

Ricardo Sánchez  
Lampreave

# La caja sin atributos, la ciudad cacofónica

## La redefinición de la idea de significado en el cerramiento arquitectónico contemporáneo

*Keywords: Meaning, building envelope, communication, text, cacophony.*

*In the course of the last decade of the nineteenth-century and the early decades of the latter, and going beyond its specific values, visual and literary cultures put forward what would entail the loss of the signifier for a meaningless architecture without qualities. Since then, architectures that proclaimed its building envelope as an effective mechanism of meaning, and not exclusively its form, have proliferated. An oddity that initially led to considerable difficulties in order to allow architecture to continue expressing its contents, compelled to redefine the very notion of meaning. Given its diminishing communicative feasibility and its fall into a simple medium, "texts" were tasked to negotiate with media significance techniques in the search for maximum persuasion and prompt information within the city complex framework. A modern interpretation of architecture as machine ended up turning to cacophonous the big city longed-for symphony.*

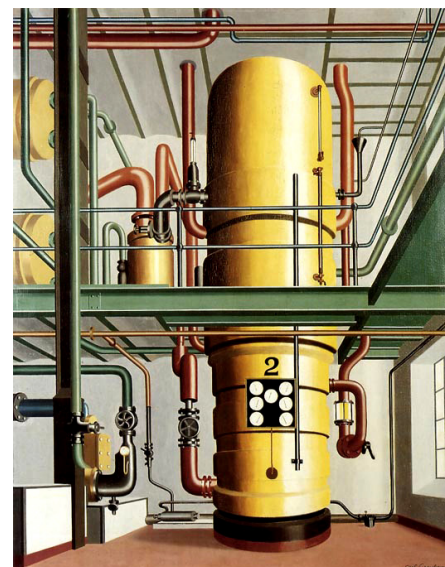
Carl Grossberg, estudiante de Arquitectura en Aquisgrán y Darmstadt, vivió en Sommerhausen preocupado obsesivamente por el mundo de los ingenios técnicos y de la arquitectura, fascinado por las premisas funcionalistas de la estética ingenieril y la precisión repetitiva de la arquitectura industrial (figura 1). Dice Simón Marchán que la arquitectura de sus pinturas es como la de Grosz, Schlichter, Hoerle, Davringhausen y Räderscheidt (Marchán 1986: 160-6). Que son arquitecturas desnudas, carentes de ornamentos, articuladas a base de plantas superpuestas, con vanos y cerramientos en consonancia con su estructura de hierro y cristal, de volúmenes regulares, muy deudoras de la estética de los nuevos materiales, la construcción y la funcionalidad. Imaginada aún más que vista, estas arquitecturas son una premonición de la que comenzaba a gestarse como *La arquitectura de la gran ciudad* (figura 2). En su fría y descarnada "nueva objetividad", casi desde el paradójico silencio de un espacio bañado por una luz irreal o inexistente, no sólo eliminan cualquier vestigio del pasado, sino que ofertan unas formas, unos espacios abstractos y homogéneos, enemigos de las diferencias, que serán el punto de apoyo para la urbanística racionalista ortodoxa, desde Le Corbusier y Mies a Gropius, Oud o Van Eesteren. Son series de dibujos y cuadros de iconografía técnica deshumanizada realizados con precisión casi fotográfica, que señalan algo que luego desarrollarán profusamente Bernd y Hilla Becher con técnicas fotográficas.

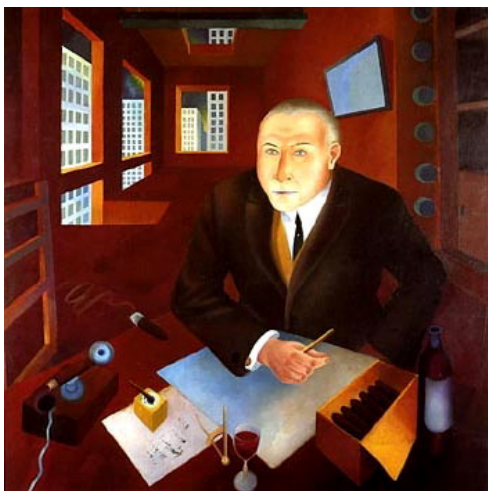
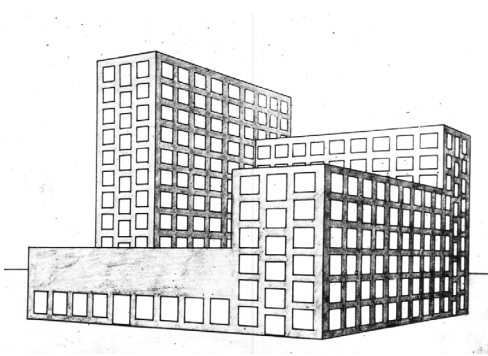
Una de las pinturas más conocidas del grupo, *El espectador* de Heinrich Maria Davringhausen (figura 3), resulta reveladora de esta sempiterna relación por cuanto confirma la anticipación que hace la pintura de esas imágenes interiores y exteriores que poco después construirá la arquitectura. A través de una formalización supuestamente fría y rígida, de contornos nítidos, la Nueva Objetividad denunció de manera extremadamente crítica las lacras sociales y morales de la burguesía alemana de aquellos años, oponiéndose tanto a las vanguardias de presupuestos geométricos o abstractos (cubismo, futurismo) como al expresionismo, y buscando la "autonormativa del mundo de las cosas", y ahí estaba la arquitectura en primera fila. No sólo lo que las ventanas de su despacho dejan entre-

Figura 1. Carl Grossberg, *Der gelbe Kessel* (La caldera amarilla), 1933.

Doctor arquitecto,  
profesor titular  
Composición  
Arquitectónica

Escuela de Ingeniería  
y Arquitectura,  
Universidad de  
Zaragoza





ver de esa hilberseimeriana “gran ciudad”, toda ella evoca la fotografía que se conoce de su arquitecto sentado en su mesa de trabajo, tomada años después, alrededor de 1930 (figura 4). Mucho de ambas imágenes parecen ser de la misma persona: el peinado, el traje, los puros, el teléfono... La botella y la copa de vino parecen sobrar. Y la mano izquierda de los dos, pues han desaparecido. Y sólo una diferencia, pero sustancial, la que permite discernir cuál no es cierta: el especulador, orgulloso, también de su soledad, mantiene sus ventanas libres de cualquier protección que impida ver el paisaje exterior que quizá él mismo haya construido; el arquitecto, que sí muestra unas sillas esperando a sus imprescindibles interlocutores, denuncia con la ausencia de ventanas que el exterior no es como le gustaría que fuera. Son conjeturas pertinentes, si no obligadas, para un tiempo que quiso explicar abiertamente la construcción de esa nueva “gran ciudad”, de forma bien descarnada y transparente. En la coetánea *Cosas por venir* (figura 5), el industrial Hugo Stinnes conversa con un jefe sindical situado a su derecha y con Walter Rathenau a su izquierda, un político liberal-nacionalista asesinado por un grupo de derecha el mismo



1922 de la pintura, todos descritos por la precisión de su caracterización. El título remite a un libro que Rathenau publicó en 1917, abogando por una unión europea de aduanas y una nueva política industrial para Alemania. Cien años después, entendemos bien que su autor, Georg Scholz, parecía vislumbrar que eran las fuerzas del capital las que estaban a cargo de la nueva república, las encargadas de construir el paisaje del fondo, más allá de que socialistas y socialdemócratas pudieran haber tenido alguna otra esperanza.

