

*Antonio Fernández Alba*

## «El pensamiento arquitectónico del siglo XX»

Del 6 al 29 de marzo Antonio Fernández Alba, profesor emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid y académico de Bellas Artes, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El pensamiento arquitectónico del siglo XX».

Los títulos de las ocho conferencias fueron: «Orígenes de la arquitectura moderna»; «La ciudad del estilo internacional (1910-1940)»; «Las vanguardias: construcción y forma»; «Maestros constructores: de F. LL. Wright a L. Kahn»; «La arquitectura de los ingenieros (1950-1990)»; «Arquitectura y ciudad en España»; «Los espacios de la arquitectura postmoderna»; y «Las metrópolis de la globalización».

A continuación se ofrece un resumen de las mismas.

¿Podrían convivir de manera coherente las preocupaciones funcionales, la economía formal de un arquitecto como W. Gropius, con la atención a los materiales costosos y la ejecución casi perfecta que anunciaba M. van der Rohe en su exquisito trabajo presentado en la Exposición del 29 en Barcelona, con los reductos del estereotipado eclecticismo del siglo precedente? Agonizaba, ya inaugurado el siglo XX, el «art nouveau» y surgían las diversas tendencias artísticas sin nomenclatura precisa para las clasificaciones del historiador. ¿De qué manera ampliar los límites del proyecto moderno de la arquitectura y superar el limitado horizonte de tanto enunciado estilístico y, por otro lado, superar el acotado estereotipo estético que mostraban los esquemas y croquis del «estilo internacional»? La orientación del arte moderno abrigaba en sus postulados iniciales una tendencia a la destrucción de la imagen de las formas tradicionales, al tiempo que mostraba una auténtica fascinación hacia la abstracción, por lograr la singularidad de lo elemental, por la materia en su estado más primario.

El tiempo inicial de las vanguardias manifestaba con precisión la crisis existencial del sujeto y la difícil adaptación

al sentir de la naturaleza industrial. La materia debía carecer de gravedad y ser materia que vuela, el vuelo mágico, metáfora que invitaba a la huida de aquellos lugares sombríos carentes de esperanza, hacia el nuevo espacio de reducción industrial. El problema no era cómo componer desde la traza geométrica, o cómo ordenar determinados elementos de la construcción de la ciudad en un espacio determinado, sino cómo crear un espacio donde encajar las distintas formas de la arquitectura, no como formas del espacio de la arquitectura sino espacio de formas para el desarrollo de la vida, volar por la columna sin fin de Brancusi, por los vacíos de nuestro tiempo. El ser de la materia era o podía ser en el proyecto inicial de aquellas arquitecturas como el ser de la nada.

El espacio se transformaba así en un proceso de la acción del tiempo, tiempo-espacio como constatación irrenunciable de la derrota o la consagración del quehacer permanente de la arquitectura; pero la arquitectura para conquistar, primero, y consagrar la modernidad se transformaría en una suerte de estrategia abstracta del proyecto, creando oasis utópicos en modelos e imágenes para los nuevos lugares de la ciudad.



**Antonio Fernández Alba**

(Salamanca, 1927) es profesor emérito de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y escritor. Ha obtenido, entre otros, los Premios Nacionales de Arquitectura (1963), de Restauración (1980) y de las Artes en la Comunidad de Castilla y León (1988). Autor de numerosos libros sobre pensamiento y crítica arquitectónica, entre ellos *Domus Aurea (diálogos en la casa de Virgilio)* (1997), *De varia restauraciones* (1999) y *Espacios de la norma, lugares de invención* (2000). Comparte su trabajo profesional como arquitecto desde 1957 con una dilatada actividad internacional en la enseñanza universitaria.

---

---

---

triales con los conjuntos de viviendas para albergar a los obreros, junto a los restos amenazados de los escasos bosques que aún permanecían en los valles industriales; todo este paisaje insinuaba, ya en los mediados del siglo XIX la falta de «respeto paleotécnico» en el decir de Mumford, hacia las formas de vida de estas nuevas glebas industrializadas. El descubrimiento, por parte de W. Gropius, Le Corbusier, A. Loos, Mies van der Rohe, entre otros, como pioneros a principios del XX, de estos conjuntos fabriles y de su arquitectura, escueta en su forma y dramática en sus contenidos sociales, intuían desde los esquemas de sus croquis iniciales que un nuevo proceso racional debería abordar la construcción de la arquitectura de la ciudad en el entorno de aquel caos tipológico, proceso que permitiera un cierto grado de coherencia entre los degradados enclaves de congestión gregaria en las diferentes partes de la ciudad y los intereses mercantiles del incipiente pero definido pragmatismo industrial. La agrupación de estos mediadores y constructores de la forma bella y el espacio decoroso y digno en sus arquitecturas constituían los preludios de aquel movimiento de agitación de conciencias y estímulos creadores, reunidos en torno a una ideología minoritaria que se denominó Movimiento Moderno en Arquitectura (M. M. A.).

