theatrón* (de *theoréin*: «contemplar»), y está por ende emparentada con *theoría* e incluso con *theós*⁴¹: a saber, aquello que *permite ver*, el horizonte de com-

41 En origen, el dios (*theós*) sería aquel mensajero que «deja ver», que alcanza a los hombres el Fondo sagrado. Heidegger ha revalorizado este sentido, haciendo de los Seres Divinos, en cuanto «Mensajeros» (*Bote*), uno de los extremos —el enfrentado a los mortales— de la cuadratura o *Geviert*. Véase especialmente *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 2001. Más adelante se volverá a incidir en el tema.

39 *Politeia* I, 2; 1153a9

40 Cfr. G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética* (1826), Abada, Madrid, 2006.



30. Taormina.

prensión del ser viviente que habla en sociedad, el contexto que le asigna su lugar en el mundo. Y a su vez, el teatro, ese lugar de reconocimiento reflexivo de la Ciudad, tiene como correlato necesario, en cuanto espacio de veneración de los Seres Celestes y de los *ínferos*, de las fuerzas del Subsuelo, el *templo*, de *témnein*: «recortar, delimitar» un espacio sagrado de ordenación vertical, en torno al cual, primero, y dentro del cual, después, la «asamblea» de los fieles participa en acciones rituales que orienten a los hombres respecto a lo trascendente, a la vez que el cerco mismo de esa delimitación permite la apertura del mundo, mientras que al contrario, y en justa correspondencia, la cerca o muralla de la ciudad cerraba el orden artificial, expulsando como salvaje lo desechado como exterior, inaugurando así *ad intra* el orden horizontal, la convivencia de los ciudadanos. Pues la posibilidad esencial de «ponerse en el lugar del otro», con la seguridad de que lo dicho públicamente por uno merece el mismo respeto (lo



31. Ópera de Viena.

cual *exige* la controversia y discrepancia) que el de cualquier otro (en ello consiste la *isegoría*: la raíz de toda democracia), y de que todos los *arquitectónicamente* protegidos se hallan bajo una misma ley (*isonomía*), depende de la delimitación de espacios sobre la tierra y bajo el cielo y de la apertura de caminos que por vez primera «creen» las distancias, posibilitando los respetos y el respeto intersubjetivo (que sólo las distancias y las lindes unen «políticamente» los grumos —tendientes a la atomización— de las estirpes, de lo contrario excluyentes de cuantos no sean naturalmente consanguíneos.

Así, los espacios arquitectónicamente trabajados comienzan a funcionar como centros de inclusión y de exclusión, como campos de estímulos y respuestas que, al delimitar fronteras exclusivas y excluyentes, llevan a cumplimentación tecnopolítica, remitiéndola a un orden sagrado (o al menos comunal y comunicacional), la necesidad meramente animal del *territorio*. Ahora bien, y esto es lo decisivo: por y en el

territorio, el animal queda inexorablemente enlazado con el mundo, con la presencia total de lo ente: en el territorio particular, el animal «respira» *homeostáticamente* la totalidad en que ese territorio está inscrito. Por el contrario, el territorio liminar del hombre implica un *destierro* de la naturaleza, una interiorización compartida. El orden social *expele* la naturaleza en la que él mismo originalmente se constituyó.

29. EL HOMBRE, UN ANIMAL RENEGADO QUE SE EXILIA

Martin Heidegger ha sabido expresar con vigor inusitado este carácter de auto-exilio que define al hombre. Si éste es un ser arrojado al mundo, su primer movimiento consiste justamente en enfrentarse a él *manteniéndolo a distancia* en una acción antitética a la del gesto social que mancomuna. El ser humano es el «estar-ahí» (*Da-sein*) que, irrumpido en el orden natural, cíclico, lo *rompe* gestando *tiempos* en los espacios arquitectónicamente abiertos a los hombres, cerrados a lo natural: «El estar-ahí es —dice Heidegger— un ser arrojado, fáctico, el cual, por su índole corporal (*Leiblichkeit*), se halla enteramente en medio de la naturaleza; y su trascendencia (respecto de ella, F.D.) se debe precisamente al hecho de que este ente (la naturaleza, F.D.) en medio del cual él está, y al que él mismo pertenece, viene rebasado por él, por el estar-ahí (*Dasein*). Con otras palabras, el *Dasein* está, en cuanto trascendente, más allá de la naturaleza, aun cuando fácticamente siga estando envuelto por ella. En cuanto trascendente, es decir en cuanto ser libre, el *Dasein* es un ser ajeno (*Fremdes*) a la naturaleza»⁴².

42 M. Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, en *Gesamtausgabe* (=GA), Klostermann, Frankfurt/M., 1978; GA 26, 212.

Por ello, y en correspondencia con lo antes indicado sobre la resistencia de la tierra y de sus materiales (dureza y resistencia necesarias, paradójicamente, para —confiando en ellas— erigir vacíos y aventar caminos y linderos), el mundo sólo se le da al hombre *a la contra*, como enfrentamiento tenaz (*Widerhalt*) al ser humano, al ensimismarse de su entorno (*Worumwille*: «ser por mor de algo») lo consolida y mantiene: «Al mundo, en cuanto tal, se lo encuentra (el ser-humano, F.D.) al rebasarlo (*übertrifftig*); el ente que tiene el carácter de estar-ahí viene distinguido por la sobrepunanza (*Überschwung*); el mundo es el libre y rebasable enfrentamiento del 'ser por mor de' (*der freie übertrifftige Widerhalt des Umwillen*)»⁴³.

He aquí delineados, con rigurosa precisión, lo que podríamos denominar *principios metafísicos de la arquitectura*, basados en la ontología fundamental del *Dasein*: *extrañeza* y a la vez *sobrepunanza* respecto del mundo, *trascendencia* y *reflexividad* sólo en y por el enfrentamiento, siempre rebasable, de aquél. En definitiva: el *Dasein* es un ser de *lejanías* y nunca acabado, sino *ek-sistente*, siempre fuera de su naturaleza *por mor de* la propia posibilidad de ser frente al mundo y en medio de lo ente. Todo ello puede resumirse en un punto esencial: el ser humano trasciende aquello que él naturalmente ya es (y nunca podrá dejar de ser del todo, arraigado como está a la tierra por su índole corporal y animal) al erigir un *cercos*, un horizonte que permita a la vez que lo ente venga al encuentro *ordenada, artificialmente*, mientras acoge o rechaza en cada caso tal encuentro.

El peligro de este cerramiento *horizántico* es obvio: el hombre puede convertir el cerco en un marco de *dominación*, con aperturas y filtros de entrada y salida (de inclusión/exclusión) bien regulados, convirtiendo así su capacidad de cir-

43 GA 26, 249.

cunspección, su visión abarcadora «por mor de» sus posibles en un *panorama* de emplazamiento de entornos, planos medios y lejanías: el mundo viene prendido así de la *perspectiva*, de la *teoría* mediante la cual, en lugar de mantener a aquél en el libre enfrentamiento siempre rebasable, lo pone a *buen recaudo*.

Eso es lo que se insinúa ominosamente en la historia sagrada relativa al primer fundador de la ciudad: el asesino Caín, el cual, lejos de cumplir el destino asignado por Dios (vagar sobre la tierra estéril sin descanso), planta literalmente sus reales, fija un espacio profano y se guarece bajo techado contra un cielo antes protector y ahora tan omnividente de arriba abajo como Caín pretenderá serlo a su vez mediante una horizontal *circunspección* y *vigilancia*. Adviértase cómo, de este modo, se entrecruzan dos cosmovisiones antitéticas: la arcaica griega, que insiste en la *autoctonía* y celebra la erección de la *pólis* como *zoôn mégiston*, como el más grande de los seres vivientes bajo el cielo, y la hebrea, que condena implacablemente todo intento de escapar al esencial *desarraigo* del hombre respecto de la tierra. Ambos caminos pasan por una misma construcción: el *habitáculo* humano. Y ambas concepciones se anudan y entrelazan también en el pensamiento *arquitectónico* de Heidegger (a veces, sin notarlo el propio filósofo).

Contra la *teoría* o «contemplación» de un dominio sin contemplaciones sobre lo ente, Heidegger ha sabido en efecto desbaratar el *tópico perspectivista*, la (mala) idea de que el horizonte constituya la línea última, de fondo, que cierra el cono de visión originado en el ojo, supuestamente solar y vicariamente divino, del hombre: «Por horizonte entendemos el ámbito cubierto por el campo de visión. Pero «horizonte», de *horízein* («establecer límites», F.D.), no está en modo alguno primariamente referido al mirar e intuir, sino que de suyo designa simplemente el acto de inscribir dentro

de unos límites, aquello que cerca, o sea la cerca (*Umschluss*: 'clausura respecto del entorno')»⁴⁴. Ya habíamos observado antes, echando mano de una sencilla cercanía etimológica, la conexión *metonímica* entre el término alemán *zaun* («valla, cerca») y el inglés *town* («ciudad»).

30. DEL OLVIDO DE LA CERCA Y DE LA HUMILDAD DE UN ANILLO

Ahora bien, una angosta línea (tan estrecha que ella misma es la delimitación, la «definición» del ser humano) separa dos concepciones igualmente inapropiadas: la que hace del territorio propio, como surgido de las fuerzas titánicas de la sangre y el suelo, un espacio de exclusión y de dominación y sojuzgamiento (nunca de aglutinación) de lo externo, por principio considerado como *hostil*, como *hostis* o enemigo, y la que, al negar esa invaginación del mundo «a la contra» en el espacio abierto de la *pólis*, incita a la guerra eterna del hombre contra una tierra que su propia retirada egoísta ha convertido en yerma. En ambos casos se olvida la *cerca*: en el primero, en la cosmovisión griega de la *autoctonía* (no en vano calificada de mito y «engaño» provechoso por el sagaz y un tanto cínico Platón de *Las Leyes*), las fronteras mancomunan solamente hacia dentro, como si la línea fronteriza no tuviera un *borde exterior* perteneciente a la línea misma con el mismo derecho que el corte posibilitante del área interior de convivencia. En el asentamiento cainita, en cambio, la ciudad es vista como un *centro de irradiación*, como un punto de partida para la dominación... asintóticamente de la totalidad de lo ente, dado que, como es obvio, un punto no tiene

44 GA26, 269.

dimensión alguna: designa solamente de dónde se parte y adónde se ha de regresar, cargado del botín.

Manteniéndose en la línea *arquitectónica* y ateniéndose fielmente a ella, Heidegger, por el contrario, propugnará un paradójico *cerramiento liminar* (todo él, al borde de sí y en vista de sus posibles) que conlleva la *apertura* de lo extraño a lo extraño. ¿Cómo se cerca, cómo se cierra un horizonte? Se cierra mediante la colaboración de la mano humana y de la espesura (*Dickicht*) de la tierra; la primera abre brecha a quema y roza en la *ingens sylva* del origen y se prolonga luego en la reja del arado, dejándose guiar por las rectas medidas del cielo; la segunda *presta* resistencia a esa acción, dejándola así que se *consolide* y *petrifique*. Que la tierra sólo existe de veras como *marcada*: como *comarca* (recuérdese también que en otras lenguas ese concepto se dice atendiendo al respecto contrario, al del «salir al encuentro» lo ente mundano, como *country* en inglés, *contrada* en catalán o *contrée* en francés).

Si esto es así, bien puede decirse entonces que el genuino quehacer arquitectónico consistiría en la creación *artificial* de horizontes, que hacen de la (siempre presupuesta) plenitud amorfa del Ser-Nada un modo *de-terminado* de ser, según respetos y distancias. Tal es el «mundo», rebasable a la contra: un *haz de maneras* cortadas a la medida del hombre, según las posibilidades que le brinda el territorio acotado y la tierra siempre inminente, siempre en el vilo de la promesa, mas también según las direcciones y directrices que le brinda el cielo, paradigma de medidas constantes y fiables. Así podríamos reformular, desde el respecto arquitectónico, la *alétheia* del origen, la acción de desocultamiento que al mismo tiempo se zafa y retrae en su dar a ver. Esta *verdad* primordial sería, entonces, la proyección de planos que acotan la existencia humana y a la vez la incitan a un continuo salir de sus limitaciones *como limitaciones*: tal sería la

libertad humana, recortada contra un fondo de previsión... y de rechazo.

Y así, de nuevo, situado sobre la línea que él mismo ha marcado para avizorar los dos ámbitos a la vez: el que nunca podrá llegar a ser del todo suyo (el *borde exterior*) y aquel al que nunca podrá regresar por entero (el *corte interior*, que, constituyendo *ab initio* el origen, lo deja ya de siempre irremisiblemente atrás, hundiéndolo en el centro, en el *kenstrón* o punto de desfondamiento), el ser humano *architékton* se alza como el umbral o *vano* empeñado en *dejar ser* a ambos: al «mundo» creado en la acción misma de *recortar*, y que ahora, como naturaleza, sólo exige del hombre una intervención *mínima* para mostrarse en cuanto *colección de maneras*, y a las «cosas» *entrañadas* en el círculo de la convivencia.

De la primera, de la naturaleza, ya sabía Séneca que ella por sí sola no sería, pero que exige una ayuda y atención mínima por parte del hombre para que éste le *saque los colores*, enmarque y conforme sus irregularidades, abundosas o yermas y, en fin, ponga de relieve sus formas, sinuosidades, hendiduras y abismos justamente al enfrentarse a ella con punto y línea sobre el plano, con alzadas y secciones, con la sujeción en suma a medidas que siempre le serán ajenas a la naturaleza y siempre, también, la dejarán ser, cada vez de una *manera*. Son las maneras de ser: las *maneras del ser* (no hay ser más allá de esas incisiones e inscripciones de maneras; ¿cómo pensar ni siquiera el caos «de antes» sin la apertura que *ahora* lo rasga y divide?)

De las segundas, de las cosas de la vida, de *nuestra* vida, habla por su parte Heidegger, tildándolas de *das Geringe*: a la vez lo humilde, lo que pasa por lo común desapercibido (la puerta que deja pasar la luz y entrar al extranjero, los muros que saben de la tormenta por impedir su irrupción en la estancia del hombre), y también, etimológicamente, aquello

que se hace a fuerza de darle vueltas, de rondar una y otra vez por las cosas que entrañan *lugares*, empapadas del sudor, la sangre y la risa de sus usuarios; las cosas vicariamente *mortales*, a fuerza de ser rozadas y gastadas por el mortal. A fuerza de trato. Como un empeño pugnaz (*Ringen*). Como un anillo (*Ring*): «Flexible, maleable, dúctil, dócil y fácil se dice en nuestra lengua alemana antigua *ring* y *gering*. El juego de espejos del mundo que hace mundo (cada vez a su manera, añadiría yo; F.D.) desanilla, como las «vueltas» de un anillo, a los Cuatro (seres divinos y seres mortales, cielo y tierra; F.D.) en su unidad, llevándolos a la docilidad que les es propia, a la ductilidad de su esencia. Desde el juego de espejos de «las vueltas» del anillar acaece de un modo propio el hacerse cosa de la cosa»⁴⁵.

