UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE
ARQUITECTURA DE MADRID,
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE
ARQUITECTURA DE MADRID

TERRITORIOS DE EXCEPCIÓN

LA CV500 COMO LABORATORIO

DE ARQUITECTURA

TESIS DOCTORAL

MARÍA LANGARITA

ARQUITECTO

DIRECTOR

EMILIO TUÑÓN

D.12

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

*A David Bestué por su entusiasmo y todo lo demás,
a Nico Martín y Ángela Juarránz por su colaboración
amable, A Emilio Tuñón por su confianza, a Pepa Ríos
por leer cada palabra de cada página, a Juan Navarro
por su inspiración, a Murcia en Alicante por su recibirme
en el paraíso de la docencia, a la T4 del pepino por ser
un desastre,*

a Víctor, a Víctor y a Víctor,

a mis padres, por encima de todo,

y a Darío.

*Quienes escriben pensamientos o máximas son
charlatanes que abusan del relumbrón. Nada tan fácil
como hacer un libro de ese modo. Voy a probar.*

Amabile, Príncipe de Ligne, 1795

A RESUMEN

B INTRODUCCIÓN01

C METODOLOGÍA11

PARTE I

CAPÍTULO 1 TERRITORIOS DE EXCEPCIÓN: ESTUDIO DE LO ORDINARIO EN ARQUITECTURA19

1.1 Marco teórico

1.2 Antecedentes

CAPÍTULO 2 APRENDIENDO A DELIRAR. ANÁLISIS E INSTRUMENTALIZACIÓN DE LOS REFERENTES METODOLÓGICOS45

2.1 Aprendiendo de... *Learning from Las Vegas*

2.2 Aprendiendo de... *Delirious New York*

PARTE II

CAPÍTULO 3 LEVANTE DELIRANTE. LA FÁBRICA DE ESPECTROS87

3.1 Introducción.

3.2 Prehistoria.

3.3 Los guardianes del lago.

3.4 Un domingo en el campo.

3.5 La gran megápolis mediterránea.

3.6 Post Mortem.

CAPÍTULO 4 APRENDIENDO DE LA CV500 O TEORÍA DEL BUSTO Y EL PELLEJO133

4.1 72h o aprendiendo de la CV500.

4.2 Teoría del Busto y el Pellejo. Definiciones y teorías afines y contrarias.

D CONCLUSIONES213

E BIBLIOGRAFÍA221

A RESUMEN**B INTRODUCCIÓN****C METODOLOGÍA****PARTE I****CAPÍTULO 1 TERRITORIOS DE EXCEPCIÓN:
ESTUDIO DE LO ORDINARIO EN ARQUITECTURA****1.1 Marco teórico**

Donde se desarrolla un modelo de que permite evaluar los procesos de innovación: la teoría de la transmutación de valor entre lo hallado en el espacio profano y los archivos de la cultura.

1.1.1 Lo ordinario

1.1.2 Lo nuevo

1.1.3 Estado de excepción

1.1.4 La disciplina: el archivo

1.1.5 Territorios de excepción: lo ordinario

1.2 Antecedentes

Donde se analizan una selección de obras antecedentes en el estudio de lo ordinario en arquitectura y se define *Vers une Architecture* de Le Corbusier como un estándar metodológico.

1.2.1 "As found"

1.2.2 El origen

1.2.3 La saga

- *Primera generación*
- *Segunda generación*
- *Tercera generación*

CAPÍTULO 2 APRENDIENDO DE LOS REFERENTES METODOLÓGICOS

Instrumentalización metodológica de las obras patrón. Traducción al estudio de caso de temas, objetivos y contenidos.

2.1 Aprendiendo de... *Learning from Las Vegas*

2.1.1 La obra:

- Las Vegas: el caso de estudio
- “Las Vegas Studio”: un trabajo de curso
- Learning from Las Vegas, el libro
- La obra y el archivo
- “Onformal Analysis as Design Research”
- Formato, estructura y contenido

2.1.2 Adaptación metodológica

- Estudio de caso
- Marco teórico
- Tecnificación del punto de vista

2.2 Aprendiendo de... *Delirious New York*

2.2.1 La obra:

- El Nueva York de Koolhaas
- Delirious New York: el libro
- La obra en el archivo
- El manifiesto-portfolio
- Formato, estructura y contenido

2.2.2 Adaptación metodológica

- El caso de estudio
- El método paranoico-crítico
- Coleccionismo

PARTE II

CAPÍTULO 3 LEVANTE DELIRANTE. LA FÁBRICA DE ESPECTROS

El “Albuferismo”, el caso de una intolerancia al pavimento.