Las nuevas funciones de la ciudad, comunicación, relación, movilidad, suministro, van a requerir de una espacialidad de dimensiones no sólo arquitectónicas, cuyos contenidos generales deben permitir una variabilidad de usos, permutables a la vez a sus cambios funcionales. Un desierto pavimentado servirá de soporte para las grandes playas de aparcamiento, los centros de suministro y acopio de mercancías; junto a estas grandes explanadas se abrirá un caos de construcciones a través de las nuevas trincheras donde alojar al emigrante rural, convirtiendo la ciudad en un conjunto de «microciudadelas» donde el trabajo estará al servicio de una economía de competición y el que-

Cuando C. F. Schinkel, el arquitecto que recreó la ciudad de Potsdam, visitó las periferias de Manchester, escribe L. Mumford: «Saludó en la arquitectura escueta de sus grandes fábricas de ladrillo la forma primitiva de un nuevo estilo arquitectónico». Las viejas fábricas de tejidos de algodón, con los cilindros para contener el gas, los incipientes trazados de avenidas y carreteras se presentaban como los elementos preponderantes de la futura ciudad moderna. Las construcciones en desorden surgían próximas a estas instalaciones indus-

hacer del hombre que las habita se transforma en puro ejercicio de conquista para abatir las formas y las tradiciones del pasado. El proyecto de la ciudad, superados los años heroicos de las vanguardias, va a asumir un status filosófico que hace incompatible la conjunción integrada entre conocimiento, conciencia moral y propuesta constructiva arquitectónica. La ciudad surgía en la epifanía del desastre, poblada de objetos técnicos ligados al simbolismo de la máquina y el edificio como un icono autónomo desligado de toda relación con lo urbano.

El entusiasmo ideológico que unía a estos mediadores del espacio decoroso en la construcción de la ciudad y los pequeños éxitos logrados en el desarrollo de las cooperativas obreras, y sobre todo en la tipología urbana de estos asentamientos (*Weissenhof Siedlung*), impulsaron a una serie de grupos de carácter internacional a organizar diferentes equipos de arquitectos que trabajan individualmente. Hélène de Mandrot, una amiga adinerada de Sigfried Giedion y Le Corbusier, sería la encargada de organizar en su castillo de Le Sarraz, en junio de 1928, una serie de conferencias en las que durante tres días intercambiaron experiencias y propuestas arquitectónicas, junto con algunos artistas y grupos comprometidos con los principios renovadores de las vanguardias. Resultado de estos debates sería la formación del Congrès International d'Architecture Moderne (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, C.I.A.M.).

Los postulados ideológicos que fomentaban estas reuniones se encaminaron desde el principio hacia la planificación urbana y la renovación y construcción de la vivienda en la nueva sociedad industrial. La «Declaración» (25-29 junio de 1928) hacía patente su postura en favor de los códigos modernistas y la negociación hacia todo principio académico; esta declaración reafirmaba el carácter colectivo del organismo, aunque sólo estaba abierto a un reducido número de «líderes» de la

nueva arquitectura. Su pretensión, la ideología subyacente del M.M.A., era la de instaurar una «moral de la uniformidad» como soporte estético a la demanda del «espíritu de serie de la época». Ciudades homogéneas y estandarizadas en las que previamente tenían que verificarse algunos cambios radicales: «Debería corregirse la caótica subdivisión del suelo urbano, consecuencia de esta especulación. Los medios técnicos implican y proponen un cambio total de la legislación vigente, cambio que debería ir en proporción al progreso técnico...». Desde la «Declaración» de 1928 en Le Sarraz al Congreso de Atenas de 1933, estos grupos de profesionales arropados en torno a los principios ideológicos de los C.I.A.M. representaban sin duda los testimonios de una creencia en la arquitectura como proyecto integrador de la renovación del espacio en la ciudad moderna. El resumen que Gideon hace explícito en las conclusiones de Atenas en el C.I.A.M. de 1933 enunciaba ya una retirada ante lo que serían las primeras escaramuzas de un desarrollo tecnológico incontrolado, de evidente carácter destructivo, frente al proyecto de los arquitectos asentado en un formalismo racionalista como postulados emblemáticos de la nueva forma y desarrollados posteriormente en los contenedores del racionalismo de la inteligencia mercantil, Mies van der Rohe, Hilberseimer (versus) Taut, Mendelsohn. «En 1933 aún teníamos fe en los años veinte...», señala Gideon; «sabíamos que éramos quienes habían de definir lo que debía hacerse en el campo del urbanismo, la arquitectura y las artes. Veíamos claramente el camino hacia el objetivo final y no queríamos admitir que nos halláramos ya a la sombra de una tragedia mundial que nos mutilaría a nosotros y a nuestro tiempo».