Descifremos un poco tan esotérico texto: *darle vueltas a algo* significa sopesarlo, calcular su disponibilidad y rechazo para su uso tal como esa cosa, en sus quiebros y giros, se ajusta o no a las maneras con que la mano y el ojo envuelven su *volumen* (algo, en efecto, logrado a fuerza de *vueltas*, como indica su origen en el verbo latino *volueo*); significa también, y sobre todo, que la cosa *le hace falta* a quien le anda dando vueltas, y que esa falta remite a una contexto de remisiones: medida que surca y hiende, y resistencia impenetrable (cielo y tierra), apertura de lo sagrado y custodia de la muerte (seres divinos y mortales). La cosa está prendida en esas vueltas, en ese *anillo* que sólo en ella se manifiesta.

Es un anillo, sí (ya hemos mentado la *cosa*, denominándola «cerca» y «horizonte»); mas no un anillo escorado hacia uno de los Cuatro: no es algo sagrado ni algo humano, demasiado humano; no se limita a medir algo *desconsideradamente*, sin atender a los pliegues y renuencias de lo medido mas

45 *La cosa*, en: *Conferencias y artículos*, ed. cit., p. 157.

nunca dominado ni domado. En una palabra: es un anillo o cerca *construido*, o mejor: el anillo designa el *proceso mismo de la construcción* de mundo y ciudad, de hombres y dioses. Mas el anillo sólo existe *en las cosas* (cosas que son a su vez *sus vueltas*). Cosas pues que no existen aisladas, en indiferente y terca subsistencia, sino que son *construcciones*, constructos: lugares desde los que se fragua y proyecta la existencia humana y el *Da*, el «ahí» del ser. De atenerse al uso antiguo de la palabra, sólo la falta de consideración del *homo oeconomicus* ha podido hacer que hoy pase desapercibido el carácter propio de la «cosa» como aquella *construcción* en la que *ha lugar* la existencia del hombre, allí donde el hombre *se la juega*. En castellano, el término procede del latín *causa*, lo que es objeto y centro de litigio y de distribución de penas y recompensas (y ya es harto significativo que «causa» haya pasado luego a significar aquel ser superior y fundador que produce el ser de otro y lo presta además sentido y fuste, y así hasta llegar a Dios: la Causa Primera). En alemán *das Ding*, y en inglés *the thing* provienen a su vez del antiguo germánico *thing*: la *asamblea* de hombres libres y, por metonimia, el conjunto de bienes ganados en combate, situados «en el medio» de la plaza y cuya asignación según mérito deja ver el rango y la cualidad de su poseedor).

Sin embargo, es evidente que por lo común no se toman las cosas como aquello que pone en causa y en litigio la mentada relación cuatripartita, sino como algo útil y disponible, al alcance de la mano (*zuhanden*, según la terminología de Heidegger en *Ser y tiempo*) o bien como algo mostrenco, algo que se muestra ahí delante, a la mano (*vorhanden*) y disponible: algo *natural* y de *cuerpo presente* (sólo que entonces, ¿qué queremos decir cuando hablamos de las «cosas de la vida» o confesamos al otro que le vamos a «contar una cosa»?). Y si esto es así, ¿es posible todavía volver a sentir el antiguo latido de las cosas? Tal es la *pregunta conductora* del último Heidegger:

«¿Cuándo y cómo llegan las cosas a ser cosas? No llegan *por* las maquinaciones del hombre. Pero tampoco llegan *sin* la vigilancia atenta de los mortales. El primer paso hacia esta vigilancia atenta es el paso hacia atrás, saliendo del pensamiento que se limita a representar, o sea a explica, y yendo hacia el pensamiento que rememora»⁴⁶.

31. LOS RASGOS DEL HABITAR

Ese apunte nos conduce de nuevo al centro del problema de la arquitectura. En efecto, la rememoración hace comparecer ante el pensamiento la estrecha compenetración existente entre «construir» (*bauen*) y «habitar» (*wohnen*), desplegada en tres puntos capitales:

a) *Construir, en sentido propio, es realmente habitar* (o lo que es lo mismo, sólo se habita de verdad sobre la tierra y bajo el cielo construyendo, o sea: *ensamblando* en la cosa la ronda de seres divinos, mortales, cielo y tierra, o dicho de manera menos poética: *conjuntando* litigiosamente, en trabazón de fuerzas y tensiones contrapuestas, 1) el fondo nunca presente de lo sagrado, según viene recogido en cada caso en las tradiciones de un pueblo histórico y concretado en creencias sobre seres divinos, 2) la temporalidad y caducidad *instilada* en la cosa desde el cuidado humano por la existencia, cuyo tiempo *sobredetermina* así el tiempo propio de la fisicidad de la cosa, 3) las medidas regulares procedentes en última instancia del orden celeste: origen de la geometría, de la medida de la tierra, y 4) la compacidad y cerrazón de la tierra.

b) *Habitar es el modo propio de ser de los mortales en la tierra* (o dicho de otra manera: el habitar implica la generación de *hábitos*

46 *Op. cit.*, p. 158.

encarnados en los entes del mundo. Esos hábitos, real y verdaderamente *antropógenos*, vienen en parte condicionados genéticamente, pero también y sobre todo resultan de la colaboración *tecnohistórica* de un grupo humano con su entorno. Los hombres no viven sin más en un mundo ya listo para ser «usado», *prêt à porter*, sino que lo transforman y se transforman así mismos en ese uso, ejemplificado muy bien por el término alemán *Brauch*, que podríamos traducir como «usanza», recordando así que todo uso está *inscrito* en una «concepción heredada», aunque venga ésta modificada en el uso, y porque lo está. El verbo correspondiente, *brauchen*, conjunta en una sola palabra dos acepciones aparentemente tan antitéticas como en el fondo equivalentes, pues significa a la vez: «usar, necesitar o precisar de una persona o cosa» y «hacerle falta ello a alguien»⁴⁷).

c) «Construir, en el sentido de habitar, se despliega en el construir que cuida, es decir, que se ocupa del crecimiento... y en el construir que levanta edificios»⁴⁸.

Cabe observar, según la enumeración anterior que, desde una posición dialogante con la poesía y las artes plásticas, y especialmente con la arquitectura, Heidegger entiende a

47 Hölderlin utilizó en un trágico momento de su vida esa expresión de manera inimitable. En carta a su amigo Böhlendorff, en la que se despide de él por trasladarse como preceptor a Burdeos, afirma una vez más su amor por Alemania («Pues, ¿qué cosa me es más querida en el mundo?»). Mas al punto se lamenta: *Aber sie können mich nicht brauchen*. Si tradujémoslo sin más: «Ellos no me pueden utilizar», parecería que el poeta se quejara de que los alemanes no fueran capaces de *usarlo*, como si él fuera algo a la mano, un instrumento. Más cercano sería decir: «No les sirvo para nada, no les hago falta», pero entonces se perdería el decisivo verbo auxiliar *können*, y la servicialidad enfatizada en una parte ocultaría la necesidad que siente la otra. Una traducción más prolija, pero más cercana a la «cosa misma», sería en cambio: «Ellos no son capaces de [sentir] que yo les hago falta».

48 *Construir, habitar, pensar*, en ed. cit., p. 130 (subr. mío). También los dos puntos anteriores remiten a este pasaje.

partir de los años cincuenta del pasado siglo por «habitar» aquello que en *Ser y tiempo* venía entendido como «constitución fundamental del *Dasein*» y denominado como «estar-en-el-mundo» (*In-der-Welt-sein*)⁴⁹. Ahora bien, y de acuerdo con la ganada concepción de la Cuadratura o *Geviert* (una ampliación a su vez del «litigio» entre mundo y tierra, según *El origen de la obra de arte*), en el habitar, en cuanto estar o ser en el mundo, se perfilan cuatro despliegues fundamentales de lo que en 1927 se llamaba «cuidado» (*Sorge*) y ahora, con más precisión: *schonen und pflegen*, «cuidar y cultivar», en suma: *hacer crecer*. Así, habitar significa:

1) *Salvar la tierra*. - Heidegger usa el término *retten* («salvar») en el sentido antiguo de remover los impedimentos que impiden a algo ser aquello que esencialmente debe ser, y a la vez promover todo aquello que lo deje ser. Por ello: «La salvación no sólo arranca algo de un peligro; salvar significa propiamente: franquearle a algo la entrada a su propia esencia»⁵⁰. La lección que cabe extraer de esa definición es clara: en lugar de fomentar la explotación sin límites de la tierra, como un fondo de provisión progresivamente devastado hasta convertirse en un depósito de residuos susceptibles en apariencia de ser continuamente reciclados, salvar la tierra implicaría desde luego, para empezar, fomentar una preocupación ecológica por el medio ambiente, pero también y sobre todo algo mucho más radical, a saber: la construcción de «totalidades de sentido», mediante la articulación de distinciones y cortaduras, de fusiones y fricciones, en suma: de elaboraciones de base técnica e intención artística que hagan surgir a la luz la *resistencia e impenetrabilidad de la tierra*, en lugar de

49 Cfr. el cap. 2º de la 1ª sec. de *Ser y tiempo* (en la trad. de J. E. Rivero, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1997, pp. 79-88).

50 *Construir...*, p. 132 (los tres puntos siguientes corresponden a la misma página).

pugnar por poner sin más sus recursos a disposición de los hombres. Esta paradójica *custodia de la cerrazón* puede lograrse desde luego por medios tecnológicos, pero trascendidos y vueltos contra su finalidad común (a saber: el provecho del hombre —o de algunas capas sociales— y el fomento de la «calidad de vida»), de modo que, en esa *torsión*, la tecnología se transforme en *arte*. Pero habitar es también:

2) *Recibir el cielo como cielo*. - Heidegger nos exhorta a esa «recepción» ofreciendo unos *imperativos* que, tomados literalmente, sería tan difícil como «heroico» seguir hoy, dejando aparte el que resultaran deseables, ya que parecen más bien signos de una nostalgia reaccionaria y pretécnica⁵¹. Aparte de pedir que se dejen al sol, la luna y las estrellas seguir su camino sin estorbo, pide que se respeten las estaciones del año, sin alterar «su bendición y su injuria», y que no se cambie la noche en día ni se haga del día «una frenética carrera». Lo primero parece inevitable, y más en la fecha de la compilación de *Conferencias y artículos* (1954). Lo segundo parece sugerir la prohibición de toda forma de calefacción o de refrigeración. Y lo tercero implicaría la abolición de la luz eléctrica. De todas formas, cabe interpretar preceptos tan rigurosos de dos maneras, complementarias: a) por vía *negativa*: en lugar de intentar amoldar las concepciones de Heidegger a la forma habitual de morar dentro de una vivienda, rechazando aquéllas si no cumplen dicha rutina, bien cabría proceder al revés, enjuiciando y criticando nuestros hábitos a la luz de esos principios *regulativos*; b) de forma *positiva*: pre-

51 Es cierto que en la pequeña *Hütte* de Todtnauberg podrían cumplirse casi todas esas exhortaciones. Pero no menos cierto es que el Ayuntamiento suministró gratuitamente a su famoso huésped la energía eléctrica. Puede obtenerse muy bien agua de la fuente, recogida en el famoso tronco horadado cabe la choza, pero vivir sin luz artificial ya es más complicado, aunque siempre se puede escribir a la luz de una vela.

cisamente los medios técnicos de calefacción y de iluminación pueden ser empleados prudentemente para realzar *por contraste* la exterioridad que ellos, al negar determinadamente y en cada caso de forma diversa, *ponen de manifiesto*. En una era marcada por la creciente «chatarra espacial» en los cielos, la disminución de la capa de ozono, el difícilmente reversible cambio climático, la desertización, y en fin la lucha franca por la posesión de combustibles fósiles y de recursos hidráulicos para la obtención de energía, los preceptos heideggerianos resultan hoy a mi ver todo menos descabellados. Por lo demás, habitar significa igualmente:

3) *Esperar a los seres divinos en cuanto divinos*.— Esta propuesta es más sutil de lo que parece. La precisión «en cuanto divinos» remite a la ya mencionada idea⁵², de estirpe hölderliniana, de que los dioses son mensajeros *fugaces* de lo Sagrado y no prefiguraciones exaltadas y atemporalmente fijadas de los hombres y de sus propiedades⁵³. Aquí aparece con mayor claridad la paradoja antes señalada en el caso de la calefacción y la iluminación. En primer lugar, si signo auténtico del habitar es la *espera* de lo divino, ello implica que el dios ha de brillar necesariamente por su ausencia, como algo *inminente que está por llegar*. En segundo lugar, y al igual que en el instante incalculable del *kairós* (o de la muerte), para que la espera sea verdadera ha de estar sostenida por lo *inesperado* mismo de la llegada anunciada, para la cual nosotros, los hombres, llegamos siempre demasiado tarde. De modo que habitar, en este sentido, significa *sentir la ausencia de lo divino*, y sin embargo (contra todo ateísmo) confiar en las señas que custodian su

52 Véase *supra*, nota 41.

53 Algo de lo que no está ni mucho menos exento el cristianismo. Véanse al respecto mi artículo «La profanación técnica de Dios» (en: *Lo santo y lo sagrado*. Trotta, Madrid, 1993) y *Contra el Humanismo*, Abada, Madrid, 2003.

haber sido y su siempre posible adviento. Por eso, cuando Heidegger dice de los genuinos *habitantes* del mundo que ellos: «No se hacen sus dioses ni practican su culto a ídolos», habría que tomar ese aserto en toda su radicalidad. Pues, según esto, todo dogmatismo religioso fijado en una *confesión excluyente* conllevaría un fundamentalismo que apenas lograría tapar bajo su capa de santidad el deseo *non sancto* de realzar y beneficiar a un determinado grupo de *adeptos* (condenando por ende en cuanto infieles a quienes no lo son). La última afirmación del párrafo extrae de todo ello una muy dura consecuencia: «En la desgracia esperan aún la salvación que se les ha quitado». Estaríamos errados si viéramos en esas palabras la identificación del habitante genuino en un émulo de Job. No se trata aquí de confiar en un dios de intenciones caprichosamente variables y, desde la perspectiva humana, absolutamente injustas, con el fin aparente de mostrar su poder sin medida y de doblegar por fuerza toda manifestación contra ese ejercicio en definitiva despótico. Tampoco ha perdido el hombre ese acceso a su propia esencia (según la definición ya vista de «salvación») por su propia culpa, y como ejercicio de su libertad. Así que menos aún puede tratarse de una espera tan paciente y pasiva como ciega a que un dios (o el Dios cristiano, bajo otra vestidura) tenga el «detalle» de venir a salvar a unos hombres que todo lo tenían y todo lo perdieron. Yo no hallo otra forma de «salvar» el aserto de Heidegger que recordar algo que Hölderlin sabía muy bien, a saber: que, en el tiempo del mundo, esa salvación les falta (y les hace falta) a los hombres *ya de siempre y para siempre*⁵⁴.