### El lenguaje de las máquinas...

Algo posterior, otro cuadro de Grossberg, *Sueño de una sala de máquinas*, incorpora las imágenes del ensueño surrealista a la técnica de la “nueva objetividad”, haciendo aflorar elementos irreales, animales exóticos que revolotean en torno a una caldera de vapor, como si traslucieran las pesadillas amenazantes de esa nuestra civilización técnica (figura 6).

En las fotografías del interior de la Central Térmica de Manuel Sánchez Arcas no

Figura 2. Ludwig Hilberseimer, Edificio industrial, 1922.

Figura 3. Heinrich Maria Davringhausen, *Der Spekulant*, 1921.

Figura 4. Hilberseimer en su mesa de trabajo, c. 1930.

Figura 5. Georg Scholz, *Zukünftige Dinge*, 1922.



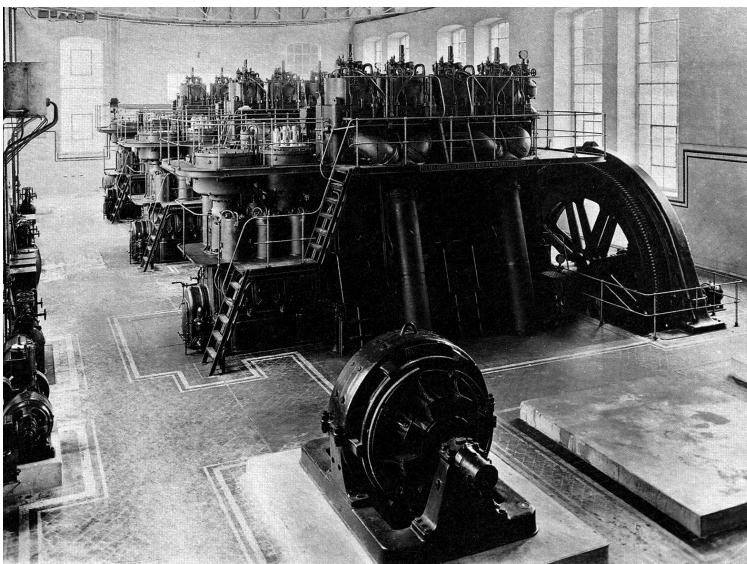
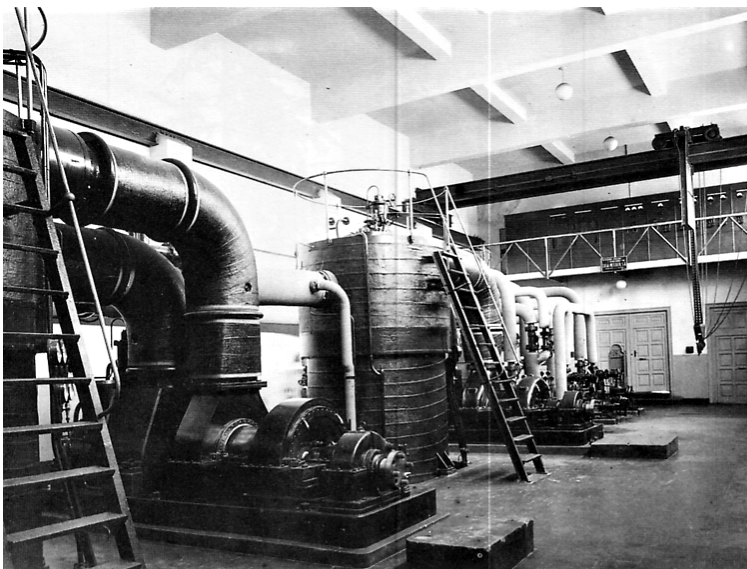


Figura 6. Carl Grossberg, *Traum von einem Maschinenraum*, 1925.



Figura 7. Sala de máquinas de la Central Térmica, 1935.

Figura 8. Antonio Palacios, Subestación eléctrica de Pacífico, 1924.



hay asomo de surrealistas simios y murciélagos. La arquitectura no puede permitírselo, y menos entonces. Pero lo demás sí está en esas fotografías, tal como aparece en la idealidad de las pinturas de Grossberg. Estaban las calderas, inicialmente dos Velox y una Borsig de carbón, para una producción de 15 millones de calorías por hora en marcha normal (Bustos 1988: 59-62), y estaba, literal, la arquitectura que desde sólo unos años antes preconizaba la nueva objetividad alemana (figura 7), mientras aquí, en Madrid, incluso en las salas de máquinas, aún perduraban los eclecticismos clasicistas, como confirma, por ejemplo, el conocido interior de la subestación eléctrica de Pacífico (figura 8). En obras como ésta de Antonio Palacios, las más estrictas y funcionalistas, el ventanaje, sus dinteles, alféizares y carpinterías, los solados y zócalos, aún arrastraban lo que los estudiosos coinciden en calificar así, eclecticismo clasicista. Se sabe —y así lo reconoce el propio Frampton, pues también lo emplea (132-43)—, que el término “nueva objetividad” sólo se aplicó a partir de 1924, y de un modo subsidiario, a la arquitectura connotando “un enfoque nada sentimental respecto a la naturaleza de la sociedad”, es decir, un enfoque realista, atento a la técnica y a la producción y poco proclive a las justificaciones estéticas.

La Central Térmica estaba planteada en términos estrictamente racionalistas (Sánchez 2003: 210-1). Fue proyectada en 1933 por el propio Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, asesorados por la empresa Brown Boveri, encargada asimismo de suministrar la maquinaria más avanzada tecnológicamente. Además del edificio de la Central Térmica, el proyecto total incluía las 12 subestaciones y la red de galerías de distribución, fácilmente accesible y registrable, para los 9.500 metros de tubo de acero estirado, con el único objetivo de poder suministrar calor ininterrumpidamente con la máxima economía de mantenimiento. El diseño aprovechó lo aprendido en los modelos estudiados en diversos viajes a los Estados Unidos, en concreto la Power House de Harvard (Boston), que llegaba a calentar 120 edificios (algunos situados a 800 metros del núcleo central), y la Heating Plant de Berkeley (California). A pesar de su importancia, de lo modélica que fue su gestación e implantación, la Central Térmica nunca fue publicada en la revista *Arquitectura* que tanto había impulsado el propio Sánchez Arcas. La razón pudo ser su salida de la redacción en 1933 junto a Moreno Villa y la mayoría de sus miembros pertenecientes a la generación del '25 (San Antonio 1996).