3.1 Introducción

- Manifiesto
- Pavimento
- Resistencia
- Placer
- Conjetura

3.2 Prehistoria

- Paisaje anfibio
- Hijos del Mediterráneo
- La promesa
- Los humanos

3.3 Los guardianes del lago

- Placer como norma
- Alhaja de la corona
- Arroz y muerte
- Cañas y barro

3.4 Un domingo en el campo

- El regalo del Rey
- Vacaciones
- Firmes especiales
- Éxodo
- La llamada del lago

3.4 La gran megápolis mediterránea

- "Spain is different"
- Urbanización de El Saler
- Fábrica de patos
- El Saler per al poble

3.6 Post Mortem

CAPÍTULO 4 APRENDIENDO DE LA CV500. TEORÍA DEL BUSTO Y EL PELLEJO

Aprender del paisaje existente, hoy.

4.1 72h o aprendiendo de la CV500.

- Aprendiendo de la CV500
- Arquitecturas con escala de paisaje
- La gente puede habitar cualquier cosa
- De Las Vegas a la Ruta
- Arquitectura como objeto: espacio o signo
- Arquitectura como instrumento
- Arquitecto como lutier
- El hombre en el espacio: maquinistas de la máquina de habitar
- La arquitectura de la seducción
- La Ruta y el espacio extenso en la tradición histórica
- Plantos de la Ruta
- La vía y la peregrinación: la escala necesaria
- El orden en la Ruta: el gobierno de los intangibles
- Cambio y permanencia en la Ruta
- Arquitectura de la Ruta
- El oasis exterior
- La arquitectura del baile.
- Ilusión, alusión, disolución

4.2 Teoría del Busto y el Pellejo. Definiciones y teorías afines y contrarias

- Busto y Pellejo
- Las propiedades del Pellejo
- Arquitectura-busto y arquitectura-pellejo
- Taxidermia
- Del Pop al Punk
- Arquitectura pelleja sin arquitectos
- ¿Es la arquitectura duradera más sostenible?
- La posibilidad de lo blando y la arquitectura contemporánea

D CONCLUSIONES

E BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

La innovación en arquitectura reside en los desplazamientos: llevar el trópico a Dinamarca, un trasatlántico al centro de la ciudad, el pasado al presente, el presente al futuro y también lo profano a la academia. De estos últimos desplazamientos, habituales en la práctica de la teoría del proyecto, se ocupa esta tesis. La investigación profundizará en el tránsito de lo ordinario al archivo y viceversa, de lo hallado en un fragmento de paisaje existente desconocido para la literatura disciplinar: el territorio de la carretera CV500. Sus límites serán, en lo geográfico, el tramo entre Valencia y Sueca y, en lo temporal, los años desde el Plan de Urbanización del Saler en la época del desarrollismo de los 60s hasta La Ruta del Bacalao en la década de los 80s. El “intercambio innovador” será conducido a través de dos probados descriptores y formuladores de teoría de arquitectura a partir de relecturas de lo ordinario: *Learning from Las Vegas* y *Delirious New York*

ABSTRACT

*Innovation in architecture resides on displacements: taking the tropics to Denmark and the ocean liners to the city centre, bringing the past to the present and taking the present to the future, and converting the ordinary into academia. This thesis will deal with this last displacement, common in the practice of project theory. The research will provide an in-depth view of the transition from the ordinary into cultural archives and vice versa, based on what was found in a fragment of an existing landscape absent from related literature: the territory of the CV500 road. The geographical limit will be the section between Valencia and Sueca, while the time limit will be the years from the Saler Zoning Plan during the economic development policy of the 1960s to the “Bacalao” clubbing route of the 1980s. The “innovative exchange” will be led through two proven architecture theory descriptors and formulators based on rereading the ordinary: *Learning from Las Vegas* and *Delirious New York*.*

«El objetivo de aprendizaje es algo paragógico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar; también podemos mirar había abajo para ir había arriba. Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas.»