### *Identidad histórica versus identidad homogénea*

Un gran entusiasmo ideológico sus-

citaban las reuniones de los C.I.A.M. para aquellos grupos de profesionales del nuevo espacio construido que se sentían arropados por los interrogantes y pruebas a las que eran sometidas las certidumbres de la ciencia, las visiones de las geometrías euclidianas, los nuevos enfoques de la física cuántica, las dimensiones que encerraban a la cuarta dimensión; y junto a estos nuevos supuestos, las fracturas y controversias que enfrentaban con los viejos códigos académicos y la riqueza visual que suscitaban las nuevas gramáticas plásticas, cubismo, surrealismo y sobre todo la abstracción que acogería el espacio de la arquitectura en una nueva dimensión espacio-temporal cargada de nuevos significados que pudieran dar respuesta al desarrollo de la técnica industrial. La ruptura del espacio, su fragmentación y fusión (espacio interior-exterior), las nuevas formas, se transformarían en iconos ligados a la ideología industrial y soportados por los materiales innovadores del nuevo siglo, acero laminado, hormigones vertidos o prefabricados y vidrio. Los reductos de la conducta y el sentimiento no se quedarían amortiguados ante una realidad que se hacía tan elocuente, ayudada sin duda por la componente utópica de la época; la introspección del Yo buscaba alivio en el plano horizontal del psicoanálisis, la culpa se manifestaba en nuevas versiones más allá de las confusas delimitaciones del pecado.

Los arquitectos trataban de organizar el espacio de sus edificios como un *inventario de funciones*, atraídos sin duda por las enseñanzas de los pintores cubistas que con denodado entusiasmo y eficacia habían organizado y compuesto el cuadro como un *sistema de relaciones*. El arquitecto abandonaba la planta cerrada, obra maestra de los renacentistas, por la planta libre y dispersa; la formalización del vacío simbólico-espacial promovido por la reproducibilidad técnica de las vanguardias estaría asociado a sus postulados iniciales de racionalización y estandarización, a su distanciamiento y ruptura con la his-

toria y sobre todo a su adhesión a los valores del progreso que poco tendrán que ver con la transformación de los postulados de progreso en el desarrollo tecnocrático de los finales del siglo XX. El preindustrialismo y sus años iniciales significó la privación de una identidad histórica en beneficio de una identidad homogénea de signos, imágenes y formas universales.

La ruptura tan abrupta y beligerante con el pasado para la vanguardia en general venía asociada a una actitud de fidelidad a establecer el orden racional de la cultura y consecuentemente al postulado de progreso y su componente utópico asociado a las ideas de unos espacios para la ciudad donde fuera posible habitar en paz, bienestar y dilatada libertad social; curiosa involución histórica que podemos contemplar en los lugares de la última modernidad donde estos valores estarán más asociados con las heridas que produce la angustia del desarrollo mercantil, la inseguridad del progreso técnico globalizado y el sentimiento creciente de ausencia de libertad personal.

### *Necesidad de un cambio cultural*

Resultaba evidente para las vanguardias arquitectónicas el ideal de integración del binomio cultura-industria a través del dilatado proceso de los nuevos métodos de producción; su aspiración era la de poder llegar a formular en el espacio el discurso objetivo de la forma, con la pretensión subsidiaria de instaurar una moral de la uniformidad como soporte ético a la demanda del «espíritu de serie de la época»; en definitiva, proyectar la modernidad en el espacio social que protagonizaban los valores del pensamiento fuerte de la época: Nietzsche en su concepción vitalista; Marx y Freud, en los análisis económicos y en la nueva mirada al interior de la conciencia.