54 Recuérdense los dos primeros versos de la 7ª estrofa del himno *Pan y vino*: «¡Pero, amigo! Llegamos demasiado tarde (*Aber Freund! Wir kommen zu spät*). / Es verdad que viven los dioses, / Pero allí arriba, sobre nuestras cabezas, en otro mundo, / Actuando allí sin fin y parece que poco atienden / A si nosotros vivimos; ¡hasta ese punto cuidan de nosotros!

Siguiendo esta inquietante indicación, ser hombre, significaría entonces vivir en la penuria de la ausencia de salvación y, sin embargo, confiar en ella⁵⁵. Lo cual nos lleva en fin al último rasgo del habitar:

4) *Vivir estando a la muerte.*— O en palabras de Heidegger: llevar la esencia propia de los hombres, a saber, «ser capaces de la muerte en cuanto muerte, al uso (*Brauch*) de esta capacidad, para que sea una buena muerte». Ésta parece la exigencia más dura, y más criticable. Obviamente, está estrechamente vinculada a la concepción fundamental de *Ser y tiempo*: que el ser humano consiste en «estar a la muerte» (*Zum Tode sein*). Esta traducción mía supone ya una decisión interpretativa: no se trata de que el hombre esté dirigiéndose en el tiempo a su final. Eso no sería una banalidad, sino un *sinsentido*. La muerte no se da en un tiempo final, sino que es el *final de mi tiempo*. No está al cabo de un camino, sino que

55 Ésta sería una vía para deshacer un tanto el inequívoco sabor nostálgico —por no decir desesperadamente reaccionario— de la célebre confesión a *Der Spiegel*, publicada *post mortem* el 30 de mayo de 1976 (la entrevista está recogida hoy en GA 16, 652-683): *Nur noch ein Gott kann uns retten*: «Sólo un dios puede salvarnos aún». El problema está para mí en ese *noch* («aún, todavía»), que parece indicar algo así como que es nuestra época la que está perdida (mientras que los hombres no lo estaban antes, sino que estaban o podían estar «salvados»), pero que si somos «buenos» y confiamos en la llegada de un dios desconocido, éste accederá a salvarnos. Por lo que vamos diciendo, en cambio, sería preciso señalar: a) que la «salvación» de la tierra es una tarea encomendada al cuidado de los hombres, no de un dios; b) que, a su vez, la «salvación» de los hombres se ha perdido *in illo tempore*, como en los mitos, de la misma manera que siempre estará por llegar: pasado y futuro no pueden ser aquí «éxtasis» del presente (caeríamos entonces en la metafísica de la presencia, denostada por Heidegger), sino que lo uno *ha sido ya de siempre* (y está siendo continuamente bajo el modo de lo *sido*) y lo otro consiste en *advenir* perennemente. En una palabra: la condición humana sería la *Heimatlosigkeit*, la «carencia de tierra hogareña», si por *Heimat* entendemos algo obsequiado de antemano y a lo que hay que «amoldarse». Si así fuere, la concepción heideggeriana de las construcciones (*Bauten*) como portadoras de la Cuaternidad y mediadoras entre lo natural y lo artificial dejaría de tener sentido.

corta abruptamente todo camino. No es algo posible, sino la *imposibilidad* (*la impensabilidad*) que hace sin embargo posible todo pensamiento (siempre «mortal», por consiguiente) y todo trato del mortal con las cosas, es decir que hace que el *Dasein* sea un *Sein-können*, un «poder ser»; y sus cosas, maneras de «ser posible» (*möglich sein*). Tampoco es un «¡Viva la muerte!» en plan Millán Astray, como cree algún filósofo español, contraponiendo audazmente a Spinoza (con su supuesto «¡Viva la vida!») contra Heidegger. La esencia de la muerte, dice ahora Heidegger, «no significa en absoluto poner como meta a la muerte en tanto que nada vacía; tampoco quiere decir ensombrecer el habitar con una mirada ciega dirigida fijamente hacia el fin». Habitar en verdad sería, en este sentido, esperar lo imprevisto e impensable y sin embargo cierto: la muerte como *stásis* (irrupción brusca, pero también surgimiento de algo inaudito). No «interrupción», pues, sino corte que recoge y «totaliza». Sólo en la muerte encuentra el hombre su completud: ya tiene por fin *todo el tiempo para sí*, y nada para el mundo. ¿Qué puede ser entonces la «buena muerte» en cuanto habitar? Rainer Maria Rilke, en *El libro de la pobreza y de la muerte*⁵⁶, creía que la posibilidad de morir nuestra muerte propia junto con nuestra disposición a «elaborar» esa muerte, hasta hacernos únicos e irrepetibles gracias a ella, sería lo que haría de nuestra vida una vida *digna*. Por el contrario, pensaba que muchos hombres no saben morir, de modo que su vida les viene arrebatada desde fuera y mueren como *en serie*, como si se tratase de algo que nada tiene que ver con ellos (o sea: los

56 Se trata del tercer libro de *Das Stundenbuch*. Una de sus más hermosas estrofas (30.) reza: «Señor, da a cada cual la muerte que le es propia. / El morir que de aquella vida nace / en la que tuvo amor, sentido y pena». Hay traducción española de *El libro de horas* en Hiperión, Madrid, 2005.

hombres mueren por lo común de una muerte que les es ajena, mueren como *uno de tantos*). Heidegger estaría de acuerdo con esta crítica, mas sólo muy parcialmente lo estaría con la concepción rilkeana de la «muerte propia». En primer lugar, porque la muerte no puede ser un objetivo (y menos el único verdaderamente importante) sino el *horizonte* de todo objetivo, siempre *más acá* de la muerte. Justamente, sólo en cuanto horizonte tiene sentido el constante *estar a la muerte*⁵⁷. Y luego, y sobre todo, porque la diferencia entre la muerte del hombre y la «defunción» del animal (la *dis-función* propia del «fenecer»: *verenden*) —también señalada por Heidegger— no estriba desde luego para el filósofo en una supuesta chispa de eternidad que se hallara sólo en nosotros⁵⁸. Obviamente, parece que sólo puede ser tal una existencia que *precurse a redrotiempo* esa imposible cortadura, viviendo de modo que en todo momento pueda ser vista aquélla como completamente *recogida*, pero de modo *finito*, en la tensión indefinida y nunca del todo dominable, disponible, entre un haber nacido (para asistir al cual es siempre demasiado tarde) y un haber de morir (para cuya captación es siempre demasiado pronto). De ahí se sigue la paradoja de que, si a cada instante debemos estar prestos a morir, conduciéndonos de modo que esa muerte acabe por dar un sentido completo a una vida, entonces a cada instante estamos engendrando tiempo mientras *precuramos* la muerte. La con-

57 Piénsese en expresiones análogas, como «estar al tanto», «estar a la que salta» o «estar en lo que se está». Estar a la muerte es estar lúcidamente presto a ella, dispuesto a que ocurra lo absolutamente imprevisible. Pero justamente por esa atención adquiere cada instante de la vida un valor único, incomparable, ya que en cada momento puede verse *recogida, recapitulada* nuestra entera existencia.

58 Para Rilke, véase J. V. Arregui. *El horror de morir*, Tibidabo, Barcelona, 1992, en especial p. 150. Para Heidegger, remito a mi: *El ofre de la nada*, Abada, Madrid, 2007.

secuencia es tan extraña para el sentido común como inevitable para el pensar: «Sólo el hombre muere, y además *permanentemente*, mientras está en la tierra, bajo el cielo, ante los seres divinos»⁵⁹.

Todo ello: salvar, recibir, esperar y conducirse son los modos señalados del habitar. Los modos del *ser* del hombre. Adviértase que todos ellos implican *un saber cuidar*, como si dijéramos: un ser sí mismo solamente en la entrega de sí y en la custodia por la cual el hombre se abre al ser. Por eso: «El habitar, en cuanto cuidar (*Schonen*) guarda (en verdad) la Cuaternidad en aquello cabe lo cual los mortales residen: en las cosas»⁶⁰.

32. DE LOS DOS MODOS DE SER DE LA PRODUCCIÓN

Así pues, estar-en-el-mundo conlleva un estar-a-la-muerte que, a su vez, implica la instilación del *cuidado de los mortales* por las cosas, en cuanto guarda de los despliegues del ser. Ahora bien, esas cosas son, eminentemente, las construcciones, como sabemos. Construcciones-lugares, en cuanto que ellas *dan lugar* a la apertura de cielo y a la cerrazón de tierra, en cuanto que ellas custodian las señas del dios ausente y acogen la existencia de los mortales. Las construcciones engendran pues los *espacios* en los que se fragua mundo: «Las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios. Lo que esta palabra «Raum» (espacio) nombra lo dice su viejo significado: *raum, rum* quiere decir lugar franqueado para población y campamento»⁶¹.

59 *Construir...*, p. 131 (subr. mio).

60 *Op. cit.*, p. 133.

61 *Op. cit.*, p. 135.

En este sentido, bien puede aportarse como ejemplo señalado de esta «cosa-construcción-lugar» justamente un marco de conjunción de los Cuatro, paradigma de convivencia. Un marco de hormigón que vibra con el viento y que se abre cerrándose para abarcar, para abrazar en vano (en su vano) un espacio redondo. Allí puede el hombre guarecerse bajo su arco en una profana acrópolis, sobre la hierba que cubre, púdica, las cuevas de viejas fortificaciones, frente al mar y bajo el cielo. Es —como ya vimos— el *Elogio del horizonte*, de Eduardo Chillida (antiguo estudiante de arquitectura, no se olvide), ese arco —puente del aire— que se alza en ingrátida pesantez en el Cerro de Santa Catalina, al cabo del Barrio de Cimadevilla, en Gijón. Pues habitar es algo más alto y más difícil que el morar en una casa bajo techado seguro. Habitar genuinamente es construir. Y construir es existir haciendo que crezcan, que medren las cosas en las que el mortal deposita, como en una custodia, su propio tiempo.

Así pues, estar en el mundo en una vida digna de ser mortal significa en efecto para Heidegger construir (*bauen*), según puede él inferir todavía de formas personales del verbo alemán *sein*, como *ich bin* («yo soy»), en fuerte contraste con la estaticidad de *ist* (patente por ejemplo en el poema de Goethe: *Über allen Gipfeln ist Ruhe*, «Sobre todas las cumbres hay quietud»). También nosotros podemos percatarnos de la multivocidad de nuestro verbo *ser*: mientras que el modo infinitivo remite a la quietud y estaticidad del fundamento («ser» viene de *sedere*: «asentar», de donde también *sede*), las formas del pasado y el futuro en latín y castellano remiten al devenir y al cambio (*fuit*, *futurus*), apuntando en fin a la raíz *phy-**, de donde *phýsis*.

A mi entender, esta breve indagación etimológica dista por cierto de ser banal, ya que —aunque Heidegger no explica el punto ni lo desarrolla suficientemente— puede ayu-

darnos a abandonar radicalmente la vieja distinción aristotélica entre lo «natural», *tà phýsei ónta*: aquello que tiene en sí mismo el principio de crecimiento, y lo «artificial»: aquello cuya constitución y forma de movimiento son alterados violentamente (*biai*) por otro ser (obviamente, por el hombre). Pues si construir, en el sentido de «cuidar» (*schonen*) las cosas-lugares haciéndolas salir a la luz, apunta en último término a la constitución misma del *ser* del hombre, se sigue que al menos para nosotros, hombres, existe una privilegiada región de lo ente a la que no cuadra esa disyunción exclusiva, sino que ofrecen al pensamiento una suerte de mediación entre lo natural y lo artificial, un *Mittelbegriff* o «concepto medio» que denota todas aquellas «cosas» que, dando *lugar*, dejando espacio *abierto* a la existencia humana, a la vez otorgan *estancia* (*Stätte*) a los Cuatro (divinos, mortales, cielo y tierra) en su entrecruzamiento. Y más: sólo por ese ámbito de mediación puede hablarse ulteriormente de lo natural y de lo artificial⁶². Pues bien, dice Heidegger: «A las cosas que, como lugares, otorgan estancia las llamaremos ... construcciones (*Bauten*)»⁶³.

Las construcciones no son imitaciones de las «cosas» del mundo, por más «naturales» que éstas sean, ni de los artefactos, útiles, máquinas y productos con ellos fabricados. Pero en ellas y por ellas se reúnen, ordenan y distribuyen los distintos *modos* en que se dice el *ser* y en que se las ha el hombre en el cuidado *propio* de su existencia. Por cierto, es

62 El famoso ejemplo ofrecido por Heidegger al respecto es precisamente un puente (que algunos gustan de identificar como el de Heidelberg, sobre el Neckar). Sólo por él surge un lugar. Y en ese lugar vienen discriminados lo natural («El puente deja a la corriente su curso») y lo artificial («y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan de un país a otro, a pie o en coche»). *Construir...*, ed. cit., p. 134.

63 *Op. cit.*, p. 136.

importante reparar a este respecto en una distinción difícil de recoger en castellano, pero aquí esencial: ese tipo de «producción» artificial (especialmente fabril) corresponde aquí a *Herstellung*: lo propio de la producción en serie de una máquina. Así, un producto comercial alemán lleva el marchio: *In Deutschland hergestellt (Made in Germany)*. Y *Herstellung* tiene la misma raíz que *Gestell*: la «estructura de emplazamiento», en cuanto esencia de la técnica moderna⁶⁴, de modo que los productos de ésta sean luego lógica y crematísticamente ubicados en almacenes y comercios como «existencias en plaza». Volveremos sobre el punto enseguida.