Robert Venturi y Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas, 1972

A finales de los años 80, la ciudad moderna no se había construido todavía¹. Mientras se escribía esto, un paraje natural al sur de Valencia empezaba a gestar su manifestación más elocuente². Habíamos dado por supuesto que la ciudad moderna nos iba a sorprender por su precisión y, admitámoslo, también por su belleza. Pues aquí está y no es **precisamente** bella. No lo es, al menos, del modo que esperábamos. Tal vez por esto ha pasado desapercibida hasta ahora. Esta es la hipótesis de partida.

Los enunciados teóricos de arquitectura se suelen formular asociados a una imagen potente. Las aplicaciones posteriores de la teoría son en realidad ensayos, versiones, evoluciones de esta imagen asociada. Cuando el tiempo cronológico alcanza el futuro que describe la doctrina, ésta es evaluada a través

1. Así lo enuncia en 1978 Colin Rowe en la introducción de su influyente *Ciudad Collage*.

La ciudad moderna, es decir, la ciudad de la arquitectura moderna será la concreción del modelo teórico recogido en la Carta de Atenas de 1933, fruto del consenso al que llegaron comprometidos arquitectos del momento en el Congreso de Arquitectura CIAM IV celebrado en Atenas. Esta carta en forma de manifiesto define criterios que ha de seguir el planeamiento de la nueva ciudad: las viviendas, el elemento más importante de la ciudad se ubicarán lejos de las vías de comunicación, en volúmenes aislados situados sobre una amplia manta vegetal, asegurando el correcto soleamiento y acceso a zonas verdes de cada unidad vividera según criterios de higiene. El tiempo libre se pasará en lugares preparados como bosques, playas, ríos, colinas, etc... Se minimizará el recorrido de la vivienda al trabajo salvo en el caso de la industria, que si situará lejos de la ciudad. Las vías de comunicación se diseñarán y segregarán según la velocidad y tipo de vehículo que haya de circular por ella. El patrimonio histórico se conservará siempre que no interfiera con la correcta higiene de las viviendas. El arquitecto, el urbanista se situarán, preferentemente, al lado de los poderes públicos para asegurar en la ciudad el correcto equilibrio entre iniciativa privada y solidaridad social.

2. Que el paraje natural sea el que de forma activa ordene y haga posible este proyecto de ciudad es la tesis que subyace en el capítulo III, «Levante delirante».

de las realizaciones que se adscriben a ella, un juicio que se suele acabar con la pérdida de vigencia. Sin embargo, el contenido del enunciado puede ser rehabilitado en cualquier momento con otras formas, bien producidas a propósito, o bien halladas en lo existente. De esto último se ocupa esta tesis, de describir un territorio cuyas evidencias contienen el potencial suficiente para servir de imagen de alguna de estas *ruinas* teóricas.

La elección del caso de estudio tiene su origen en mi estancia como Profesor Asociado de proyectos en la Escuela de Alicante. Allí, la búsqueda de localizaciones como parte de la elaboración del programa de curso, derivó en un interés por un fragmento de la costa de levante en particular: el tramo paralelo al mar de la carretera valenciana CV500. A medida en que sumaba exploraciones físicas y documentales, el territorio se volvía más y más fascinante y al mismo tiempo más y más difícil de describir. El lugar presenta un cierto orden urbano, pero este no puede ser descrito desde los parámetros del planeamiento; contiene muy pocos edificios, y los que hay, son vulgares o carecen de interés y, sin embargo, es innegable la presencia de una potente sustancia arquitectónica; tiene algo de paraíso *punk*, aunque la sociología no se ha ocupado de él, o al menos no sobre una valoración positiva. Empezó a ser necesario elaborar herramientas de análisis adecuadas para interpretar este lugar y traer de vuelta teorías aplicables a la práctica profesional. Este es el objetivo de la investigación tal y como se expone aquí.

Una vez fijados objeto y objetivos, la modalidad de la investigación se ubica en la intersección entre dos máximas, por un lado, que es posible y conveniente aprender de lo ordinario desde la academia y por otro, que cada generación debe volver a traducir y releer a sus clásicos, y entre ellos, la literatura teórica de arquitectura. La primera sitúa la investigación en un área concreta de la práctica de teoría de arquitectura asignando un universo de referencias y fijando el marco teórico. La segunda apunta una vía donde es posible interpretar los antecedentes metodológicos como herramientas disponibles.