Las obras de infraestructuras viarias que realizó Eduardo Torroja (que ocasionaron una sustancial variación de la topografía original con el establecimiento de las plataformas necesarias para que los edificios quedaran a nivel) fueron en gran medida aprovechadas por las diferentes redes de las instalaciones de saneamiento, electricidad, gas y agua. Sin embargo, la necesidad de dotar a los edificios del conjunto de un sistema de calefacción independiente y centralizado originó una red bien distinta de las restantes, inédita en España, que estableció una Central que se serviría de varias subestaciones (Chías 1986: 127). Funcionó con absoluta eficacia en el suministro a todos los edificios situados en una cota similar o inferior a la de la Central, todos los alineados en la avenida de la Universidad y las terrazas que descendían hacia la Facultad de Bellas Artes; por el contrario, los problemas planteados por la situación del Clínico, al encontrarse muy por encima del origen de la red y necesitar mayor presión, exigieron una primera y mínima ampliación: una habitación más con nuevas bombas y un depósito (figura 9).

Determinada cuidadosamente su posición por el acceso a la parcela, enfrentado al gran vuelo semicircular del porche, bajo un muro totalmente ciego (figura 10), y considerados los movimientos a seguir por los diferentes vehículos, el edificio integraba la tolva metálica para el carbón con dos bloques que albergaban la sala de máquinas y la vivienda de servicio. Sánchez Arcas identificaba forma y función; sus volúmenes prismáticos, acompañados por la estructura, eran el resultado directo de la estricta observación de usos y necesidades. Los dos bloques formaban un diedro, en cuya arista se situó la tolva (figura 11), teniendo añadido otro diedro saliente menor que surgía asimétricamente de uno de sus brazos. El resultado era una planta de difícil identificación en términos convencionales, tal como cabría esperar de una eficaz máquina. Con una volumetría tan netamente definida, el tratamiento de los huecos de iluminación quedó limitado a su manifestación en la composición general, acentuando, tanto en los verticales como en los dispuestos en banda, la continuidad y las dimensiones de sus espacios interiores. Como prueba de esta difícil suma de querencias, la *fenêtre à longueur* no lo es constructivamente, sólo fue presentada como tal por el ligero avance de las líneas que definen el vierteaguas y el dintel, quedando enfoscados los machones entre huecos, como solución particular diferente de

la del material de fachada. El ladrillo visto del revestimiento, con un tratamiento de superficies muy sencillo, sólo contrasta con el hormigón visto de algún elemento singular en la planta baja del edificio. Para su construcción, Sánchez Arcas empleó la misma pieza cerámica del Hospital Clínico, de mayor tamaño y apariencia más tosca que el ladrillo del resto de los edificios docentes. La sutil diferencia que establece la dimensión de su cara vista reduce la escala de la percepción que se tiene del edificio. Influido decisivamente por su viaje de 1925 (Sánchez 1926: 107), no cabe duda de que en la solución volumétrica, en los limpios muros de ladrillo, en la valoración de las horizontales y las verticales, latía aún su conocimiento de la arquitectura holandesa y, en concreto, de la obra de Willem M. Dudok (Dudok 1988). Sánchez Arcas pudo ver en Hilversum la Escuela Bavinck, la obra que cambió sus referencias orientándolas hacia De Stijl y Oud en concreto. Entre otras que pudo haber visto en obras, además del Ayuntamiento, estaban las escuelas Vondel, Minceller, Van Hichtum, Calvijn...

Figura 9. Planta de la Central Térmica con la ampliación de Torroja de 1943, por Pilar Chías.

Figura 10. Manuel Sánchez Arcas, Fachada de acceso a la Central Térmica, 1935.

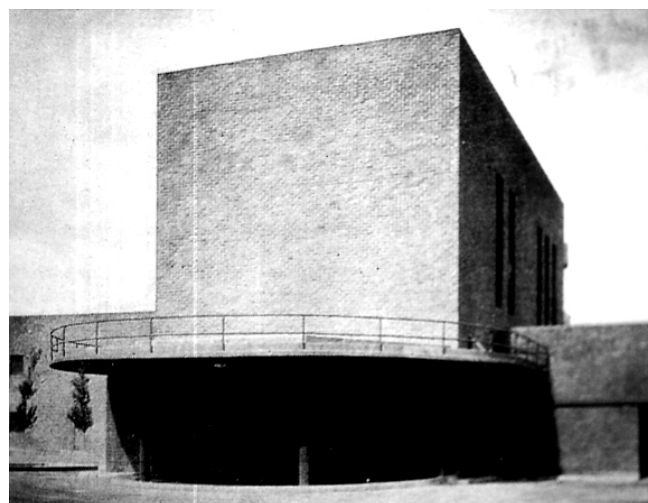
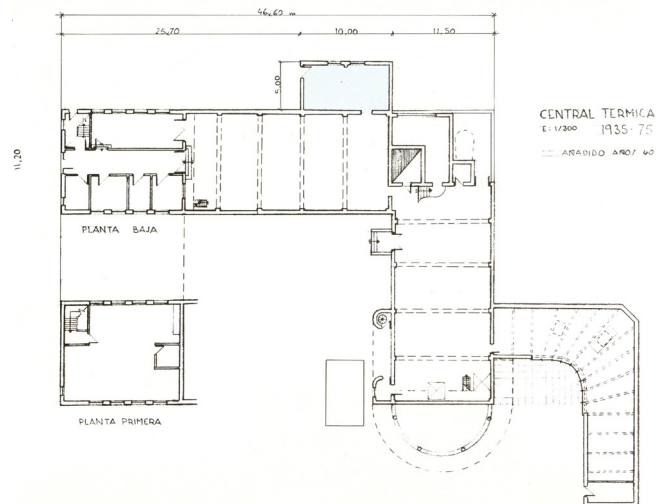




Figura 11. Parte posterior de la Central Térmica, 1935.



El edificio de la Central Térmica se situó definitivamente detrás del Jardín Botánico, siempre previsto, desde 1927, entre las dos zonas de Facultades que separaba, la de Medicina y la de Ciencias; alejado por tanto, dada su condición de pieza de servicio, del eje propuesto por la avenida principal de la Ciudad Universitaria. Fue la ocasión de pensar un edificio sin ningún tipo de condición representativa o simbólica, difícil de eludir en el contexto de la Ciudad Universitaria, tal como ya le había sucedido con el velozmente construido pabellón para la Junta de Obras, el actual Rectorado complutense. En cualquier caso, entendida en un proceso de liberación de premisas más académicas, o bien como una oportunidad para desestimar retóricas obsoletas, el proyecto de la Central, carente de cualquier prejuicio formal, supuso la aceptación definitiva de los postulados racionalistas y el testimonio indeleble de que se podía haber desarrollado una versión propia de racionalismo.