Por el contrario, cabría referirse también a un «producir» en el sentido todavía patente en el término latino *producere*: «llevar algo a hacer acto de presencia» (Heidegger hablará también de *sein lassen*: «dejar ser» en el sentido activo de «hacer todo lo posible para que algo sea de verdad»). El término alemán para ese *pro-ducir* es *Hervorbringung*, un vocablo aún más pregnante que su correlato latino, ya que añade el prefijo *her-*: «a partir de» (yo lo he vertido en ocasiones como «sacar o hacer salir a la luz»)⁶⁵. Pues bien, las construcciones son precisamente *pro-ductiones ab esse*, si así pudiera

64 Cfr. *La pregunta por la técnica*, también recogida en *Conferencias y artículos*, pp. 21s.

65 En este sentido, es obvia la estrecha relación existente entre *Hervorbringung* y el par ordenado *Verbergung/Entbergung* («ocultación [del ser] a la vez que se deja algo [un ente] al descubierto»), que designa la *verdad* en Heidegger, según ya se entreveía en el griego *alétheia* («privación u olvido del ocultamiento»). Sin echar leña al fuego de la inquina (las más de las veces, injustificada) que Heidegger abriga hacia la lengua latina, que habría echado a perder los restos aún *no-metafísicos* del idioma griego, hay que reconocer —como acabo de indicar en el texto— que en el latín *productio* queda «olvidada» esa «privación u ocultamiento», esa procedencia del fondo del ser (*her-*: «a partir de», *ab*). Se olvida, en suma, la diferencia ontológica entre ser y ente. De ahí a la peraltación metafísica de Dios como *ens summum* y como Creador (Hacedor, en inglés: *The Maker*) hay muchos pasos, ciertamente; pero todos ellos se dan dentro de la senda metafísica.

decirse: un hacer salir a la luz (*vor-, pro-*) algo por parte del hombre y desde (*her-, ab*) el fondo del ser. Y si ahora recordamos la indagación anterior en torno a la voz griega *architektonía*, bien podemos hacer confluír *Bauten, pro-ductiones* y edificios: esos entes *arquitectónicos* en los que a veces, y no sólo por habilidad sino también por fortuna, se logra hacer que salga a la luz una bien medida oquedad, una concavidad articulada que, desde la cerrazón e impenetrabilidad de la tierra, *da lugar* a la apertura de los espacios y vías del mundo, preparando sedes, señalando a cada cosa su *sitio*, y otorgando a la vez *estancia*. A este propósito, quizá sea conveniente insistir en estas distinciones básicas de la *arquitectura*, haciendo notar la diferencia entre «dar lugar» (algo propio, específico de las construcciones), «ofrecer una sede» (*aede*, de ahí el término *aedificius*: configurar una sede para el encuentro de los hombres entre sí y cabe los entes), «tener un sitio» (el que ocupan las cosas físicas y los artefactos: *de ese lugar* en distintas *sedes*), y «llenar, plenificar, dar sentido a una estancia» (el modo señalado de *estar*, o sea las maneras de ser y del Ser en que se encuentran, siempre en cada caso diversamente expuestos, los Cuatro despliegues de la esencia⁶⁶ del Ser en una determinada construcción). Lugar, sede, sitio y estancia son los distintos *respectos direccionales* en los que se da a ver (como en el latín *ad-spectum* y el griego *eídos*) el ente en total. Ahora bien,

66 Entiéndase el término en el sentido activo, verbal en que utiliza Heidegger a partir de los *Beiträge zur Philosophie* (1936-38; publicados en 1989: GA 65). *Wesen*, emparentada con *während* («mientras», «durante el tiempo en que sucede algo»), da lugar en Heidegger a los neologismos *Wesung* («esenciación», despliegue de las potencialidades *sidas*—no meramente «pasadas»— de algo) y *wesen*, como verbo («esenciar», cabría decir: otorgarle a algo el peso de su «habersido» o mejor: de su «seguir-siendo-sido»). En este sentido, cabe decir que la música de Mozart no «pasa», sino que, en cuanto *sida*, sigue desplegando su *esencia* (el ejemplo es del propio Heidegger, en *La proposición del fundamento*, Serbal, Barcelona, 1991, p. 113).

el *Inbegriff* o *compleción* de los modos en que una totalidad se ensambla en una ordenación axiológica y distributiva es justamente el *mundo*: un mundo diverso según las configuraciones, el ensamblaje o conjunción (*Gefüge*) histórica de un determinado modo de ser, y de ser hombre. Por lo tanto, las construcciones, espejeantes unas en otras según las distintas «conjunciones» (*Gefüge*: el modo propio de darse el ser como mundo) o *constelaciones*, dejan ser, dejan ver y decir esas cosas-constructos (*Bauten*) en las que ese ensamblaje *ha lugar*, siendo así la plasmación realmente efectiva (*wirklich*, de *Werk*: «obra») de la constitución fundamental del *Dasein*, es decir: del «estar-en-el-mundo». O lo que es lo mismo: sólo se está de verdad en el mundo cuando éste se habita. Pero el modo *propio* del habitar es el construir. Y a su vez, la construcción propia de la *pólis*, de la Ciudad, es la edificación *arquitectónica*⁶⁷. Por consiguiente, el Ser, el *Dasein* y la arquitectura están indisolublemente ligados o, por usar un término caro a Heidegger, se «copertencen» (*gehören zusammen*).

Sin embargo, hay también un modo *impropio* de «construir lugares»; ontológicamente impropio, sí, pero casi por doquier vigente en la vida política y económica de la *civilización*

67 Es importante mantener la distinción, pues Heidegger no pierde nunca de vista el estrecho parentesco entre el sentido antiguo de *bauen* y el verbo griego *phúesthai* (en ambos casos, «crecer», «medrar», y por metonimia «vivir, habitar»: *wohnen*), tendiendo así un puente (un puente es precisamente el ejemplo por él escogido para las construcciones, como hemos visto) que media y matiza la clásica y demasiado tajante distinción aristotélica entre lo «natural» y lo «artificial»; y lo hace con la clara intención de enfatizar la función del campesino y de la labranza, y no sólo de la ciudad, de sus obreros y sus «arquitectos». Así, «los mortales abrigan y cuidan las cosas que crecen, erigen propiamente las cosas que no crecen». (*Construir...*, p. 133; cfr. *supra*, nota 48). En cambio, evita emplear el término *Bauer* (el «campesino»), cuya etimología remite más bien al antiguo altoalemán *būr*, «casa». En general, para estos sondeos etimológicos remito a *Etymologie. Herkunftswörterbuch* de G. Drowski et al., DUDEN, vol. 7, Mannheim, 1963.



32. Jeff Koon, *Puppy* (detalle, con hotel Domine al fondo).

occidental. Esos mal llamados «lugares» generan *puestos* (puestos de trabajo, por lo que hace a los hombres) y proyectan y planifican a priori «emplazamientos», lo mismo para las cosas «naturales» (piénsese en los espacios verdes, o en las flores que cubren a *Puppy*, el perrito del Guggenheim bilbaíno) que para los productos en serie; y todo ello, resultado de una generalizada «lógica de la producción», en el sentido antes mencionado de *Herstellung*.

Por cierto, el idioma alemán tiene, y no por caso, un mismo término para los puestos de trabajo y para la «colocación» de las existencias en plaza en el mercado: *Stellen*. *Stelle* y *Herstellung* proceden ambos del verbo *stellen*: justamente, «emplazar», poner a hombres y cosas en el puesto *asignado de antemano*. Esa asignación viene dictada hoy por el cálculo (tec-

nocientífico y económico), y promovida y puesta a punto por la *máquina*. Por ello, no es extraño que Heidegger hable de «maquinaciones» o *Machenschaften*⁶⁸, sin sentido necesariamente peyorativo, sino como conjunto de procesos de fabricación de productos *hechos* (*gemacht*) dentro de la estructura «ciencia-técnica-capitalismo» y destinados a la «plaza pública», es decir, al mercado y al consumo. Si ahora recordamos que *hergestellt* se dice en inglés *made*, y que *to make* corresponde al alemán *machen*, vemos que el círculo se cierra. Y si, en fin, recordamos también la estrecha correspondencia actual entre los edificios económicos en serie (viviendas protegidas, poblados de absorción) y los productos realizados por quienes en ellos viven, de un lado, y del otro la no menos estrecha colaboración entre el proceso «creativo» de construcción y el *diseño integral*, haciendo así de edificios emblemáticos un *paradigma del consumo*, la conclusión se sigue entonces de modo palmario (y con ella enlazamos nuestras consideraciones iniciales sobre algunos «productos», seguramente demasiados): la arquitectura (y su ampliación a la entera ciudad: el *urbanismo*) tiende a convertirse hoy, tanto por el lado de la producción adocenada como por el de los edificios «artísticos», en un gigantesco *negocio*, una rama puntera de la *industria y el mercado del neoliberalismo*, que deja por lo demás generosamente que se le acerquen los bufones de un cierto *postmodernismo lúdico*.

33. DE LA PRESUNTA IMPOTENCIA DE LA FILOSOFÍA

De este modo, un uso radicalmente *impropio* del proceso de construcción y de su resultado final hace de muchos edifi-

68 Cfr. *supra*, nota 46.

cios (de las «cajas de zapatos» a los «restaurantes-pato», pasando por la iglesia de Santa María Madre de Dios, en Tres Cantos) meros productos de una *Machenschaft* casi irresistible, oscureciendo e incluso llegando a impedir esa acción del *dary haber lugar*, propia de las construcciones (*Bauten*), y echando a perder por ende las sedes de encuentros, los sitios de las cosas y la estancia de las cuatro direcciones del Ser. O peor aún, haciendo que todas esas elucubraciones excogitadas por un filósofo montaraz de la Selva Negra (convicto además y *quasi* confeso de adicción a un régimen nefasto, pero felizmente superado —el régimen, y el filósofo— en las democracias actuales, empezando por la imperial de los Estados Unidos), haciendo —digo— que todo eso sea considerado, en el mejor de los casos, como viejas monsergas pseudopoéticas, o sea, y en definitiva: como *música celestial*. Filosofía y arquitectura (entendida hoy por lo general como «ingeniería de la construcción») no parecen desde luego fácilmente conciliables.

Sin embargo, debiéramos ser más cautos y no precipitarnos tanto en la alabanza como en el denuesto a partir, como en el caso de lo natural y lo artificial, de una disyunción exclusiva y excluyente entre el uso (*Brauch*) *propio* de la filosofía y de la arquitectura (basadas ambas en la constelación (*Hervorbringung-Bauten-Gefüge-Besinnung*) y su uso *impropio* (caracterizado correlativamente por *Herstellung-Bestände-Gestell-Metaphysik*). Este último, vigente en la hodierna civilización tecnocientífica y capitalista, no conlleva una *demonización* de la técnica⁶⁹, a pesar de que preciso sea reconocer que en ocasiones carga excesivamente la mano Heidegger sobre los

69 «Lo peligroso no es la técnica. No hay nada demoníaco en la técnica, lo que hay es el misterio de su esencia». *La pregunta por la técnica*, en *Conferencias y artículos*, cit., p. 29

«peligros» de la época. Sin embargo, ateniéndonos al *espíritu* de sus textos más que a su letra, y dejándonos guiar por aquél para acercarnos a la «cosa misma» (en este caso, el estatuto y función de la arquitectura en la modernidad), cabe señalar en primer lugar que, al igual que ocurría con los *existenciaristas* de *Ser y tiempo*, al uso *propio* de la arquitectura y, en general, al «ensamblaje» (*Gefüge*) del ser no se accede sino a través del uso impropio, yendo más allá de éste pero a través de él.

Pues, en primer lugar, todavía en 1935 pensaba Heidegger quizá demasiado dentro del surco griego, señalando en *El origen de la obra de arte*, y al hablar precisamente del elemento capital de la arquitectura: el «rasgo o trazado» (*Riss*), entendido como «ensamblaje unitario de alzado (*Aufriss*) y de trasfondo (*Grundriss*), de plano (o bosquejo: *Durchriss*) y de perfil (*Umriss*)», que el «rasgo, conjuntado, es la conjunción (*Fuge*) del aparecer de la verdad. Hay que pensar eso que aquí es denominado figura (*Gestalt*) a partir de *aquel* colocar-en-su-puesto (*Stellen*) y co-locación-de-puestos (*Ge-stell*), que es tal como despliega su esencia (*west*) la obra [de arte], en la medida en que ella se aduce [de *adducere*: «enviar hacia»; aquí, hacia arriba, F.D.] y se produce (*auf-und herstellt*)»⁷⁰. Adviértase que aquí aparecen «conjuntadas» y en buena convivencia voces y acepciones que luego se ubicarán a uno y otro lado del buen o «mal» uso en filosofía y arquitectura. En el *Epílogo* de 1960, tras haber establecido desde los años cincuenta la mentada separación, *justifica* Heidegger el empleo de esos términos sin desdecirse de la aparente mezcolanza. Pues bien, tomar en serio esa justificación me resulta más sugerente que la fácil explicación (no del todo descartable, empero) de que Heidegger se resistiera

70 *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960, p. 64.

a admitir un cambio drástico en su terminología y por ende, en un autor como él, en su pensamiento. En dicho *Epílogo* señala en efecto que: «de hecho, la palabra conductora utilizada (*gebrauchte*; recuérdese lo que se dijo de *Brauch* y *brauchen*, F.D.) ulteriormente de forma expresa para caracterizar la esencia de la técnica moderna: «Ge-Stell» [estructura de emplazamiento] viene pensada a partir de aquel *Ge-Stell* ... en cuanto esencia de la técnica moderna, la estructura-de-emplazamiento proviene del 'dejar yacer ahí delante', experimentado al modo griego, o sea del *lógos*, a partir de las palabras griegas *poíesis* [producción] y *thésis* [posición]»⁷¹. El dominio del *Gestell* no se debe pues a las «maquinaciones» de los hombres en el sentido de que existan tramas sinietras, conscientemente urdidas, para beneficio de unos pocos y miseria de muchos, aunque desde luego algunos se adapten mucho mejor que otros a la *Machenschaft*, o sea a la conversión de las cosas en productos en serie, propios de un hacer eminentemente debido al *cálculo* (ciencia) y a las *máquinas* (técnica). Por el contrario, se trata de un destino, iniciado ya en los albores de la metafísica griega y extendido ahora planetariamente como el modo en que se da y destina el Ser en esta época. Un destino del que, en cuanto tal, no cabe zafarse por un acto de *buena voluntad*, sino sólo asumiéndolo y, en lo posible, *trascendiéndolo*. Ya en 1957, en el ensayo *Identidad y diferencia*, había apuntado igualmente Heidegger que: «aquello que nosotros experimentamos en el *Ge-Stell* entendido como constelación del ser y el hombre establecida por el mundo técnico moderno es un *preludio* (*Vorspiel*) de eso que significa acaecimiento-propicio (*Er-eignis*)»⁷².

71 *Op. cit.*, p. 89.

72 *Identidad y diferencia*, ed. bilingüe, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 86s. (trad. mod.).