Pero quizás es aspecto más significativo de esta posición, es la desacralización del archivo disciplinar. Esta tesis opera en el archivo como si se tratase de un juego de construcción donde cada formulación, cada dispositivo teórico, es entendido como un set reconfigurable resultado del ensamblaje de varias piezas intercambiables entre sí.

No es el objetivo de esta tesis reclamar la vigencia *per se* de las viejas doctrinas modernas u de otro tiempo. No participa de un conservadurismo del presente, del pasado o del futuro. Desde el punto de vista de los modos de operar, esta tesis se hace eco de actitudes que abogan por una reapropiación de lo existe.

De este modo entenderemos las arquitecturas contenidas en el caso de estudio, como una colección de arquitecturas producto casual del acontecer de la vida cotidiana y que sin embargo, pueden ser reídas desde la academia y relacionadas con paradigmas teóricos de la cultura de arquitectura.

RESUMEN POR CAPÍTULO

Esta tesis se ubica en el formato general del estudio de caso y se ocupa de aprender de lo hallado en un fragmento específico de la costa del levante español. Lo hallado en el caso de estudio, no ha sido proyectado como conjunto, tampoco ha sido elevado a representante para arquitectura de un aspecto de la realidad³: pertenece, por lo tanto, al ámbito de lo ordinario. Es, por así decirlo, cualquier cosa, una de tantas otras cosas que constituyen el grueso del medio ambiente construido. Desde un punto de vista disciplinar este trabajo se ocupa de aprender del paisaje existente. Para ello desarrolla el concepto de *territorio de excepción* que no es otra cosa que una forma específica de leer el ámbito de lo ordinario. El proceso de construcción de este concepto, sus fuentes, su pertinencia, se expone en la primera parte del Capítulo I titulada «Territorios de excepción».

Desde el punto de vista de su intervención en el archivo cultural, este trabajo se alinea con otros textos que proponen alternativas diferentes para mirar, desde la academia, más allá de sus límites y que constituyen en sí mismo un género. El objetivo de este trabajo pasa por entender y aprender de una serie de textos reconocidos, los mecanismos que producen innovaciones en la arquitectura a través de la reinterpretación de lo hallado fuera del ámbito del archivo de la cultura de arquitectura.

En la segunda parte del Capítulo I, «Antecedentes», se narra en forma de saga la evolución de contextos, innovaciones y formatos de una serie obras del género señalando *Vers une Architecture* de Le Corbusier como punto inicial de una corriente teorizante que aprende de lo vernáculo, lo ordinario, del paisaje existente, para proponer nuevas arquitecturas. Estas obras se organizan en torno a tres generaciones. La primera, compuesta por *The View from the Road* (1964) de Lynch, Appleyard y Myer, *Architecture without Architects* (1964) de Bernard Rudofsky y *God's Own Junkyard* (1964) de Peter Blake, sienta las bases metodológicas y las familias de aproximaciones del género. Las obras producidas durante la década de los 1970 son agrupadas en una segunda generación que tiene como característica fundamental que la exploración de lo ordinario se realiza sobre una ciudad concreta a partir de la cual se proponen teorías. Estas obras son: *Chicago á la Carte* (1970) de Alvin Boyarsky, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies* (1971) de Reyner Banham, *Learning from Las Vegas* (1972) de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour y *Delirious New York* (1978) de Rem Koolhaas. Por último, como parte de una tercera generación se exploran obras producidas a partir de 1980 de las cuales, *Made in Tokyo* (2001) de Atelier Bow Wow, es la que mejor recoge el testigo de las exploraciones teorizantes antecedentes frente a las meras compilaciones de evidencias.

En capítulo II se elaboran metodologías aplicables al territorio a partir dos descriptores concretos: *Learning from Las Vegas* y *Delirious New York*. Se eligen

3. GROYS, 2005

estas obras entre las demás, además de por su influencia y trascendencia, porque condensan en su formulación la mayor parte de intereses en juego en esta empresa colectiva: formato y lenguaje de comunicación; consideraciones sobre la posición del observador en el diseño de la ciudad; sobre la presencia de la arquitectura en la ciudad, de los edificios en la arquitectura, de los arquitectos en los edificios; la construcción de ciudades manifiesto, de manifiestos retroactivos o teorías de arquitectura a partir de ciudades o conjuntos urbanos. Además se considera que ambas obras ofrecen dispositivos teóricos adecuados para el objeto de estudio de esta tesis.