Estas dos circunstancias —una situación relegada y su programa, un ortodoxo edificio-máquina— propiciaron que la Central supusiera un impulso más en la pragmática concisión de su moderna gramática: estaba construyendo el Clínico, aplicando sus sintomáticos conocimientos de programas hospitalarios en los concursos de Logroño y San Sebastián, y comenzando también las obras del Mercado de Algeciras. Sánchez Arcas

*...consiguió imponer dos [obras 'en la historia decantada por el juicio certero del paso de los años']: la Central Térmica de la Universidad y el Hospital Clínico; dos obras extraordinarias, insuficientemente apreciadas en su tierra, y que no hicieron concesiones ni a las artes, ni a las composiciones, ni a las estéticas, ni a la novedad, ni a la novelería. Fueron arquitectura, es decir, supraingeniería, tal y como nos aclara la etimología de la palabra. Fueron un pequeño universo en el que Naturaleza, Ciencia, Arte e*

*Industria no tienen sino un papel repartido y parcial. (Miranda 1996: 72)*

Sin concesiones, sin atributos.

### ... sin atributos

Una sola obra, la de toda una vida, la justificación de la dedicación entera de Robert Musil a la literatura, fue su hombre sin características, *El hombre sin atributos* (Musil 2001). Cuando el Libro I apareció en 1930, después de más de veinte años de gestación, Musil ya había pasado por la tentación de presentar “por lo menos cien personajes, los tipos fundamentales del hombre actual”, o por la de llamar Anders a su protagonista, haciendo referencia al hecho de que piensa y *es de otro modo -anders-* que el resto de la gente (Madrigal 1987). Finalmente, será Ulrich quien se presente como un ser bien singular, dotado de todas las cualidades, físicas e intelectuales, propias de lo que se consideraba un hombre de su tiempo.

Lo que le faltaba a Ulrich era saber usarlas, con esa entrega casi fanática y unilateral que caracteriza al hombre moderno. No podía consagrarse de lleno al desarrollo ni de sus facultades atléticas, ni de su talento científico, ni de sus dotes literarias, ni al cultivo de su atractivo en las relaciones públicas. Tenía las cualidades, eso sí... pero no le servían de nada para su ascenso personal en sociedad. Por eso se concedió a sí mismo un año de permiso, para ver qué podía hacer con sus talentos. Y ese año empieza —y con él la novela— en “un hermoso día de agosto del año 1913”. Luego será la Guerra la que imponga una reflexión forzada y colectiva frente a su reflexión voluntaria e individual. Ulrich se verá desposeído así *in mente* de todas las cualidades que le podían caracterizar, antes de serlo por la cruenta realidad, que prueba, de hecho, que no eran nada suyo, y que en el fondo no tenía más que una cualidad salvable: la de defender y morir por la patria.

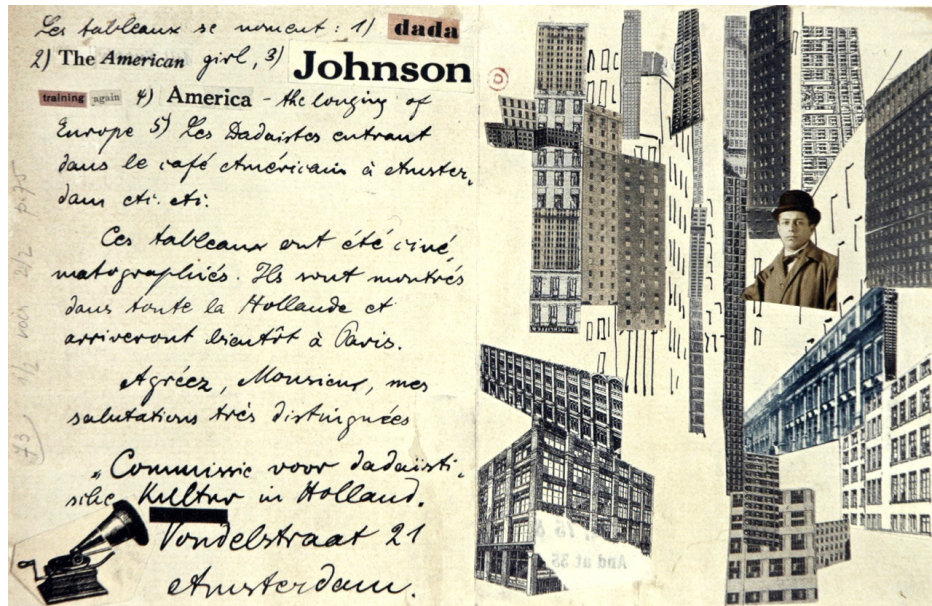


Figura 12. Paul Citroen, Boceto de su conocido *Zelfportret* (1923) en una postal dirigida a Francis Picabia con Erwin Blumenfeld, 1920.

Hay en Musil una consideración filosófica de esta disolución del yo y sus características. Pero ni siquiera hace falta recurrir a ella; basta la consideración histórica para dejar claro que el yo, ya en su época, no era, como puede pensarse vulgarmente, algo concreto e inmediato, sino, en sentido platónico, algo que trascendía más bien lo empírico: el yo concreto no era más que una pequeña entrega de la plenitud de posibilidades que definía la idea del yo. El yo era, por tanto, un producto social abstracto (Hays 1992). La ilusión de originalidad, de rebeldía, de contraste individual, iba a tener que ceder ante la fuerza arrebatadora, avasalladora, de una idea del yo que no veía en los sujetos inmediatos y concretos sino algo para ser sacrificado a la colectividad. De forma que Ulrich –sucesivamente militar, ingeniero y matemático– prefiere parecer muchas cosas y no ser nada definido en el fondo, para vivir así en consonancia con los más profundos signos de la época. Algo sin duda que tampoco escapa a las definiciones adelantadas por los artistas del momento. Basta recordar autorretratado a Paul Citroen, entre tantos, queriendo emerger para no ser engullido por una febril ciudad fabril, repleta de rótulos y mensajes (figura 12).

### ¿Y la ciudad, también sin atributos?

Ya entonces todo era ciudad. Así como en el *Ulises* de James Joyce era Dublín el escenario de las tan poco épicas andanzas de Leopold Bloom, aquí es Viena el centro de esta otra epopeya, la que parodia la “Acción paralela” partiendo de la realidad, que ya era eminentemente urbana, llena de ruidos y accidentes, para traducir el espíritu de otros

tiempos imitándolos irónicamente:

*No se debe rendir tributo especial al simple nombre de la ciudad. Como toda metrópoli estaba sometida a riesgos y contingencias, a progresos, avances y retrocesos, a inmensos letargos, a colisión de cosas y asuntos, a grandes movimientos rítmicos y al eterno desequilibrio y dislocación de todo ritmo, y semejaba una burbuja que bulle en un recipiente con edificios, leyes, decretos y tradiciones históricas.* (Joyce 1976)

La voluntad de objetividad de Musil se pone ya de manifiesto en el comienzo de la novela: un parte meteorológico, y, para que no quepa ninguna duda, se nombra el mes y el año en el que la historia se desarrolla. Y la ciudad, y su ruido, su tráfico. Y un accidente de circulación, uno entre tantos pertenecientes a una ley estadística. Sin cesar aparecen rasgos de esa nueva “ciudad sin atributos” definida burlescamente por episodios como aquel en el que Ulrich se dedica a recomendar la fundación de sociedades a todo el que se dirige a él en el palacio del conde Leinsdorf, paladín de la política realista y promotor de la Acción Paralela. En este caso, en esa ciudad de Ulrich que propicia una desmedida proliferación de anuncios y rótulos comerciales, describe Musil de uno de los que a Ulrich se acercan:

*Después de éste llegó otro que le dijo: cuando voy por la calle –más interesante aún que viajando en el tranvía– suelo contar, ya desde hace años, los palos de las letras grandes que aparecen en los rótulos de las tiendas (la A se compone, por ejemplo, de tres, la M de cuatro), y divido el total de palos por el número de le-*



tras. Hasta ahora, el resultado ha sido de dos y medio; claro está que no es definitivo y que en cada calle puede ser distinto; al repetir después la prueba se siente inquietud en caso de discrepancia, y alegría si coincide, lo cual se asemeja a los efectos depuradores atribuidos a la tragedia. Si luego se cuentan las letras mismas, entonces —el señor puede convencerse—, la divisibilidad de la suma entre tres resultará una feliz casualidad, razón por la cual, la mayor parte de las veces dejaban los letreros un sentimiento de insatisfacción, incluso los formados por letras masivas, es decir, por caracteres gráficos con cuatro palos, por ejemplo los de WEM, que siempre producen un gran placer. ¿Qué se concluye de esto?, dijo el visitante. Que el Ministerio de Sanidad debería dar una orden en la que se recomendara a los propietarios de negocios la elección de letras de cuatro palos para sus carteles propagandísticos, y en la que, al mismo tiempo, se impidiera, en la me-

didada de lo posible, el empleo de letras de un solo palo como O, S, I, C, pues su simplicidad infundía tristeza. (Musil 2001: 357-8)

Es decir, una preocupada paranoia, de razones tan plurales como repetidas, atenta a los palos de los rótulos que la arquitectura precisaba para construir ciudad, para definir el despojado ánimo moderno. Un ánimo repetido, común en cuantas metrópolis quisiéramos pasear. Los mismos rótulos poblaban en 1928 el Berlín de Benjamin-Eibahnstrasse y de Döblin-Berlin Alexanderplatz (figura 13), o el céntrico Okhotnyi Riad de Moscú (figura 14), y que ya antes, desde su llegada en 1887 al “cruelmente real Chicago”, habían martirizado al mismísimo Frank Lloyd Wright:

Muy afectado por sentirme obligado a leer los anuncios publicitarios que me presionaban los ojos desde todas partes. Reclamaban tus ojos por esto, por aquello y por todas partes. (...) Delineaban el camino, presionando, llenando y combinando todas las formas de engaño en los ojos. De la víctima. Intenté dejar de mirarlos. Pero estaba obligado a mirarlos una y otra vez. Conservando la lectura en defensa propia hasta que la propia lectura se convirtió en una tortura. Había letreros deslumbrantes sobre los escaparates de vidrio de las tiendas (...). Rótulos de ÉXITO. Señales de DETÉNGASE. Anuncios de ENTRADA. Letreros de BIENVENIDA en el exterior y dispuestos ante los escaparates relucientes en las aceras. (Wright 1998: 90-1).

Una extrañeza, la de estos mecanismos de significación, que inicialmente acarreó notables dificultades para que la arquitectura pudiera seguir expresando y comunicando sus contenidos. Para comprender la inevitable necesidad de que sólo podría ser así, seguramente baste con recordar al Mies americano, aquel para el que ningún tipo de edificio ni ninguna institución podía reclamar una inmunidad especial ante la impronta de la matriz universal que para él determinaba el mundo moderno; daba igual que fuera una iglesia, una casa, un teatro, un bloque de pisos o una institución académica. Era como si la propia técnica de la información, patente sólo a partir del crecimiento del sector de servicios en la economía de posguerra, ya hubiera transformado todos los sistemas e instituciones imaginables en algo burocratizado, convirtiendo su entendimiento “unidimensional” del mundo moderno en una vasta malla tecnológica sin intersticios.

Figura 13. George Grosz, *Metropolis*, 1916-1917.

Figura 14. Andrei Gubarev, *Okhotnyi Riad*, en el centro comercial de Moscú, 1928. En la izquierda aparece el renombrado almacén Mosselprom.





## La arquitectura de la gran ciudad

Semejante a la disolución que pretendió Musil del yo y sus características fue la que persiguió denodadamente Mies para sus edificios desde los años veinte. Pero con algún matiz que sirve como antecedente de cuanto estamos planteando. Los concursos que preparó en 1928 para unos almacenes en la Friedrichstrasse y un banco en la Hindenburgplatz de Stuttgart ratificaron su interés por los prismas de pisos apilados y fachadas enteramente vidriadas, enfatizando una oferta al comercio de plantas despejadas, luminosas y visibles desde la calle, como escaparates. Fueron los primeros muros cortina en prismas prácticamente rectangulares de estructura de acero, por lo que si por un lado estaban consiguiendo lo mismo que en la planta más libre de sus villas, por otro parecían ser el germen de lo que luego serían sus edificios altos americanos (Zukowsky y Dresel 1987: 174-177 y 120-122). Pero la modulación de la estructura en la composición de pisos apilados confería un carácter al edificio más neutro y generalizador. Por tanto no es de extrañar que en Stuttgart, frente a la estación de Paul Bonatz —que se había mostrado enormemente crítico con la operación de la Weissenhof, y que terminó por construir el edificio a pesar de haber ganado sólo el tercer premio—, y conociendo la intención del banco promotor de alquilar la mayor parte del volumen para grandes almacenes y oficinas, pensara las fachadas de vidrio enteramente tapizadas por logotipos publicitarios que llegarían a alcanzar la altura de los pisos (figura 15). La memoria presentada al concurso es bien expresiva:

*El autor piensa que la publicidad se convertirá en un factor cada vez más importante en la economía y que pronto exigirá cambios en las fachadas de los edificios. El autor basa la disposición del exterior del edificio en esta idea; intenta, como muestra claramente la maqueta, mantener toda la parte frontal vacía para poder colocar publicidad; también intenta usar la iluminación del interior para reforzar la publicidad. El edificio resplandecerá por la noche; cualquier tipo de anuncio podría ser instalado en estos luminosos muros de cristal. (Mies en Zukowsky y Dresel 1987)*

Por más que aparezca el de Stuttgart como un eslabón más en la línea que definen esos edificios a lo largo de los años veinte, evidentemente podría haber iniciado, de haberse construido, otra historia distinta, más compleja.



Figura 15. Mies van der Rohe, Maqueta de la versión preparada para que el edificio bancario en la Hindenburgplatz acogiera a la empresa de confecciones Brenninkmeyer, Stuttgart, 1928.