Repárese en que, así, Heidegger está aludiendo sin nombrarlo a una suerte de *bucle de retroalimentación* o *feed-back*. El *Ge-Stell* à la griega, es decir: el dibujo o diseño sobre un plano de una figura (*Gestalt*), implica ya una *planificación* previa y total de la cosa a producir o de la *construcción a erigir*, de manera que su evolución a lo largo de la historia metafísica de Occidente ha hecho que esa «co-localización-de-puestos» *a priori* desemboque en la omnimoda «estructura-de-emplazamiento» actual. Ahora bien, sólo el «paso atrás» (*Schritt zurück*) hacia ese origen griego, que permite entrever el «olvido» de la verdad como un «sacar a la luz», ocultando el *ocultamiento* del fondo de proveniencia, sólo ese movimiento de *retroreferencia* —piensa Heidegger— puede hacer que nos percatemos de que esa «historia» ha llegado ya a sus consecuencias extremas y, en consecuencia (nunca mejor dicho), constituye una preparación, un preámbulo o *preludio* para otra *historia del ser*, en la que éste venga experimentado por el hombre como *Ereignis*.

En todo caso, acéptese o no esa consunción y la inminente nueva «historia» que *torsionaría* el estado de cosas actual hasta llevarlo reductivamente hacia su origen, lo importante para la dilucidación del estatuto y función de la arquitectura en la actualidad estriba en la constatación de la imposibilidad, impensabilidad y hasta indeseabilidad de que pueda ser sin más arrumbado el despliegue esencial de la *tecnología* hoy, y menos por parte de una acción concertada de los hombres⁷³. Pues, para Heidegger, esa lucidez para con la necesaria ocultación del ser en su despliegue esencial, donante de

73 Tal como la decisión de la reciente reunión de astrónomos en Praga (agosto de 2006), decidiendo a mano alzada que Plutón *ya no es un planeta*. ¿Cabe pensar, similarmente, en una reunión de la Asamblea General de la ONU, decidiendo que a partir de ahora ya no va a haber más tecnología, sino pensar meditante y cuidado de las cosas-lugares?

entes cuya *localización* se daría por medio de las construcciones, implicaría en efecto la «retorsión (*Verwindung*) del *Ge-stell* a partir del *Er-ignis* para acceder a éste»⁷⁴. Por cierto, sería conveniente entender aquí, con Gianni Vattimo, «retorsión» como *remonte* o *restablecimiento*: por ejemplo, de una enfermedad, de modo que ésta persista *sordamente* en el seno de la nueva situación, sin ser superada (*aufgehoben*, como ocurriría en cambio en una lectura «hegeliana»)⁷⁵.

Según todo lo anterior, no puede ya extrañar que al final de *La pregunta por la técnica* nos hable Heidegger de una *sorprendente posibilidad* que le cabe aún esperar al hombre. La posibilidad, dice: «de que en todas partes se instale el carácter avasallador⁷⁶ de la técnica, hasta que un día, *a través de todo lo técnico*, la esencia de la técnica esencia [se vuelque, desplegándose, F.D.] en el acaecimiento propicio de la verdad». A través de lo técnico, pues, y por tanto *sin abandonarlo*, sino trascendiendo la técnica en y desde ella misma. Ahora bien, esa trascendencia se llama *arte*: una *región* estrechamente «emparentada con la esencia de la técnica»⁷⁷. Como que, en mi opinión, no es sino la *retorsión* de ésta: la *torna* de la técnica a los Cuatro despliegues señalados por Heidegger, y muy especialmente a la *tierra*⁷⁸.

74 *Identidad...*, ed. cit., p. 88.

75 G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 151ss. Cfr. también: «Dialéctica, diferencia y pensamiento débil», en el colectivo: *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 18-42; y *Ética de la interpretación*, Paidós, Buenos Aires, 1991, pp. 24 ss.

76 En el original: *das Rasende* (literalmente, aquello que tiene una velocidad excesiva, más allá de todo control). Juzgo con todo exagerada la trad. de E. Barjau en este caso: «la furia».

77 En ed. cit., p. 37 (subr. mío).

78 Me permito remitir al respecto a mis libros ya citados: *Arte público y espacio político y La fresca ruina de la tierra* (véanse notas 13 y 35).

34. MIES: CUANDO LA TECNOLOGÍA TRASCIENDE A ARTE

¿Es posible encontrar, en el seno mismo de la tecnología y, en este caso concreto, de la *industria de la construcción*, un caso paradigmático que pudiera corroborar de algún modo las concepciones heideggerianas, y ello muy especialmente cuando del arquitecto elegido no sólo no fuera posible demostrar que hubiera tenido el menor contacto con la obra y el pensar del filósofo, siendo por el contrario un lugar común su adscripción a un movimiento que pareciera estar en las antípodas de Heidegger, a saber: el «racionalismo» propio del *International Style*?⁷⁹ En mi opinión, ello es ciertamente posible. Es más, parece imponerse con la evidencia de la «cosa misma» a cuyo cuidado arquitecto y filósofo dedicaron su vida. El arquitecto a que me refiero es el germano-americano Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969): como se ve, casi estrictamente coetáneo de Martin Heidegger (1889-1976)⁸⁰.

79 La adscripción se debe, entre muchas otras cosas, a que fue el muy influyente crítico de arte y arquitecto Philip Johnson, gran admirador de Mies y en buena parte responsable de que construyera el Seagram Building, quien escribiera con Henry-Russell Hitchcock algo así como la «biblia» del funcionalismo, en 1932 (con adiciones en las siguientes ediciones): *The International Style* [trad. esp.: *El estilo internacional. Arquitectura desde 1922*, C.O. Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1984].

80 Salvo algunas referencias sueltas y como de pasada, sólo conozco un artículo que trate expresamente de esta relación: Rebecca Comay, *Almost Nothing. Heidegger and Mies*, en: D. Mertins (ed.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994, pp. 179-192. Por lo que a mí mismo respecta, me es grato reconocer que no fue en principio una idea mía enlazar los nombres de Heidegger y de Mies. Fue el Profesor Leandro Madrazo quien lo hizo, titulado así una de las sesiones seminariales de un Curso de Doctorado por él dirigido en la Escuela de Arquitectura La Salle de la Universidad Ramón Llull de Barcelona. Invitado a impartir dicho seminario (en octubre de 2004), de él surgió

En primer lugar, quizá no haya habido arquitecto más cualificado que Mies para personificar hasta el extremo el conocido aserto hölderliniano sobre lo salvífico que crece en el peligro mismo, citado y reinterpretado por Heidegger al final de *La pregunta por la técnica*. Pocos han insistido en efecto con tanto énfasis en la alianza entre industriales y arquitectos como Mies (ganándose, como es natural, la enemistad de intelectuales «comprometidos»), oponiéndose así frontalmente a las buenas críticas lógicamente recibidas por quienes urdían —y siguen urdiendo— sus proyectos con vistas a adecuarse a los criterios de profesores de historia de la arquitectura o de críticos de arte. Al respecto, el punto de partida *tecnológico* defendido constantemente por Mies van der Rohe sería suficiente para que los menos avisados de entre esos críticos —por no hablar de los filósofos «oficiales» de *confesión* heideggeriana— tuvieran a Mies por la antítesis misma del heideggerianismo. Leamos en efecto esta contundente afirmación: «Pienso que la industrialización del edificio es el principal objetivo de nuestra era. Si logramos tal industrialización, las cuestiones sociales, económicas, tecnológicas y artística se solventarán fácilmente»⁸¹. Y sin embargo, en innegable paralelismo con la idea heideggeriana del *Gestell* como preludio del *Ereignis* y de la necesidad de trascender a la técnica en el seno de la misma, haciéndola desembocar en el

el germen de este trabajo, modificado y reformulado luego por la conferencia que en mayo de 2006 impartí en el Goethe Institut de Madrid, dentro del Ciclo «Técnica, arte y poesía», patrocinado por dicho Instituto, el Círculo de Bellas Artes y la U.A.M. Aprovecho el breve espacio de esta nota para dejar testimonio de mi reconocimiento al Prof. Madrazo no sólo por la amable invitación, sino sobre todo por haberme sugerido una conexión tan fecunda entre arquitectura y filosofía.

81 En Ulrich Conrads (ed.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Birkhäuser, Berlin, 1964, p. 76.

arte, es también Mies el que afirmará: «cuando la tecnología alcanza su plenitud, trasciende hasta hacerse arquitectura»⁸².

Este artista, un genuino *architékton* que ha sabido remontar la tecnología para ponerla al servicio de una idea que, en el fondo, podría ayudar a dismantelar la *ideología* tecnológica, presentará de hecho en sus obras y en sus declaraciones una analogía sorprendente con las posiciones de procedencia heideggeriana que yo, por mi parte, he ido exponiendo y, de algún modo, reinterpretando en estas páginas. Por lo que toca a la *pars destruens*, y contra un extendido tópico que hace de Mies el representante señero, junto con Gropius y Le Corbusier, del *funcionalismo* (de acuerdo con la famosa fórmula, acuñada por Louis Sullivan: *Form follows function*⁸³). Sin embargo, el propio Mies se encargó de marcar claramente sus diferencias respecto de sus eminentes colegas, así como de movimientos concomitantes al funcionalismo, como De Stijl o los constructivistas rusos, en una entrevista con Peter Blake, en 1961⁸⁴. Mies, no en vano admirador de Hendrik Petrus Berlage (especialmente por lo que hace a la Bolsa de Amsterdam) y formado en el estudio de Peter Behrens, en Berlín, supo enlazar desde el principio su anhelo de *claridad y simplicidad* con una elegante disposición a remozar los principios de un neoclasicismo helenista, representado por el gran K.F. Schinkel, cuyas huellas se aprecian en muchas de las obras de Mies⁸⁵.

82 Cit. en H.-U. Khan, *op. cit.*, p. 95.

83 La famosa fórmula apareció en 1896, en el art.: «The Tall Office Building Artistically Considered», recogido en: I. Athey (ed.), *Kindergarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, Nueva York, 1947, pp. 202-213.

84 Cit. en Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Akal, Madrid, 1998, p. 9, n. II.

85 Es lamentable que no se aceptara su proyecto (1930) de remodelación del interior de la *Neue Wache* berlinesa, como monumento a los caídos en la Gran Guerra. La propuesta, admirable en su austeridad, consistía en forrar las paredes de mármol gris vetado de Tinos y en colocar en el centro de la estancia una gran losa desnuda de basalto. Pueden verse los bocetos en Cohen, *op. cit.*, p. 71.

A este respecto, no sólo les es común a Heidegger y a Mies su admiración (respectivamente, a través de Goethe y de Schinkel) por las obras de la Grecia clásica, sino también su distanciamiento de Roma, una forma de vida considerada por Mies como propia de un mundo de *civilización*, no de *cultura*⁸⁶. Pero más importante aún es notar la actitud polémica de ambos contra todo *esteticismo* en el arte. Así, Mies afirma polémicamente: «Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirle aquello que debiera ser exclusivamente: construcción»⁸⁷. La crítica del gran arquitecto al formalismo resulta estrechamente paralela a la realizada en *El origen de la obra de arte*. Así, en el escrito seminal *Bauen und Zeitwille* (1924), Mies escribe: «no conocemos problemas formales, sino solamente problemas del construir. Formalismo es considerar a la forma como meta, y yo rechazo eso»⁸⁸. El rechazo

86 *Op. cit.*, p. 9, n. II. La crítica a la «civilización» remite en el filósofo y en el arquitecto a una obra por entonces decisiva: *La decadencia de Occidente*, de O. Spengler. Así, y en paralelo a las críticas heideggerianas en la misma época y utilizando el mismo término (*Sicherheit*), Mies escribe: «En contraste con la magnífica seguridad (*grossartigen Sicherheit*) evidente en el campo técnico y económico, la esfera cultural, no impulsada por necesidad alguna y carente de una tradición genuina, es un caos de orientaciones y opiniones». (Carta a Schniewind, de 31 de enero 1938; Archivo Mies). Cit. en Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 220, n.30. Por su parte, dice Heidegger en la misma época (y en clara alusión a la obra de Spengler): «Nuestra hora es la era del *Untergang*». Sus rasgos: «Hundimiento moral, la impotencia, la dejadez (*Aufhören*) [escondidos] tras la apariencia de lo gigantesco y de lo masivo». (*Beiträge zur Philosophie*, GA. 65, 397). Años después insistirá en el punto, centrando ahora la crítica en la *Information* y en la «seguridad» (patente, por ejemplo, en las Compañías Aseguradoras), como medio de poner: «al corriente al hombre actual, del modo más rápido, más completo, menos ambiguo y más provechoso posible, sobre la manera en que sus necesidades, los fondos que éstas necesitan y la cobertura de éstos quedan emplazados con seguridad». *La proposición del fundamento*, Serbal, Barcelona, 1991, p. 193.

87 En *Escritos, Diálogos y Discursos*, Consejería de Cultura, Murcia, 1981, p. 27.

88 Cit. en Ph. Lambert, *Mies in America*, Harry N. Abrams, Nueva York, 2002, p. 48.

queda explícito en un apotegma tan lapidario como contundente: *Bau gleich Konstruktion und Kunst gleich deren Verfeinerung und nichts weiter* («Edificación es igual a construcción, y arte al refinamiento de ésta; y no hay más»⁸⁹).

35. REVISANDO CON MIES

LOS RASGOS DE LA HABITACIÓN HEIDEGGERIANA

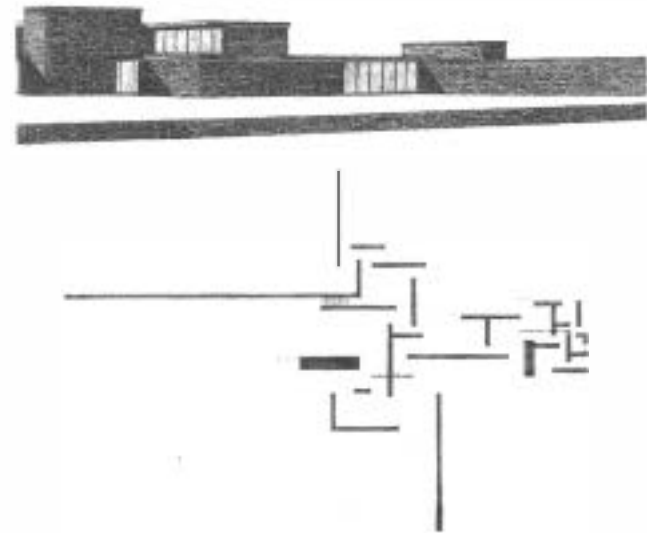
Tratándose empero de una persona legendariamente tan parca en expresiones como Mies van der Rohe, parece más conveniente presentar alguna de sus obras al hilo de los rasgos del «habitar» según Heidegger, a fin de hacer ver semejanzas y, en su caso, diferencias (obviamente, el filósofo no admitiría que el arte sea un mero «refinamiento» —«Dios está en los detalles»— de la construcción). Procederemos pues según ese hilo conductor. Como sabemos, «habitar» significa:

35.1. SALVAR LA TIERRA

Retten, como ya vimos, significa franquear a las cosas su propia esencia, hacer que resalten *de iure* por el lugar en que han sido situadas y que ellas, a su vez, reflejan en múltiples perspectivas. Este ideal de respeto absoluto por los materiales, sus cualidades, brillo, dureza y fiabilidad acompañará toda la vida al hijo de un humilde cantero y lapista como fue

Cfr. en cambio el Programa de la *Deutscher Werkbund* (1919), a la que en principio perteneciera el propio Mies: «La forma funcional viene legitimada por una nueva estética, en cuanto forma artística. Arte y vida vienen así de nuevo a conciliación mutua».