Las raíces racionalistas del M.M.A. trataban de discernir en el entorno de la

pedagogía de la Bauhaus cómo integrar los correlatos de la intuición y las propuestas del método científico-técnico, que se manifestaban en las diferentes actitudes racionalistas de la forma; para H. Mayer era necesario subordinar la intuición a la razón; W. Gropius aceptaba los postulados racionales siempre que estuvieran al servicio de la metodología; y M. van der Rohe trataba de encontrar un pacto entre lógica y razón al servicio de la realidad subjetiva. Todos aceptaban la arquitectura como un factor de transformación de la sociedad, distinguiendo, eso sí, entre significado formal de la arquitectura de la ciudad y significado funcional; tal vez insinuando como hipótesis posteriormente corroborada en la ciudad postindustrial que la forma no es siempre su racional consecuencia.

### *La ciudad del estilo internacional (La torre y el jardín)*

La concepción humanista de la ciudad trataba de planificar sus espacios urbanos desde los principios de la norma y los códigos del sentir perceptivo que provenían del clasicismo y del sentimiento naturalista del romanticismo; orden, norma y naturaleza configuraban el refugio de la ciudad burguesa. A la ciudad que proponía la ideología del M.M.A. le habían precedido las ideas derivadas del influjo de la Ilustración (siglo XVIII), planteando la ciudad como un lugar de coherencia ambiental y de disfrute de la naturaleza, la «ciudad como virtud»; serían las primeras imágenes que aparecían en los arrabales del protoindustrialismo las que enunciaban los rasgos de lo que sería el devenir de la ciudad industrial con los perfiles de la catástrofe inscrita en el colosalismo de lo material, la «ciudad como vicio» ya en los albores del siglo XIX; inaugurado el siglo XX, Schorske nos relata cómo la mirada intelectual de un Spengler situaría a la ciudad como un gran relato del progreso «más

allá del bien y del mal».

La ciudad funcional que inauguraban los croquis ensoñadores del racionalismo se fragmentaba en un archipiélago zonal ante la presión de la máquina y la acción de la crítica social de las muchedumbres solitarias del desarraigo; los grandes artefactos de la industria y la vivienda desmembraban y fagocitaban la ordenada espacialidad burguesa en diversificados estándares tecnocráticos y en transparentes fortalezas donde asentar las nuevas glebas de la burocracia. La estructura de la ciudad en el nuevo orden requerido por el desarrollo industrial, primero, y metropolitano después, terminaría siendo un remedo de recintos segregados de abstractas relaciones sociales, controlado por expertos y colonizado por la maquinaria industrial y mediática, sin otro atractivo para sus habitantes que ser testigos de la definitiva ruptura y escisión de la *urbs* y la *civitas*; transporte, comunicaciones a distancia y un nuevo concepto del tiempo marcaban los nuevos territorios de la post-ciudad.

Lo invisible y profundo del proyecto de la arquitectura para la ciudad del «estilo internacional» y las propuestas del postmodernismo se tendrán que indagar en el desarrollo del pensamiento de la razón técnica. La estética de la inteligencia técnica al servicio del mercado rompe la desarticulada morfología de la ciudad industrial y la ciudad histórica consolidada con imágenes que se formalizan más allá de la función y la forma, como un sistema de relaciones de mercado. Técnica y naturaleza entran en un conflicto que irrumpe en la mecanización de la vida fragmentando la totalidad de la espacialidad urbana mediante la acumulación de mercancías reproducidas en serie creando territorios de desarraigo y arquitecturas como soportes neutros para colgar la imagen publicitaria.

Naturaleza, comunidad e industria se presentan como una nueva tema vitruviana difícil de ordenar y consolidar, desde el carácter dual de la arquitectura, los apartados de la belleza de la forma

como principio positivo para la construcción de la ciudad. El canon visible de la técnica, junto a las emblemáticas conquistas de su morfología industrial, hacían elocuente el carácter pragmático de la ciudad y su arquitectura, que deben producir realidades fructíferas; ya no se podía aspirar a una recuperación visual de lo urbano bien desde el retorno a la sociedad agrícola, como la propuesta wgrithiana de *Broadacre city*. La aceleración que señalaban las nuevas formas de producción del espacio en la ciudad tampoco permitiría acariciar las imágenes plásticas de la ciudad de «torres y jardines» de Le Corbusier, esa selva de rascacielos abstractos para vidas humanas abstractas en la que se transformarían después las periferias de la metrópoli. Desarticulados los paradigmas clásicos del espacio, la ciudad industrial se configuraba en un archipiélago de fragmentos que, a su vez, se transformaban en anomalías urbanas en permanente cambio.