No obstante, el debido reconocimiento que comportaba el racionalismo ya comenzó a plantear estas cuestiones en la parisiense biblioteca de Sainte Geneviève, de Henri Labrousse, un arquitecto de sólida formación clasicista, *Prix de Rome*, y profesor durante años en la École des Beaux Arts, donde, según su propia expresión, un “catálogo monumental” de autores constituía la principal decoración de la fachada, igual que los libros constituyeron el más bello ornato de su interior (figura 16). Desde finales del siglo anterior, la destrucción del concepto clásico de “objeto” había convertido los nuevos valores civiles, la desacralización de los contenidos, la muerte del simbolismo tradicional, asumidos como protagonistas del proyecto, en motivos de una exasperada búsqueda de nuevos códigos lingüísticos. Señaló Tafuri que

*...si, efectivamente, la arquitectura debe abandonar su tradicional tarea consoladora o de trascendente conocimiento, para comprometerse directamente en el mundo y actuar de modo crítico sobre éste, el problema será encontrar una consecuente instrumentación lingüística que le permita hacer llegar, con la máxima intensidad posible, el mensaje implícito en la misma arquitectura. (1980: 96)*

Ledoux, por ejemplo, aprovechándose de la apertura en el campo de la experimentación formal que había facilitado Laugier, había establecido que una vez fijados los elementos básicos en la geometría elemental y

Figura 16. Fotografía de Christiane Ribouilleau (1988) de la fachada de la biblioteca de Sainte Geneviève, de Henri Labrousse, 1850.





en las formas simples de un pasado remoto, el proceso se debía abrir a cualquier resultado o consecuencia. Tanto más coherente cuanto más destacara su forma elemental. Él mismo decía: *“Je sais ce qu’il conte d’établir une nouvelle religion...”*. Es la idea de una arquitectura como lenguaje comunicativo de comportamientos sociales, funcionales, la que toma cuerpo en su arquitectura parlante, a veces demasiado ingenua. Frente a posturas como la de Loos, con su columna para Chicago, donde la referencia es la misma arquitectura, y donde el elemento evocado pierde su sentido originario e incluso funcional, y se descontextualiza para adquirir categoría simbólica, Ledoux

*...pretende la búsqueda de contenidos más allá de su significación propia, lo que supone un trámite de significaciones exteriores, como el habla, llegando a admitir que su resultado formal pueda ser, de alguna manera, contradictorio con relación a sus propias leyes constructivas o generativas.* (Linazasoro 1981: 6)

Al final, serán los nuevos esquemas compositivos los que subyacen bajo el empleo de estas formas geométricas. El modo en que se relacionan el todo y las partes no queda definido de una vez por todas. Es la independencia de los elementos frente al todo la clave desde la que interpretar los nuevos criterios de composición, piensa Kaufmann (Moneo 1974: XII). En esta mediación es donde el recurso “parlante” de Labrouste cobra pleno sentido. De hecho, las inscripciones realizadas en los rellenos inferiores de las arcadas de la fachada de la biblioteca de Sainte Geneviève, en correspondencia directa con las estanterías altas del interior de la sala de lectura, son una de las formas de transfiguración de los valores tectónicos a través de la ornamentación que utilizó Labrouste (Gargiani 1997: 60-73, Von Moos 1984: 132-143).

No parece casual, por tanto, la proliferación durante todo el siglo pasado de cajas confiadas en que su cerramiento, y no ya su forma —es decir, su forma de componerse—, les pudiera conferir el pertinente significado. Y en ellas, dada la pérdida de su poder comunicativo, una de las maneras de significación posibles para recuperarlo, la “de textos”, quedó encargada de negociar con las técnicas de significación mediática hace veinte años, por última vez, la búsqueda de la máxima persuasión y la más rápida información en el complejo marco de la ciudad. Las propuestas nacidas de la relación entre la arquitectura y otras disciplinas son capaces de recorrer

fácilmente, en discursos por fuerza fragmentarios, sus nítidos antecedentes modernos, interesadas especialmente por la concreción textual y tipográfica de esta práctica.

Algo más de un siglo después de haberse terminado la biblioteca de París, en 1971, Roland Barthes, en su ensayo seminal *De la obra al texto*, destapaba el origen de cambios que entonces abundaban en afanes por recuperar aquellos valores que desde entonces se habían ido diluyendo:

*Se ha comprobado que durante los últimos años ha tenido lugar (o está teniendo lugar) cierto cambio en el concepto que tenemos de lenguaje... Este cambio está claramente relacionado con el desarrollo actual de (entre otras disciplinas) la lingüística, la antropología, el marxismo y el psicoanálisis... lo nuevo y lo que afecta la idea de la obra, no proviene necesariamente del planteamiento interno de cada una de estas disciplinas, sino del encuentro de éstas, en relación con un objeto que tradicionalmente no es competencia de ninguna de ellas.* (Barthes 1994: 73-82)

Desde entonces, y desde muy distintos enfoques, se viene debatiendo la capacidad de significar que han tenido el programa y el cerramiento, la posible relación entre la pérdida de significado de la forma arquitectónica y la utilización de contenedores susceptibles de convertir sus fachadas en soportes de comunicación o la factibilidad de pensar en otra arquitectura, dadas las nuevas posibilidades mediáticas del cerramiento y la constante evolución técnica de sus soluciones. Por tanto, se puede detectar en la ciudad, considerada como soporte y también como canalizador de información (figura 17), suficiente capacidad para descifrar genealógicamente el sentido de esta necesidad de expresión. Partiendo por ejemplo de la metáfora propuesta por Walter Benjamin en su inacabada obra de los pasajes comerciales del París decimonónico se llegaría hasta propuestas como las de Jenny Holzer, Barbara Kruger o Joseph Kosuth utilizando textos, o de Krzyszto Wodyczko utilizando imágenes (figura 18). Sería, en definitiva, un rastrear signos que pudieran confirmarse como síntomas de la necesidad de redefinir la idea de significado en el cerramiento arquitectónico contemporáneo.

No a otra cosa se refiere la presentación de los títulos de crédito ideados por Saul Bass —y acompañados por la inquietante obertura de Bernard Hermann— para la película de Alfred Hitchcock *North by Northwest*, que significa, como es sabido, aunque no lo parezca,

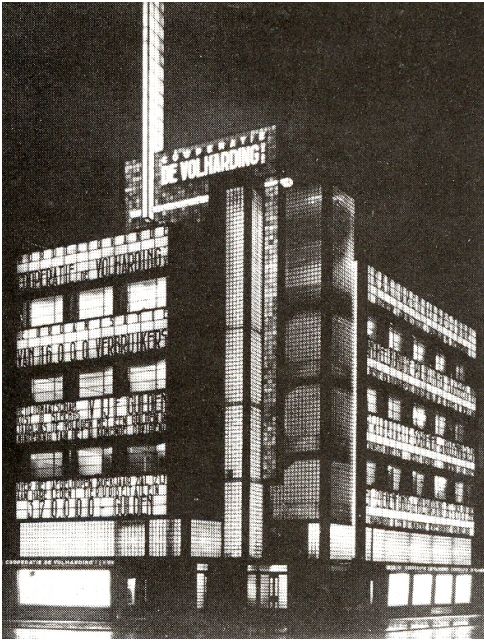


Figura 17. Jan Willem Eduard Buijs y Joan B. Lürsen, Edificio para la Sociedad Cooperativa De Volharding, La Haya, 1928.