89 En David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, Stuttgart, 1986, p. II.



33. Mies, plano Neubabelsberg (1923).

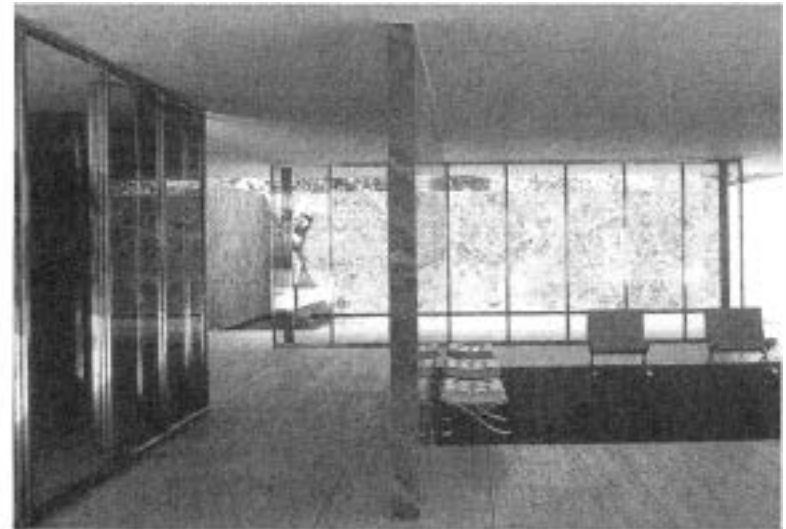
Ludwig Mies, al igual que la admiración por la «obra de las manos», por la *Handwerk*, acompañará al filósofo que fuera hijo de un sacristán a la vez que hábil tonelero. Aduciré primero tres ejemplos «alemanes» de construcciones de una planta, para pasar luego a los grandes rascacielos americanos.

Parece conveniente comenzar por el proyecto para la casa de campo de ladrillo en Neubabelsberg, de 1923, cuya planta, formada por líneas rectas que nunca llegan a tocarse, hace pensar en las abstracciones de De Stijl o en la pureza de los diseños de la Bauhaus. Sin embargo, de lo que aquí se trata es de establecer una *apertura al paisaje*, con un espacio fluido y continuo que consta de entrantes y salientes que, como en los antiguos templos griegos, posibilitan la articulación de regiones y comarcas (y así es como aparece el espacio

bidimensional del plano de Mies: como una «colección de marcas»), de modo que la construcción se despliega en una estructura direccional generada a partir de las tensiones de la estructura misma.

Esto, por lo que hace al *proceso* de construcción, en cuanto la articulación del paisaje a partir de una forma surgida de las exigencias de éste. Pero la «salvación de tierra» se muestra con mayor brío aún cuando se trata de poner de relieve los *materiales* de la construcción, el respeto con que Mies cuida de los mismos y los hace jugar con el emplazamiento, con la intención ante todo de sacar *técnicamente* a la luz su carácter de resistencia, de «tierra» (en cuanto cerrazón y opacidad). Al respecto, nada tan bello, tan aéreo y grácil como el sin par Pabellón de Alemania, erigido en 1929 por Mies para la Exposición Internacional de Barcelona, y ahora fielmente reconstruido en su propio emplazamiento.

El plano único de pavimento ininterrumpido (de mármol travertino) sobre un plinto, en recuerdo del estilóbato de los templos griegos, el techo flotante de yeso, los muros que dejan fluir la atmósfera, planos verticales en mármol verde de Tinos, el cristal grisáceo y traslúcido, el somero estanque de reverberación, tan bello, a pesar de la no muy adecuada estatua rechoncha *à la* Maillol, de Georg Kolbe (un escultor que luego se vendería a los nazis)... todo ello está dedicado a la pura creación de espacios. Se trataba por así decir de un Pabellón *autorreferencial*, sin otro programa ni material de exposición que el mostrado por la construcción misma. Sin más mobiliario que las famosas sillas de cromo, dignas de un rey (y en las que parece no se sentó Alfonso XIII). Lo que se presenta aquí es el brillo de los materiales, su compacidad y su complicidad para engendrar espacios de convivencia. Pura claridad, con ausencia de todo figurativismo, de toda representatividad. Elogio de la construcción pura, de la *copertenencia*



34. Interior del Pabellón de Barcelona (reconstruido).

del hombre y la tierra, en la *civitas* y bajo el cielo. Ascetismo absoluto, a sólo cuatro años de la catástrofe.

Poco después, siguiendo principios constructivistas semejantes, mas ciñéndose necesariamente a las exigencias de una vivienda levantó Mies la famosa Casa de Fritz y Grete Tugendhat (Brno, 1929-1930): hablando en propiedad, el primer modelo de «casa con patio» efectivamente construida sin atender apenas a otra exigencia que no fuera la del luego legendario apotegma: *beinahe Nichts*, ese ascético carácter de ser «casi nada» en que resuena como un eco el senequista *natura minimum petit*, y en donde podemos igualmente reconocer la atención heideggeriana a *das Geringe*. En ese edificio, la conjunción entre los tres niveles y la pendiente del terreno permite establecer una compensación «horizontal», diríamos (sólo el piso superior está a la altura de la calle). La

biblioteca se apoya sobre el terreno, mientras que las distancias entre el invernadero y el panel de vidrio (la luego famosa *curtain wall*) engendran una suerte de paisaje artificial, gracias a los delgados pilares metálicos (galvanizados en el exterior, cromados en el espacio principal) que realzan el juego entre la fachada y los tabiques. Todo aquí está pensado para dejar hablar a los materiales, cuya naturaleza sólo sale a la luz cuando dúctilmente se pliegan a los usos de los hombres.

No es por ello extraño que ocho años después de la construcción de la Casa Tugendhat, y bajo la influencia de un filósofo conocido también y respetado por Heidegger: Romano Guardini, Mies van der Rohe (al cabo crecido en un ambiente católico, y lector de San Agustín y Santo Tomás) exponga, al tomar posesión de la dirección del Illinois Institute of Technology el 20 de noviembre de 1938, un *credo* algunas de cuyas convicciones podrían ser de hecho suscritas por Heidegger. Sólo apuntaré al efecto esta significativa *copertenencia* de materiales, usos y espíritu en el sentir del arquitecto: «Aprender a conocer los materiales es también aprender la naturaleza de nuestros usos. [...] Al igual que hemos adquirido el conocimiento de los materiales, al igual que queremos conocer la naturaleza de nuestros usos, también queremos conocer nuestra situación espiritual»⁹⁰.

90 Cit. en Cohen, p. 88. Ciertamente, esta concatenación *in crescendo* recuerda *mutatis mutandis* a la establecida por Heidegger en *El origen de la obra de arte* entre «coseidad», «servicialidad» y «artisticidad». En el mismo sentido, Mies habla inmediatamente después de la «estructura material, funcional y espiritual» de la época. Véase también este aforismo de 1953 (inmediatamente antes del comienzo de la construcción del Seagram Building!): «El ascetismo de los nuevos arquitectos consiste en la sed por participar de la fuente primitiva del ser. Muestran que los elementos abstractos del contraste, del ritmo, del equilibrio, del peso, proporción y medida, se convierten en activos sólo cuando han sido destilados del carácter de los materiales, sólo cuando están en resonancia con las fuerzas que actúan en su interior».



35. Casa Tugendhat.

Materiales, usos y situación espiritual recibirán con todo su más cumplida respuesta en las increíblemente elegantes construcciones de rascacielos, de torres esbeltas de acero, hormigón y cristal por parte de Mies van der Rohe. A tal efecto, habría que insistir de nuevo, sobre todo aquí, en el escaso fundamento de esa extendida opinión que tiene a Mies por uno de los príncipes del funcionalismo, como si el «movimiento moderno» se agotara en ello. En cambio, y sobre todo aquí es preciso enfatizar el *constructivismo* del gran arquitecto, su pasión por los materiales, por su ductilidad, su resistencia o su «cansancio». Pues bien, no solamente está reñido todo esto con la concepción heideggeriana de «salvar la tierra», sino con esa *apasionada* actitud se introduce Mies directamente en el corazón de esa operación de *salvamento*. Y es que su ya comprobada atención minuciosa a la índole de unos materiales (ladrillo, mármol, yeso, cristal) que sólo revelan lo que *dan de sí* en la obra misma (una idea motriz del

pensamiento heideggeriano) no es exclusiva de las sutiles casas de campo miesianas. Significativamente, ese amor por las *maneras* de las cosas cuando son cuidadas y recogidas por una tecnología obediente a líneas trémulas trazadas previamente por la *mano* del arquitecto se revela casi con mayor vigor en los rascacielos de acero, hormigón y cristal: una de las más hermosas expresiones de la *retorsión* de lo industrial en arte. Mies veía el proceso constructivo como un organismo viviente (recuérdese la admonición heideggeriana de «hacer crecer» (*gediehn*), y llamaba por ello a este tipo de construcción «construcción de hueso», mientras que al cristal, en una fórmula que no deja de tener parecido en su concisión con la idea de la *alétheia* como retracción del fondo al dejar salir brillantemente a la luz la forma, era considerado por Mies como un «velo de brillantez»⁹¹.

Ya desde 1922 se aprecia este deseo de revelar el proceso de construcción *in actu exercito*, de despojamiento ascético de todo revestimiento y ornamento (me pregunto qué habría pensado Mies de los elogios de Jencks y Venturi a edificios-pato, a esfinges-aparcamiento y demás construcciones de cartón piedra). Conservamos los bocetos y se han hecho fotomontajes del famoso proyecto de erección de un rascacielos de cristal (todo él diáfano) de veinte plantas en la *Friedrichstrasse* berlinesa. Mies estableció dos bocetos: el primero más agresivo, con formas puntiagudas, pero de planta más regular (tres triángulos inscritos en el solar triangular). El segundo boceto, de planta más redondeada y algo más irregular, ha sido después múltiples veces imitado. No es extraño. Todavía asombra esa comunión (en el fondo, tan agustiniana: *Dominus illuminatio mea*) de la firmeza de la tierra con

91 En Peter Blake, *Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*, W.W. Norton & Co., Nueva York, 1996, p. 184.



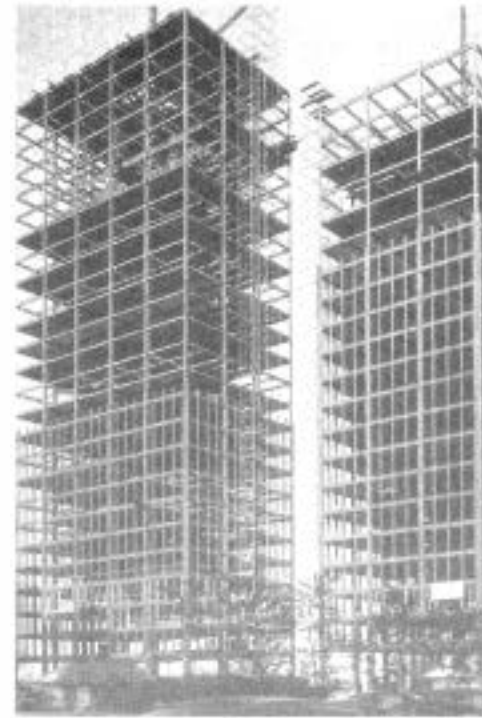
36. Imagen del rascacielos de la Friedrichstraße.

el *despejamiento* de la luz del cielo, esa falta de jerarquía, de plinto, de pilatis o de coronación. Intersecciones de planos casi circulares para formar en su conjunto una suerte de cilindro abombado o blando octaedro curvilíneo. El espacio queda así como liberado de su función utilitaria, envolvente, para convertirse en *espacio de luz*. ¿Una habitación *angélica*, acaso? Es como si la arquitectura se desmaterializara, sin dejar de mantener el juego primordial de lo interno y lo externo, de la inclusión y la exclusión. La arquitectura se torna ahora en el estudio de *atmósferas proyectables*.



37 a. Imagen del 860-880 Lake Shore Drive (Chicago).

Sin embargo, como es sabido, el proyecto no se realizó. *Afortunadamente*. Pues bien podría invertirse en este punto el ya mentado apotegma hölderliniano, y decir que allí donde aparece lo salvífico es donde precisamente *crece el peligro*. Ese luminoso «salvamento» de tierra amenaza en efecto por tornar la construcción en un cuerpo casi *celestes*, ajeno a los sufrimientos y problemas de los mortales en su *igualitarismo abstracto y geometrizable*, ajeno también a los problemas de los materiales y de su resistencia, al contexto próximo y, por extenso, al entero paisaje urbanístico de Berlín; parece ser en



37 b. Imagen del 860-880 Lake Shore Drive (Chicago).

suma un edificio ajeno y aun hostil (tecnológica y metafísicamente hostil) a la cerrazón y hosquedad de una tierra que sabe a roca, fango y sangre. Como en la Casa Farnsworth, el rascacielos de 1922, con toda su belleza (o precisamente por ella), no deja de ser un ejemplo humano, demasiado humano del ansia de liberarse del *afuera*, convirtiendo esa exterioridad irreductible en un juego de reflejos superficiales. Aquí, *la transparencia no deja ver el fondo*, porque falta hacer justamente explícita la estructura, la «osamenta» que, en su decidida compacidad, deja *traspasar* la luz.

Será en su etapa de plenitud, desde finales de los años cuarenta cuando, en América, proyecte Mies al fin edificios tan radiantes o más que el proyectado para Berlín, pero acentuando la horizontalidad mediante un sabio uso de paneles, antepechos y *courtain walls*, como en las dos torres de veintiséis plantas, colocadas en ángulo recto sobre un solar trapezoidal y frente al lago, del 860-880 de *Lake Shore Drive*, en Chicago (1948-1951). Ahora han perdido buena parte de su encanto, por culpa obviamente de lo antes olvidado por el joven Mies: el *contexto*, que ha rellenado literalmente cada palmo de terreno de los alrededores, «ahogando» de algún modo la ligereza y altiva autonomía de esas dos *torres gemelas*.