El edificio del arquitecto se había transformado, avanzada la mitad del siglo XX, en escueta mercancía; la mercancía se había transformado en el objeto principal de la revolución industrial; la concepción racionalista de la ciudad en decantado empirismo de los procesos industriales. El proyecto invisible de la técnica, que señalaba el saber de los ingenieros, no se había formalizado en un lenguaje tan expresivo y destacado como el giro estético que ofrecían las formas de los arquitectos; el ingeniero apenas podía mostrar las imágenes de las técnicas que soportaban la nueva cualidad del espacio moderno, el confort técnico, acústico, control de soleamiento, habitabilidad, nuevas conquistas mecánicas, salubridad y métodos de producción seriada; no obstante la estética invisible de la función se incorporaba de manera elocuente en los iconos de la modernidad y lo hacía tanto en el edificio como en la planificación de la ciudad y sus redes de movilidad y energías, formalizando ya en los perfiles de la metrópoli naciente una inédita geografía, como tecnología

complementaria del paisaje de la primera naturaleza.

El grado de confort «técnica invisible», que se introduce en la vivienda y el edificio, rompe con la tigurización concentrada de algunas periferias y centros obsoletos de la vieja ciudad; no obstante el espacio para el hábitat moderno en las nuevas construcciones de las áreas urbanas vendrá regulado por las normas de la lógica del mercado. El valor del suelo bajo las condiciones epistemológicas del capitalismo industrial moderno y de los operadores económicos que controlan el espacio de la ciudad como abstracta mercancía se transformará en uno de los radicales básicos de su planificación.

Las diferentes opciones que acariciaba la respuesta del proyecto arquitectónico durante el siglo XX se inclinaban bien por legitimar reciclados modelos históricos o bien por aproximarse con cierta torpeza a las innovaciones que, aunque prematuras en las décadas de los ochenta, ofrecía la tecnología de la imagen digital. Un largo recorrido de ensayos y tanteos espacio-temporales trataba de envolver aquella mercancía consolidada en los saberes del confort tecnológico y que había conquistado definitivamente al edificio como un objeto autónomo de matriz técnica tan característico como cualquier artefacto de las nuevas redes de energía y movilidad que diseñan la espacialidad y paisaje de los territorios metropolitanos. El arquitecto del siglo XX, sin desearlo, quedaría inscrito ya en los finales del siglo, en algún caso, como un destacado publicista de objetos que pueblan la realidad virtual, siendo su quehacer más cotizado el de proyectar objetos que comuniquen con facilidad sus valores semánticos y hagan de la ciudad un lugar de fugitivos permanentes.

El arte de construir se ha convertido en arte gráfico de simulación, en constructor de imágenes de una cultura, en un diseñador de iconos en la cultura de imágenes; nada debe extrañar, pues, de ese ingenioso juego de geometrías en los contemporáneos lenguajes informa-

les requeridos en los mercados de trabajo. Una yuxtaposición de aleatorios materiales y formas florecen en los nuevos territorios urbanos y metropolitanos, no con los criterios de dinamización social, como postulaban los congresos iniciales de los C.I.A.M., sino como spots de comunicación publicitaria. El contenido espacial es claro, de la forma utópica de las vanguardias a la forma mercantil del objeto económico o la forma -signo en la post-ciudad, arquitecturas, espacios y lugares que ya no intentan proyectar la ciudad y su arquitectura mediante argumentaciones, sino convencer mediante la persuasión publicitaria de sus imágenes y símbolos. Estamos en los límites de aquella alienación de la humanidad enunciada por W. Benjamin, que tan enajenada contempla su existencia «que le permite vivir su propia destrucción como goce estético».

### *El sueño americano: metálico y transparente entorno*

Parece evidente: la arquitectura de la ciudad ha decidido que su papel en la cultura mediática que se anunciaba en los finales del siglo XX ha de ser no renunciar a la dimensión gestual que encierran los itinerarios y recintos de la ciudad democrática. Alejados sus programas y contenidos ambientales de la creatividad romántica de épocas de la vanguardia, se aferra a los signos neobarrocos por los que camina con desenfado la gestualidad postmoderna; abstracción, ingravidez, revisiones racionalistas, minimalismo, nuevas geometrías...; espacios aceptados como lugares donde se dice contemplar la racionalidad calculada de los agresivos esquemas mercantiles o los escenarios metálicos y transparentes de la vida postmoderna. La arquitectura, envuelta por unas geometrías de sueño y fantasía, delirio y locura, objetos mortales para la percepción, su construcción y confort. Edificios reclamados para configurar la ciudad hipermoderna donde la lógica de la inteligencia técnica no

encuentra acomodo si no es a través del entramado publicitario que caracterizó la estética surrealista; la construcción del discurso geométrico del proyecto está dirigido contra lo real y su racionalización, pero ¿quién se permite interrogar a los profetas de estos decorados costosos de esta exhibición de simulación de la ciudad de la mercancía espectacular, en los nuevos escenarios metropolitanos?