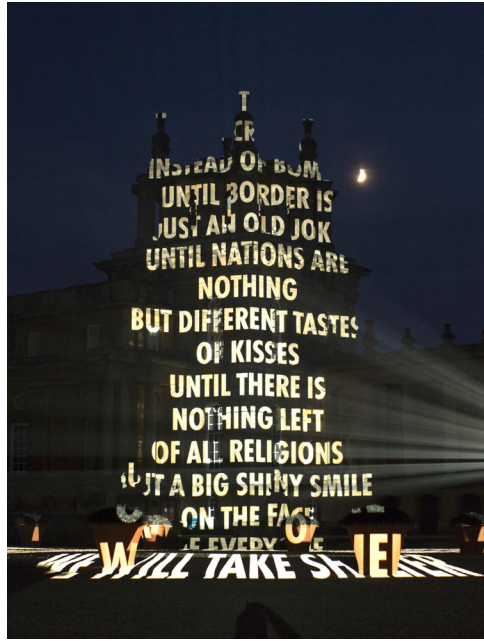


Figura 18. Jenny Holzer, Blenheim Palace, Woodstock, 2017.

*Con la muerte en los talones.* Primero, unas líneas horizontales y verticales empiezan a correr de un lado a otro de la pantalla, sobre un fondo verde, definiendo una retícula oblicua; después, una vez cerrada, comienza a convertirse en soporte de los primeros títulos, que mantienen la oblicuidad de la retícula; finalmente, un fundido sobre ella del reflejo de una calle atestada de coches distorsionados desvela el punto de vista del espectador sobre un muro cortina de una torre de cristal (figura 19). Después de esas primeras líneas, que anuncian el movimiento continuo y laberíntico que presidirá la película, y de los reflejos, que advierten que la percepción de lo que vaya a ocurrir nunca será directa, comienza la película con una situación profusamente empleada en sus películas: un equívoco de identidad. Después, en cuanto el autobús cierre su puerta dejando a Hitchcock en tierra, enseguida sabremos que el muro cortina era el de las Naciones Unidas reflejando las dificultades circulatorias de la First Avenue neoyorquina (Latorre 1981: 10-6). Él mismo, en la célebre conversación con Truffaut (1988: 219-20), describió los trucajes invisibles, las maquetas, los falsos decorados,... todo lo que tuvo que hacer ante la prohibición de rodar películas de ficción utilizando el edificio de las Naciones Unidas que dictaron tras la película *The Glass Wall*, la película de Maxwell Shane, con Vittorio Gassman y Gloria Grahame de protagonistas (Dudley 1994). En un caso así, el de una película de suspense, el de los prolegómenos con los títulos de sus créditos, cobra pleno sentido la doble acepción de la expresión “writing on the wall” que uti-

lizaba Anthony Vidler (1987) en su libro *The Writing on the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. A la más literal que describiría dónde se han escrito los títulos de crédito, habría que añadir otra con el sentido de anunciar lo que está por venir, por acontecer.

Desde entonces, la creciente complejidad de la disciplina arquitectónica, tan patente en las manifestaciones producidas en las últimas décadas —por ejemplo con la instrumentalización de la metáfora o la analogía como recursos casi intrínsecos al hecho de proyectar (Jameson 2001: 24-36, Jameson 1991)—, han configurado un panorama bien distinto donde la “sintaxis de la forma” o la “comunicación del significado” han dejado de ser moneda de cambio. Desde que Victor Hugo vaticinara en *Notre-Dame de Paris* que la letra impresa sustituiría y, en último término, aniquilaría la arquitectura como un eficiente

Figura 19. Saul Bass, Fotograma de los títulos de crédito de *North by Northwest*, 1959.





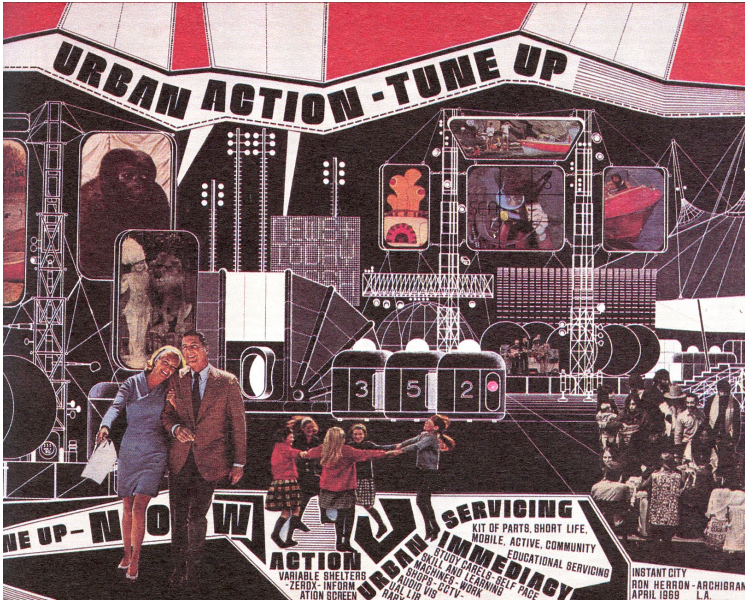
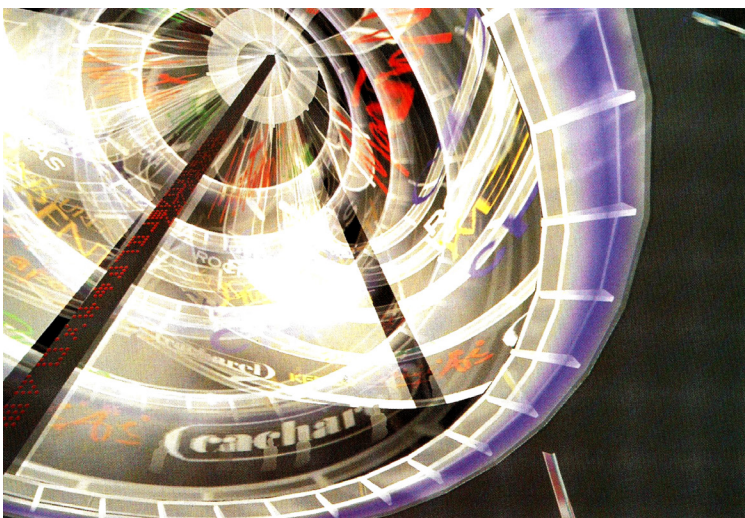


Figura 20. Collage de Ron Herron/Archigram para *Instant City*, 1969.

medio de comunicación de masas —“*Ceci tua terra celà*”—, la electrónica no ha hecho más que acelerar el proceso. El interés por preservar o intensificar el carácter transmisor de la arquitectura, en su aspecto más canónico —más ligado a razones puramente disciplinares— ha desaparecido del conjunto de preocupaciones vigentes en la reflexión sobre la arquitectura, por lo que la arquitectura ha experimentado un retroceso en su utilidad como vehículo de significados, quedando reducida con frecuencia a un conjunto de imágenes consumibles a distancia. La impotencia de su condición significativa es resultado del abrumador cúmulo de mensajes que se propagan incesantemente en todos los niveles de la sociedad contemporánea. Y eso que apenas hace tres décadas, aún cabía entender el carácter simbólico de la arquitectura, de la fuerza de sus signos desde numerosos ámbitos de lectura y aprehensión (Bohigas et al. 1974, Bonta 1977). La super-