En todo caso, es aquí donde brilla en toda su pureza la *autoafirmación de la estructura*, con una limpidez sólo rebasada después por el Seagram Building de Nueva York, en Park Avenue. Y son justamente detalles técnicos (como la obligación de envolver los elementos portantes del edificio en hormigón, superada sagazmente al encofrar de nuevo las vigas y los pilares ya engrosados con un revestimiento de acero, formando así una trama secundaria). De este modo se logra al fin para los rascacielos de cristal lo conseguido en el Pabellón de Barcelona para las construcciones de una planta, a saber: que sea la transparencia misma (aquí, artificialmente puesta de relieve para poder adaptarse a las normativas municipales en materia de seguridad) la que deje *ver el fondo*. Un fondo paradójicamente presente como elementos *portantes*. Porque la estructura es ya el fondo, y no una entidad enroscada místicamente sobre sí. Como señala Cohen desde una perspectiva técnica de cuya *torsión* hacia la filosofía apenas cabe dudar, después de estos análisis, Mies logrará integrar los pilares principales en esa trama secundaria «afianzando el revestimiento y reforzando visualmente la

percepción de las líneas de fuerza de una estructura que resulta a la vez *disimulada y revelada*»⁹². Como en *La carta robada*, de Poe, aquí la transparencia es *del fondo mismo*. El fondo deja ser la transparencia y se *hunde* en ella. Sólo queda la armoniosa sencillez de la trama. Aquí, la tierra (trabajada técnicamente) se alza de un modo a la vez real y simbólico hacia el cielo, sin dejar por ello de hacer sentir su pesantez y horizontalidad. El Seagram Building y, por fin, esa gran síntesis (por lograr en ella desaparición de los puntos portantes intermedios, para *dejar ser libremente* al espacio diáfano) que será la *Nationalgalerie* de la Postdamerstrasse berlinesa (1962-1968), como un homenaje a la antigua ciudad, de cara ya a la muerte, no harán sino perfilar, perfeccionar cada vez más las tendencias felizmente presentes en las dos torres de Chicago.

35.2. RECIBIR EL CIELO COMO CIELO

Al exhorto heideggeriano: recibir las medidas del cielo, en vez de imponérselas a éste, responderá como un eco Mies von der Rohe: «Recibir las leyes del orden, no establecerlas». Al respecto, el *constructivismo* de Mies (y por ende, la subordinación del funcionalismo a ese principio capital) se hace patente en estas declaraciones: «Es la organización la que determina la función. El orden imparte significado». Y continúa, como si el gran adalid de la arquitectura moderna tomara su fuerza de la gran escolástica medieval y de su idea de que la belleza es *splendor entis et veritatis*: «Si a cada cosa le viniera dispuesto aquello que le pertenece intrínsecamente, todas las cosas volverían a asentarse en su lugar propio. [...]»

92 Cohen, p. III (subr. mío).

El caos en que vivimos cedería su puesto al orden, y el mundo volvería a tener otra vez significado y belleza»⁹³.

Seguramente el ejemplo más perfecto de esta recepción activa de las medidas del cielo sea la celeberrima Casa edificada entre 1945 y 1950 para Edith Farnsworth en Plano, Illinois, a orillas del río Fox. De hecho, no sería descabellado sugerir que esta sublime expresión de horizontalidad (dos delgados planos, separados por 8 elegantes soportes cruciformes de acero lacado blanco) remite por un lado a la *edle Einfalt und stille Grösse* («noble sencillez y queda grandeza») con la que saludaba Winkelmann a la gran estatuaría griega y por otro al *sein lassen* heideggeriano, al «dejar» que las estaciones del año sean, imponiendo allí con sus extraordinarias diferencias climatológicas (de calor y de humedad) «su bendición y su injuria» con mayor rigor aún de lo que lo hacen en la *Hütte* de Todtnauberg (ambas construcciones son solitarias, y ambas están hechas para *dejar ser* al paisaje), hasta el extremo bien sabido de que la Señora Farnsworth llevará primero a juicio a su admirado arquitecto (al socaire de haber sobrepasado con creces los gastos estipulados, pero seguramente por el carácter paradójicamente *inhabitable* del hermoso edificio) y acabará después por vender la casa.

Aquí no se trata desde luego de una imposición técnica, *subjetiva*, sobre la naturaleza (al contrario, el hombre, el habitante parecería ser un estorbo en la casa, a menos que se redujera a un platónico *ojo solar* (y nunca mejor dicho: el salón principal, con muros de cristal continuo, está orientado al sur y en paralelo con el Fox), sino de la *mise en scène* del conflicto interno entre factores naturales, o sea, y con mayor precisión: de lo climático preterido frente a lo cromático

93 En Lambert, cit., p. 604.



38. Vista de la Casa Farnsworth.

preferido. Si acaso, Mies fue «culpable» en este caso (como si se tratara de «arquitectura de exposición») de atender platónicamente más a los colores (lo óptico) que a los calores (lo háptico); culpable por no buscar una bella y equilibrada combinación entre ambos, en vez de dirigirse obsesivamente a la exaltación de una naturaleza casi pictóricamente recortada por un *Wandbild*, por una pantalla transparente, colmada de contenidos variables según las horas del día y los meses del año (recuérdense los exhortos heideggerianos al respecto), que en la descripción ulterior que Mies hiciera de ellos más parece corresponder a cuadros del coetáneo expresionismo abstracto que a vistas de la naturaleza. En efecto, en una entrevista para la BBC, concedida en mayo de 1959, dijo: «Pienso que la Casa Farnsworth no ha sido nunca verdaderamente comprendida. He seguido siendo yo mismo en esta casa de la mañana a la noche. Hasta entonces no sabía hasta qué punto la naturaleza podía estar llena de colores (según

esto, ser «uno mismo» depende de la visión de una naturaleza «liberada» de todo valor utilitario, F.D.). Hay que velar por utilizar tonos neutros en los espacios interiores, porque fuera hay toda clase de colores (es decir, Mies está convirtiendo el «afuera» en un espectáculo más propio de un *cine-matógrafo* que de una galería de arte, F.D.). Estos colores cambian continua y completamente; y me gustaría decir que ello es simplemente magnífico»⁹⁴.

Sin embargo, la innegable cercanía entre filósofo y arquitecto sobre la función y sentido del construir como habitar muestra sin embargo al mismo tiempo una distancia infranqueable. Como si dijéramos que Mies van der Rohe está todavía (voluntaria y conscientemente, desde luego, dadas sus lecturas en filosofía) del lado de la metafísica de estirpe platónica y agustiniana. En verdad deja ser al «cielo» (esto es a la oscuridad, que marca los volúmenes, y a la luz, que saca los colores a las cosas), pero en este caso desatiende a la «tierra» precisamente por dejarla ahí fuera, indiferente, cuando no hostil a la vida del habitante (la casa es flotante, en vez de estar anclada en el suelo). La naturaleza —lo hemos visto— queda convertida en un espectáculo *visual* (vale decir: *only for your eyes, but not for your skin*). El muro de cristal no es un verdadero *vano*, y el amplio porche no funciona como un dintel engendrador de vacío (como se hará en cambio con el voladizo de entrada al Seagram Building), sino como un

94 Cit. en Cohen, p. 104. Nada más lejos de Mies que ofrecer con sus construcciones un espectáculo «dramático» de luces y sombras, como en el barroco. Esto se ve muy bien ya en época temprana, como cuando Mies declara sus principios conductores en la *Baukunst*, a propósito del frustrado proyecto de erección de un rascacielos de cristal en 1922 (hablaremos de ello más adelante). Señala Mies que las «experiencias realizadas sobre una maqueta de vidrio me indicaron el camino, y me di cuenta enseguida de que lo que importa en el uso del vidrio no es el efecto de luz y sombra, sino un verdadero juego de los reflejos luminosos». (En Cohen, p. 28, n. 57).

atrio casi sagrado que se temiera hollar. Y su habitante (y los posibles visitantes, a los que no parece haberse tenido en cuenta, como si la casa constituyera un ejercicio de *solipsismo*) queda convertido en un mero espectador dentro de una caja de vidrio de 28 x 77 pies, como si se tratara de una cárcel o un refugio transparente, cuando tendría que haberse tratado de un verdadero *diálogo* de interpenetración de espacios naturales y artificiales, convirtiéndose así el habitante, física y simbólicamente, en una suerte de *mediador* y *moderador* entre ambos órdenes entrecruzados, habiéndoselas en una «perforada» cortadura (piénsese en la acción de «cortar» o *téminein* en el templo griego) que otorgase base y delimitación al alzado: trazos ambos que implican la necesaria «injerencia» del hombre en el mundo. La Casa Farnsworth queda ahora, en definitiva, como uno de los ejercicios de estilo más refinados que haya diseñado arquitecto alguno, mas también como un ejemplo cabal de lo *inhabitable*⁹⁵.

No obstante, y en la misma época, ya definitivamente asentado en Estados Unidos, Mies, en la antes mencionada *Antrittsrede* en el Illinois Institute of Technology, corregía al menos teóricamente esa escisión entre el orden del «cielo» y el de la «tierra», que convierte al hombre en un *sujeto contemplador*, y lo hacía mediante unas palabras que repiten casi literalmente las concepciones heideggerianas sobre las «cosas-lugares» en cuanto concesión de espacios (en mi terminología, «sitios»). Adviértase que la supuesta *intrusión* del arquitecto o *poietés* en las cosas (Mies habla —como por demás Rilke en la Novena Elegía Duinesa— de *darles a las*

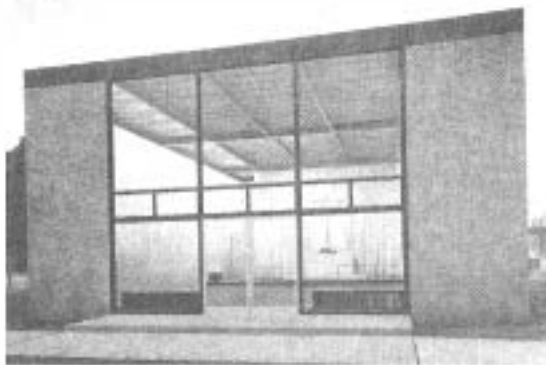
95 Así que parece muy adecuado que Richard Sennett tildara al edificio de «expresión moderna de lo sublime» (cit. en Cohen, p. 101, n. 197), ya que lo sublime en Kant, como es sabido, es un sentimiento engendrado por la imposibilidad de conjuntar libre y formalmente el juego de la imaginación (del diseño «formal», diríamos) y del concepto (del posible uso «funcional»).

cosas lo que les corresponde) remite en realidad a la colaboración defendida por Heidegger entre el exhorto del ser y la *téchne* del *Dasein*. «Queremos —proclama Mies— un orden que dé a cada cosa su sitio (lado del «ser», en terminología filosófica, F.D.), y queremos darle a cada cosa (lado del «habitante mortal») lo que le corresponde según su esencia. Queremos hacerlo de tal modo que el mundo de nuestras creaciones (el elemento mediador, F.D.) comience a florecer desde su interior. No queremos más, tampoco podemos más»⁹⁶. Sin embargo, adviértase, de nuevo, en esta innegable cercanía a Heidegger un claro distanciamiento, debido, por decirlo de manera harto simple, a la procedencia nunca negada de Mies: el catolicismo (con la impronta evidente de Romano Guardini y sus *Cartas del lago de Como*), por un lado, y al *neopaganismo* de Heidegger, por otro. Desde la perspectiva de este filósofo, en efecto, habría que decir en efecto que Mies confía *demasiado* en la predisposición de la naturaleza para con la técnica (algo obvio para un católico: ambos ámbitos están firmemente anclados en un fundamento común: el orden divino; recuérdese que Mies habla de un «interior» del que brotarían las creaciones humanas). Pero la naturaleza, o más exactamente, la «tierra» es radicalmente hosca, *unheimlich* (desbaratando de manera siniestra la vida cotidiana), de la misma manera que el *despejamiento* del «cielo», de no ser *habildosamente* templado con la cerrazón de «tierra», acabaría por helar con su rígida linealidad todo vestigio de vida. Ese *temple* es justamente el realzado por el mortal mediante sus *construcciones* mediadoras. Ellas, pues, son lo primero *ontológicamente*, no un orden divino presupuesto.

96 *Escritos...*, ed. cit., p. 48.

35.3. ESPERAR A LOS SERES DIVINOS EN CUANTO DIVINOS

También aquí podemos ofrecer dos ejemplos especialmente conmovedores de la correspondencia en la «cosa misma» de las concepciones del filósofo y el arquitecto. Recuérdese que el primero nos exhortaba a no hacer ídolos en provecho propio y a nuestra imagen y semejanza, sino, muy al contrario, en dejar vacío el espacio de lo divino, como en el *sancta sanctorum* del antiguo Templo de Salomón. Pues bien, la mejor muestra de esta *desnudez religiosa* es la Capilla del IIT en memoria de Robert F. Carr (1952), sólo comparable en su serena austeridad a la Capilla de Mark Rothko en Houston. En un extraordinario ejercicio de exaltación del vacío, la capilla (casi evanescente, como un fanal) ofrece con creces aquello que justamente se echaba en falta en la Casa Farnsworth (con la naturaleza mantenida a distancia y reducida a un espectáculo de luz y colores, mientras el habitante se tornaba en una suerte de espectador *incorpóreo*). Por el contrario, en este puro paralelepípedo dividido en cinco tramos, el exterior y el interior se interpenetran de tal modo que a quien entra allí para orar, o simplemente para meditar en reposo, le parece que se le hubieran borrado los variopintos contrastes del mundo, quedando él suspendido, como flotando en un aire diáfano semejante al líquido amniótico del feto, mas sintiendo precisamente por ello, paradójicamente, la presencia insoslayable de su propio cuerpo, como si se tratara de un moderno velo de Isis, pasado el cual (y dejando aparte la inevitable concepción de la cruz) sólo cabe ver a la persona que ha traspasado el vano, cosa que únicamente puede hacer la persona que lo ha hecho. Dejo en el aire la pregunta de si tanta desnudez no pueda desembocar en un *nihilismo* cercano a la romántica *Sehnsucht zum Tode*, esas «ansias de muerte» tan radicalmente opuestas al *Sein zum Tode* heideggeriano, como hemos visto.