Learning from Las Vegas propone entender Las Vegas como una forma urbana emergente. Para ello, y aquí reside el poder innovador del texto, describe el conjunto edificado a lo largo del Strip de la Vegas como una arquitectura con escala de paisaje. Esto le permite, eludiendo la noción de sistema que obliga a trazar analogías con ciudades o megaestructuras, comparar el Strip con otras arquitecturas, por ejemplo, con un palacio barroco o con una catedral gótica haciendo visible en el Strip un orden inherente basado en los aspectos comunicativos de la forma arquitectónica. A partir de aquí elabora un tratado sobre el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica apoyado en una genealogía histórica y desarrolla la teoría de la arquitectura de «lo feo y lo ordinario» o el «Tinglado decorado» que evalúa arquitecturas según su componente comunicativo que de otra forma resultarían anodinas o carentes de valor.

Delirious New York propone describir una ciudad a partir de sus edificios en un momento en la pérdida de vigencia de la doctrina moderna en la academia había derivado en una merma del entusiasmo por la arquitectura. Desde un punto de vista instrumental el texto se apoya en dos herramientas de especulación teórica: el manifiesto retroactivo, que implica reformular la realidad vigente como utopía, como una profecía cumplida; y el delirio paranoico-crítico, que consiste en la invención de pruebas para unas conjeturas de otro modo indemostrables y a que a efectos prácticos consiste en selecciona y jerarquizar acontecimientos históricos para que apoyen la hipótesis de partida. Para el paranoico todos los hechos apuntan en una dirección: la que él quiere.

En la segunda parte se probarán estas formas de mirar sobre un paisaje concreto: el área que queda bajo la influencia de la CV500, la carretera que une la ciudad de Valencia con el pueblo de Sueca.

La elección del territorio de la CV500 nace de la intuición de su potencial latente para ilustrar y formular teorías seminales de la arquitectura. La zona contiene las huellas de sucesivas manifestaciones de la historia y de la cultura específica del levante español. En él se encuentran rastros de la colisión entre diversos modos de habitar: desde los conflictos planteados por los paisaje productivos que bien defienden el agua o reclaman la tierra; la acción transformadores del turístico desarrollista y los movimientos sociales para conservar la naturaleza; o las posiciones antagónicas que se hacen visibles entre la cultura rave de la música electrónica y las políticas de la especulación.

Si bien el orden cronológico exigiría poner la versión de *Learning from Las Vegas* en primer lugar, en la segunda parte se ha optado por empezar por la aplicación de *Delirious New York* puesto que esta conduce el argumento a través de una exposición de hechos históricos dando una visión global del territorio permitiendo que la segunda que centre en un aspecto específico.

Así pues, el capítulo III propone realizar un ejercicio de interpretación del territorio existente a través de la mirada de *Delirious New York*. «Levante delirante» es el resultado de atravesar los documentos gráficos y apuntes historiográficos que se acumulan en red sobre este lugar con una hipótesis delirante: el entorno de la CV500 es tierra pero obedece al gobierno del agua, tal vez por eso es intolerante al pavimento.

Desde la incorporación masiva del coche en la vida cotidiana, el tráfico es un factor predominante en el planeamiento. En él, los bloques se sitúan libremente entre las calles. El espacio entre la casa y la calle casi nunca forma parte del plan. En un momento inicial se habló de verdor que había que construir, pero al final, y sin que mediase formulación alguna, el pavimento sin-plan ocupó el espacio entre la vía y el volumen construido. Un convencionalismo huérfano e impune que impermeabiliza y estabiliza los suelos de la ciudad.

Pues bien, el entorno de la CV500 al sacudirse el pavimento, permite que se manifieste de forma directa y vigorosa la modernidad radical original. Una modernidad enunciada aunque silenciada que es irreconocible desde las imágenes que acostumbra a manejar la arquitectura académica pero que tiene hoy, en un contexto inmerso en la sensibilidad medioambiental, la capacidad de renovar su vigencia. El *albuterismo* en una cultura de la depavimentación y la vez una práctica espiritista pues convierte el territorio en una «fábrica de espectros» de la modernidad, es decir, en un almacén de realizaciones espontáneas de formulaciones teóricas del siglo XX.