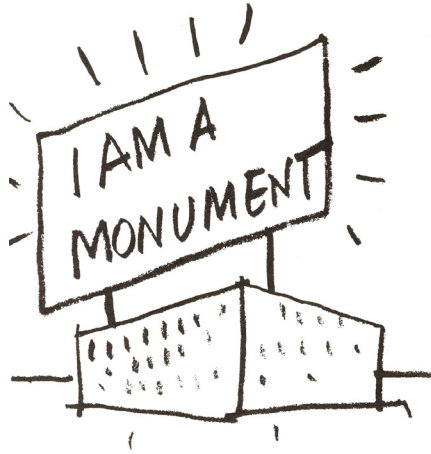
Figura 21. Rénder del proyecto de Jean Nouvel para las Galerías Lafayette de Berlín, 1991.



posición de esas diferentes lecturas le confería un nivel de riqueza y complejidad, gracias al que la arquitectura no se podía someter fácilmente al juego de unas determinadas reglas de lenguaje externo (figura 20). En el peor de los casos, limitada a la escena de la crítica donde la lingüística fuera central, y en la que Barthes, Eco y Foucault fueran referencias de discusiones teóricas, el “lenguaje” y la “comunicación” son puntos focales por más que tanto su teoría como su práctica impliquen definiciones pragmáticas y empíricas del lenguaje.

¿Podría la arquitectura como medio entre muchos otros iniciar todavía una integración cultural? ¿Es de alguna manera importante que lo haga? Las nuevas capacidades de transmisión y la sencillez con la que los mensajes pueden acaparar cualquier soporte han llegado a cobrar una fuerza capaz de desvirtuar cualquier intención de mantener en la arquitectura una autonomía como disciplina significativa. Autonomía que, bien al contrario, si es una característica innegable de la forma en que los mensajes se transmiten hasta sus destinatarios. Como tal, la información es capaz de convertirse en una pieza yuxtapuesta a la arquitectura en su vertiente simbólica, un elemento que puede llegar a confundirse con ella, incluso apropiarse de ella. El resultado de ambas cuestiones, la dificultad de la arquitectura y la facilidad de los medios, no ha sido otro que la proliferación hace quince años de proyectos que recurrieron a plagar sus fachadas con textos continuos, en una descarada estrategia de alianzas. Como si aquellos inacabados “pasajes” de Benjamin, continuadores a su modo de la *Eibahnstrasse*, finalmente hubieran cristalizado en una embriagadora espiral de flujos de incesante información (figura 21).

La misma facilidad con que la información se ocupa de surtir a una sociedad cuya dinámica es casi exclusivamente de consumo, permite utilizar una carga de referencias extradisciplinares capaz de condicionar cada vez más la respuesta de la arquitectura a los problemas con que se enfrenta. No sólo se trata de una invasión referencial, cultural o informativa, ya que estas presiones o influencias externas llegan a formar parte de los propios procesos generativos. Los métodos de reflexión, empiezan a tener cada día más elementos en común con los procesos o medios de trabajo que resuelven cuestiones lejanas a la arquitectura. Resuena fuerte la crítica venturiana al “heroísmo simbólico” de la proclividad moderna a la megaestructura y el diseño total:



Abordar las implicaciones arquitectónicas y las críticas cuestiones sociales de nuestro tiempo requerirá que renunciemos a ese expresionismo arquitectónico que se mira el ombligo y a nuestra errónea pretensión de construir al margen de un lenguaje formal y descubrir lenguajes formales aptos para nuestro tiempo.

Así denunciaba su conocido dibujo *I'm a monument*, aparecido en 1978 en el sintomático *Aprendiendo de Las Vegas*, con un pie que rezaba "Recomendación para un monumento" (figura 22).

#### Bibliografía:

- BARTHES, R. 1994. De la obra al texto. En Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica. 73-82.
- BOHIGAS, Oriol et al. 1974. *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.
- BONTA, Juan Pablo. 1977. *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUSTOS MORENO, Carlos (dir.). 1988. *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad Complutense de Madrid.
- CHÍAS NAVARRO, Pilar. 1986. *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DUDLEY, George A. 1994. *A Workshop for Peace. Designing the United Nations Headquarters*. Nueva York: The Architectural History Foundation and The MIT Press.
- DUDOK, Willem Marinus. 1988. *Dudok, arquitecto de Hilversum. 1884-1974*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- FRAMPTON, Kenneth. 1981. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARGIANI, Roberto. 1997. Henri Labrouste. Ornamento e costruzione nella biblioteca Sainte Geneviève, Parigi, 1839-1850. *Casabella*, 645: 60-73.
- HAYS, K. Michael. 1992. *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge MA-Londres: The MIT Press.
- JAMESON, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- JAMESON, F. 2001. De la metáfora a la alegoría. En Cynthia C. Davidson (ed.), *Anything*. Nueva York: Anyone Corporation.
- JOYCE, James. 1976. *Ulises*. Barcelona: Lumen.
- LATORRE, José María. 1981. Antología: Con la muerte en los talones, de Alfred Hitchcock. *Dirigido por...*, 83: 10-6.
- LINAZASORO, José Ignacio. 1981. *El proyecto clásico de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MADRIGAL DEVESA, Pedro. 1987. *Robert Musil y la crisis del arte*. Madrid: Tecnos.
- MARCHÁN FIZ, Simón. 1986. *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza.
- MIRANDA REGOJO, A. 1996. Arquitectos: 1896-1996. En Josep Quetglas et al. *De la Sota. Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota*. Madrid: Departamento de Proyectos de la ETSAM.
- MONEO, Rafael. 1974. Prólogo a la edición española. En Emil Kaufmann, *La Arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUSIL, Robert. 2001. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de. 1996. *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura Comunidad de Madrid.
- SÁNCHEZ ARCAS, Manuel. 1926. Notas de un viaje por Holanda. *Arquitectura*, 83: 107-12.
- SÁNCHEZ LAMPREAVE, Ricardo. 2003. Central Térmica de la Ciudad Universitaria (Madrid). En Carlos Sambricio (ed.), *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- TRUFFAUT, François. 1988. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- VIDLER, Anthony. 1987. *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- VON MOOS, Stanislaus. 1984. Sobre història, 'Arquitectura parlante' i populismo. *Quaderns*, 162: 132-43.
- WRIGHT, Frank Lloyd. 1988. *Autobiografía. 1867 [1944]*. El Escorial: El Croquis.
- ZUKOWSKY, J. y DRESEL, I. 1987. Apéndice II: Mies van der Rohe y el Concurso de Stuttgart de 1928. En AA VV, *Mies van der Rohe: Su Arquitectura y Sus Discípulos*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Figura 22. Robert Venturi, *I am a monument*, 1972.

Fecha final recepción artículos:  
16/04/2018  
Fecha aceptación: 22/06/2018

Artículo sometido a revisión por  
dos revisores independientes  
por el método doble ciego.