El mundo de la arquitectura vive subsidiario de los gestos, imágenes y signos arquitectónicos, obsesionado por la movilidad permanente; el espacio arquitectónico se formaliza como tiempo -mercancía, con precisión ya lo anunciaba en el *Criticón*, Gracián, «nada tenemos salvo el tiempo, del que goza quien carece de morada». La cultura de masas, como se sabe, moldea sensaciones, sentimientos, modos de captar nuestro entorno y actitudes, todo queda controlado por la formalización del mensaje. El proyecto del arquitecto con sus equipos especializados maneja con maestría los tiempos de la producción del edificio, sus métodos de construcción espectaculares; tecnologías y técnicas permiten conquistar las fronteras de la audacia estructural que, además, como valor añadido, incorporan preocupaciones estéticas, edificios que vuelcan su atractivo formal y espacial en emblemática exhibición de simulacros, alardes de la ciencia-ficción o en los juegos de asombro de las retóricas tecnológicas que protagonizan la totalidad del espacio, bajo el significativo epígrafe de «high tech buildings». Muchas de estas formas y ámbitos de la arquitectura se encuentran y asumen con facilidad las demandas de los nuevos usos del mercado; privadas de función, sobreviven inmersas en el espectáculo de su propia imagen; mientras tanto la ciudad, bajo las premisas de la nueva condición metropolitana, intenta ofrecer alternativas a la congestión creando más congestión; el nuevo colosalismo metropolitano, la ciudad blanda que levantan los flujos puntuales del capitalismo globalizado.

Frente a los postulados del progreso que encerraba el lenguaje nítido de las vanguardias con sus valores científicos, morales, éticos y formales, hoy el progreso se ha transformado en amorfo desarrollo y el desarrollo moral y ético no tiene ninguna relación con el progreso del canon de las vanguardias, cuya referencia esencial estaba destinada a construir un nuevo hábitat al ser humano dentro de la secuencia industrial. Hoy, en la ecuación que podríamos enunciar del desarrollo, los seres humanos en el entorno de su hábitat, aquellas preocupaciones no existen, son abstracciones, escuetas referencias, escenario donde representar el espectáculo de la falsa conciencia del tiempo en la cadena de producción que programa y diseña la inteligencia mercantil.

La metrópoli heredera de la post-ciudad industrial sigue incrementando su proceder autodestructivo, explota en fragmentos diversos de las industrias de distribución; la organización técnica del consumo se diversifica y crece en redes, pero le resulta muy difícil regenerarse, tal vez porque «en la luz de la razón brilla también la razón de la catástrofe», como con atinada precisión señala P. Sloterdijk. La espacialidad metropolitana se caracteriza por lo indefinido de su entorno, por la dificultad de análisis en-

tre *variables históricas* y *variables materiales*, donde lo nuevo como fermento innovador se impone bajo la tutela del mercado globalizado, por ser o aparecer como una categoría de la percepción, y no de la visión, como pretendían las vanguardias.

El universo metropolitano que se desarrolla sin proyecto del pensar razonado se hace elocuente por el desarrollo de una superabundancia tecnológica, por la gran dificultad de integración del espacio que construye y por la soledad afectiva que impregna a sus lugares de miseria o espectáculo. Nos enfrentamos, en este universo metropolitano que señalo, ante el hecho de haber convertido la cultura de nuestro tiempo en desnuda mercancía; al espacio habitable y a su arquitectura lo único que parece interesarles son los retablos del espectáculo reproduciendo verdaderos «autos mercantiles» donde representar las virtudes de la metamercancía y la liturgia del consumo teledirigido. Soportamos unos espacios como lugares de exilio, del adiós a los aromas de la forma, de la materia sin las raíces de su naturaleza, lugares iluminados por el resplandor fugaz del rayo láser, pero, como evidenciaba L. Wittgenstein en su tiempo, «sin librar ningún combate con la sombra». □