39. Capilla del IIT (1952).

Sea como fuere, no siempre fue Mies tan receptivo al advenimiento de un dios desconocido como en los años cuarenta, en América. Al contrario, compartía con Heidegger un mismo defecto, propio no tanto del *Zeitgeist* cuanto —ya lo hemos dicho— del *Zeitwille*: no del espíritu sino de la *voluntad* de la época. El defecto de la *autoafirmación* del carácter alemán en tiempos que inmediatamente se tornarían inhabitables en el sentido más siniestro del término. También Mies (que *coqueteará* hasta bien entrado 1937 con el nuevo régimen, aunque desde luego en mucha menor medida que el *nazi normal* Heidegger, según la feliz expresión de Thomas Sheehan) intentó contribuir a su modo a la erección de ídolos, haciendo peligrosamente equivalentes los valores, la voluntad y el espíritu. Así, en un artículo llamado premonitoriamente *Los nuevos tiempos*, en 1930, Mies intentará superar la tempestad que se avecina a golpes de fuerza de voluntad, y de *decisiones* (un término nietzscheano que por esta época repiten con fruición filósofo y arquitecto), levantando una vez más la imagen del sujeto controlador y dominador de las circuns-

tancias. Con una ceguera bastante extendida por entonces (y no sólo en Alemania), Mies, que advierte la marea ascendente del nazismo, dice ingenuamente: «Los nuevos tiempos son un hecho: existen, indiferentes a nuestro “sí” o “no”. Pero no son mejores ni peores que cualquier otro tiempo. Son un puro dato, sin contenido de valor por sí mismo... Una cosa será decisiva: la manera como, frente a la circunstancia, nos afirmemos nosotros mismos [¡recuérdese la *Selbstbehauptung* de la Universidad Alemana, en Heidegger!!, F.D.]». Es verdad que también da la palabra al espíritu: «Pero lo decisivo —dice, de nuevo— es precisamente la cuestión del valor. [...] Porque lo correcto y significativo de cada tiempo —incluso de los nuevos tiempos— es esto: dar al espíritu oportunidad de existir»⁹⁷. Pero tal oportunidad no le sería dada. ¿Quién habría de hacerlo? ¿Los creadores? Sólo que éstos, en su inmensa mayoría, pensaron afirmarse decisivamente a ellos mismos adaptándose a esos «nuevos tiempos», *yendo al paso* y «conectándose» (*Man muss sich gleichschalten*, dicen que le dijo Heidegger a Jaspers al aceptar el puesto de Rector en «los nuevos tiempos»).

35.4. VIVIR ESTANDO A LA MUERTE

Y sin embargo, sólo cuatro años antes (en 1926, y todavía dentro del círculo de Amigos de la Nueva Rusia) había erigido Mies en el Cementerio berlinés de Friedrichsfelde un sobrio monumento conmemorativo de los asesinatos de los espartaquistas Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht. El monumento ha sido destruido, pero por fortuna se guardan las fotos de la conmemoración. Muchos años después, Mies declararía: «[Lo construí] en forma cuadrada. La claridad y

97 *Escritos...*, ed. cit., p. 42.



40. Monumento a los espartaquistas.

la verdad debían unirse contra la niebla que se había levantado y que mataba las esperanzas, esperanzas, como nosotros percibíamos justamente en aquel momento, de una república alemana duradera»⁹⁸.

Nada tenía que ver la imponente masa (6 metros de altura por 12 de largo y 4 de ancho) con los principios del realismo socialista; estaba construida con ladrillos pasados de cocción y recuperados de edificios derruidos. No se trataba tan sólo de lograr un ahorro en los materiales empleados, sino que esa elección, aparte de subrayar el carácter tosco y humilde de los ladrillos, tenía un innegable valor simbólico:

98 Entrevista con Lisa Dechêne en 1969 para el *Deutsche Volkszeitung* (cit. en Cohen, p. 46, n. 103).



41. Imagen del monumento con los espartaquistas.

pues de la misma manera que los edificios se derruyen, siendo en cambio sus materiales, convenientemente remodelados y adaptados a la nueva situación, recuperables para otras construcciones más sólidas y duraderas, así también el sacrificio de los espartaquistas habría de ser integrado en las mentes y cuerpos de sus camaradas, en cuanto luchadores que toman a cargo esas muertes para merecer ellos mismos parte una «buena muerte». Los ladrillos, en lechos de panaderete, estaban cohesionados por un núcleo de hormigón armado (otra imagen de claro valor simbólico: los hombres mueren, pero la idea permanece). La entera estructura estaba coronada por una gran estrella, encargada a la fundición Krupp (la misma que luego fabricaría el armamento pesado del Tercer Reich). Nunca volvió Mies a levantar una

construcción tan dramática como ésta, en donde el contenido (la exaltación de una verdad eterna) choca brutalmente con la austeridad, con la extrema pobreza y rudeza de la forma. El color ocre, casi de rojo sangre, y la buscada ambigüedad de su función (pues que el monumento recordaba a la vez una tribuna al aire libre y un muro de fusilamiento), debían contribuir a acrecentar la contenida emoción y callada meditación de los visitantes.

Pero no fue así. El carácter de *tribuna* acabó fagocitando al monumento funerario, y los espartaquistas lo utilizaron como podio para arengar a sus huestes. Los uniformes y toda la charanga y parafernalia de estos luchadores paramilitares recuerdan fuertemente a los arreos de las bestias pardas que pronto ensombrecerían Alemania. Un evidente espíritu de revancha parece solidificar a los pioneros de la implantación de los soviets en Berlín (y en Munich), como si ofendieran con sus actitudes, sus banderas y sus himnos la callada admonición del monumento. Como si los fanáticos de uno y otro signo estuvieran dispuestos a matar por la Causa al *hostis alienus* y, en consecuencia, a morir ellos también una muerte *ajena*, mostrenca.

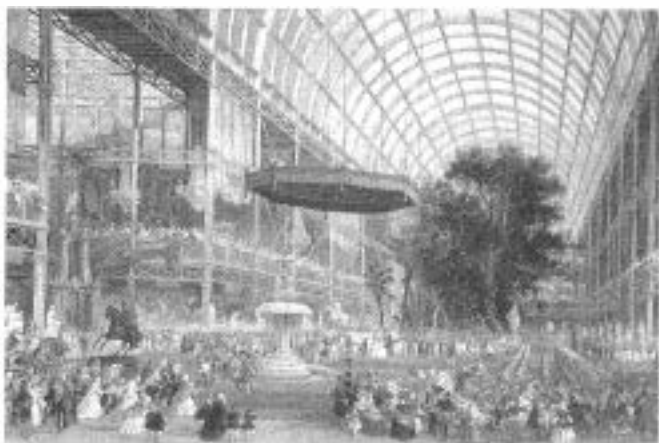
36. LA IMPRESCINDIBLE CONTROVERSIA: ESTRUCTURA Y VERDAD

Y bien, ¿qué podemos concluir después de este ya largo trabajo de confrontación entre dos genios que han marcado decisivamente los procesos del pensamiento y de la construcción en el atormentado Siglo XX? Parece como si, dejando a un lado las claras semejanzas y las no menos evidentes diferencias entre ambos, al cabo le faltara a cada uno lo que el otro queda enfáticamente puesto de relieve. Y lo decisivo (por remedar el lenguaje «heroico» de Mies y Heidegger) es

que de esa casi imposible *constelación* dependió el destino de la época (¿tan sólo de esa época?, ¿no de la nuestra?).

Veamos. Mies prolonga ventajosamente a Heidegger (a pesar de todo, siempre preso de una cosmovisión agrícola y artesanal) al reivindicar teóricamente (y emplear técnicamente con una maestría y elegancia difícilmente igualables) los medios arquitectónicamente precisos para *distanciar* al hombre de esa «extrañeza originaria» que es para él la tierra y a la vez *aproximarlo* a ella al modificarla *regularmente* mediante construcciones tendentes a alterar *mínimamente* el estado natural. Para Mies van der Rohe, *habitar* mortalmente la tierra, bajo el cielo y en espera del advenio de lo divino sería entonces algo que sólo cabe lograr mediante actos recíprocos (por parte de la naturaleza y de los hombres) de *sustracción*, de *renuncia* y de *suspensión*. Actos que vienen plasmados en materiales tan fuertes como dúctiles, tan ricos en tactilidad como hacedores de *vacíos* que dan sitio y otorgan estancia. De ahí el elogio del hormigón, del acero y del cristal, por parte de Mies. Porque es la estructura la que genera una *forma espiritual* y hace ver una *resistencia material*, y no al revés, como pensaba Hegel: que el arte mediara entre un contenido espiritual y una forma sensible. El arte no designa ni apunta a algo más allá de sí (ya sea ello la religión o la filosofía): el arte *acoge* y da sentido, con el consiguiente peligro de que él mismo quede como en suspenso, sin saber muy bien *qué hacer* con él, cuando es él quien —como arquitectura— posibilita todo hacer y todo pensar. Posibilita el *habitar de los mortales*. Poéticamente.

Y a su vez, por último, una lectura de Heidegger, al nivel de las preocupaciones del nuevo milenio, sería provechosa para matizar y corregir las tendencias ya germinalmente presentes en el quehacer de Mies van der Rohe, dada su situación —ciertamente delicada— entre el amor a un oficio, a un cuidado *artesanal* por la materia que, tras él, difícilmente



42. Joseph Paxton, *Crystal Palace*, Londres (1851).

puede seguirse en arquitectura sin caer en la nostalgia y el pastiche, por un lado, y su formación —en buena parte autodidacta— en una filosofía cristiana como la de Guardini que, si bien permite y fomenta la colaboración entre la técnica y el orden humano, dado el fundamento común de ambos, como ya vimos, por otra parte acaba por hacer de la naturaleza (por no hablar de su hosca raíz: la «tierra») un material plástico a disposición del hombre y a mayor gloria de Dios. Falta en Mies ese *sondeo incesante* en lo inhóspito, en la originaria e irradicable *Heimatlosigkeit* de los mortales, en la *lethé* (el olvido retráctil) que anima el movimiento mismo de desvelamiento por parte de la *alétheia*.

De ahí, en suma —y con ello retornamos por fin al inicio de esta investigación—, la posibilidad de degradación y aun de prostitución del *constructivismo* de Mies, por la repetición manierista de «cajas de zapatos» con *courtain-walls*, por un lado, y de glorificación postcristiana (y un tanto hortera) de la luz, por otro. Así, el ansia metafísica de luz y de racionalización



43. Galería superior de 'Plaza Norte 2', S.S. de los Reyes (Madrid).

conducirá del Crystal Palace londinense de John Paxton (1851) al Grand et Petit Palais de París o, con un simpático viraje surrealista à la Chirico, a la *Mole Antonelliana* de Turín; luego al hermoso Palacio de Cristal, en el Parque del Retiro de Madrid, hasta *rectificar* esas construcciones y convertirlas en los aéreos prismas, en los transparentes rascacielos de cristal y acero de Mies van der Rohe.

Y de allí, en nombre de una industrialización que él mismo celebró, a la vez que intentaba *torsionarla* para ponerla al servicio de la *puesta arquitectónica en obra de la verdad*, entramos literalmente en construcciones *falaces*, irrisión de sí mismas y atracción de quienes nada quieren saber de su estar a la muerte porque su «estar» consiste en estar-al-consumo. Paradoja sarcástica, cierre circular de la modernidad. El Crystal Palace de Paxton es fagocitado por esa novísima construcción de hormigón, acero y cristal que es el Centro Comercial *Plaza Norte 2*, de San Sebastián de los Reyes, el *Mall* para acabar con todos los *Malls*. *Nupcias del racionalismo y del*

neohistoricismo, oficiando de sacerdote un tanto desgalichado el *postmodernismo*, ya un tanto zarrapastroso y desfalleciente y hasta un poco avergonzado de sí.

Risum teneatis, amici? Pero más allá de tan divertidas recurrencias de *nada de particular*, más allá de esos *pasatiempos* bañados en un derroche de «luz», sin fondo ni fuste, más allá de todo eso sigue latiendo en las obras de Mies van de Rohe y en los textos de Martin Heidegger aquello que *comparece* en la transparencia de la luz misma: es la *Lichtung*, el despejamiento del cielo y el claro de la naturaleza que brota, serena y dulcemente, contra el hosco fondo de tierra.

¿Tiene la arquitectura actual oídos para el sordo murmullo de ese *trabajado Fondo*, o seguirá oscilando entre la utilitariedad y el ornamento, entre la función y el simbolismo? Al cabo, sólo se pide atención hacia lo mínimo. Lo pide ella, la naturaleza.

Natura minimum petit. Less is more. Das Geringe ringt: tres signos de lo Mismo.

I. LA TIERRA DE LA TECNONATURALEZA

1. O el medio, o el ambiente 7
2. La falacia de lo bello natural 11
3. No hay más Paraíso que el perdido 13
4. Paseando por el parque 17
5. De la necesidad de exteriorizar
en la naturaleza los sentimientos 22
6. *Descensus ad inferos*: una Venus popcibernética 25
7. Cuando los árboles se tornan en electrodomésticos 28
8. Mutación del Parque: del Botánico al Temático 30
9. Cuando el arte se convierte en agente colaborador 33
10. Informatización de la tecnonaturaleza 36
11. Poblando el paisaje tecnonatural
con animales manipulados 47
12. De cómo sacralizar a la bestia para luego domesticarla 49
13. Bestias de chatarra 52
14. De la insoportable banalidad del arte transgénico 54
15. La humildad del arte y la colaboración de la naturaleza 61

II. EL NEOHUMANISMO DE LA NO CIUDAD

- 16. De cómo el hombre corriente acabó creyéndose el Hombre Universal 65
- 17. El americanismo es un humanismo 70
- 18. El neohumanismo da mucha guerra 75
- 19. Quien da la medida acaba por apropiarse de todo 79
- 20. Confiando (a pesar de todo) en Europa 82
- 21. La enseñanza griega: la ciudad de los mortales 83
 - 22. *Mépolis*: la No Ciudad 88
- 23. De la ambigua belleza de la arquitectura neohumanista 92
 - 24. Tomar Tierra, tocar tierra 95

III. LA TRANSPARENCIA DEL FONDO

DE ARCHITECTURA: HEIDEGGER Y MIES VAN DER ROHE

- 25. Del *design* a los paquetes 101
- 26. El cansancio de un *Style* 114
- 27. ¿Qué se hizo de la *architektonía*? 119
- 28. De la arquitectura como primera de las artes 122
- 29. El hombre, un animal renegado que se exilia 126
- 30. Del olvido de la cerca y de la humildad de un anillo 129
 - 31. Los rasgos del habitar 134
- 32. De los dos modos de ser de la producción 143
- 33. De la presunta impotencia de la filosofía 150
- 34. Mies: cuando la tecnología trasciende a arte 156
 - 35. Revisando con Mies los rasgos de la habitación heideggeriana 160
 - 35.1. Salvar la tierra 160
 - 35.2. Recibir el cielo como cielo 171
 - 35.3. Esperar a los seres divinos en cuanto divinos 177
 - 35.4. Vivir estando a la muerte 179
- 36. La imprescindible controversia: estructura y verdad 182