La aplicación de *Learning from Las Vegas* sobre el territorio de la CV500 da lugar a «Aprendiendo de la Ruta o la Teoría del busto y el pellejo» en el Capítulo IV. La Ruta Destroy, Ruta de Bacalao, o simplemente, «la Ruta», fue un movimiento *clubbing*⁴ solvente y de envergadura que tuvo tugar a las afueras de Valencia durante 1980⁵. Sus ruinas, sin embargo, no son capaces de sostener las delirantes vivencias que se comparten en la red. Algo es escapa a la imagen estática. La arqueología documental tradicional no es suficiente. Es necesario desarrollar herramientas que permitan animar estas arquitecturas para comprender los valores que se le atribuyen. Esta condición pasará por la definición de la arquitectura como instrumento y del habitante como operario,

4. *Clubbing* es un anglicismo que se refiere al conjunto de costumbres asociadas a la socialización en clubs o discotecas, generalmente entorno a música de baile, alcohol y drogas recreativas aunque no siempre. La cultura rave como fenómeno cultural incluye junto a los clubs, las raves, o fiestas puntuales y masivas alrededor de música electrónica de baile y el delirio colectivo.

5. En esta tesis se estudia la Ruta como fenómeno de ocio entre los años 1980 y 1994, año en que debido a la masificación y el endurecimiento de la vigilancia policial cambiaron el carácter de la fiesta «ruterá».

así como de la recolección y reconstrucción virtual de aquellos elementos de la arquitectura del *maquinista de la máquina de habitar* que por blandos, putrescibles o minúsculos desaparecen normalmente del radar.

A partir de los hallazgos y conceptos destilados de este análisis, se enuncia la teoría del «Busto y el pellejo», una aproximación a la arquitectura en base a su consistencia material donde se definirán las características principales de *lo blando y putrescible* en relación con el par lo *feo y ordinario* enunciado en *Learning from Las Vegas*.

PRESENTACIÓN DEL CASO DE ESTUDIO: LA CV500

La CV-500 o “Autopista del Saler” es una carretera secundaria de la Comunidad Valenciana que comunica la ciudad de Valencia con la población de Sueca atravesando el Parque Natural de la Albufera. Fue construida en los años 60 sustituyendo a la “Carrera del Riu” y a la carretera Nazaret-Oliva, que era el camino tradicional desde Valencia a El Saler y a las demás pedanías de los Poblados del Sur⁶, para dar acceso a las playas y desarrollos turísticos que se construyeron allí antes de su protección como parque natural.

La CV500 nace en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, un gran equipamiento cultural de la ciudad de Valencia construido entre 1995 y 2004 situado en el tramo final del gran parque urbano que ocupa antiguo cauce del Turia. Este parque, proyectado y construido durante la década de 1980 ocupa el vacío urbano generado tras la canalización de las aguas del río como consecuencia de la Gran Riada que en 1957 inundó gran parte de la ciudad causando graves destrozos.

Pasa sobre la desembocadura del nuevo cauce del río Turia que es su vez una importante vía de comunicación y acceso al puerto de Valencia y que constituye el límite de la ciudad por el Sur. A partir de aquí, la carretera sale de la textura metropolitana y se adentra en los rurales Poblados del Sur, discurriendo por terreno protegido e incluido dentro del Parque Natural de la Albufera.

Este paraje, que había sido un coto de caza privado de los sucesivos reyes de España, fue cedido por el Estado al Ayuntamiento en 1911 bajo la condición de ser conservado como espacio verde de uso y disfruto público. El Parque Natural de la Albufera es la figura que protege desde 1986 un ecosistema litoral y lacustre de gran valor ecológico formado por la restinga o barra de arena, la Devesa, el lago de la Albufera y el majal.

6. Los poblados del sur es distrito de Valencia compuesto por siete barrios: cuatro de ellas en el interior: Horno de Alcedo, Castellar-Oliveral, La Torre y Faitanar; tres de ellos en la franja litoral (Pinedo, El Saler y El Perellonet; y uno, El Palmar alrededor del lago de la Albufera. Aunque están contenidos dentro del municipio de Valencia, estas poblaciones tienen su propio alcalde de barrio lo que les otorga más autonomía que otros barrios de la ciudad lo cual les da el carácter de pedanías. Este distrito es el más extenso y al mismo tiempo el menos poblado de Valencia, de naturaleza rural y dispersa.

La restinga es un cordón de arena que recorre el parque de norte a sur separa el lago del mar y constituye el ambiente más complejo. Se subdivide en cuatro zonas: la línea de playa, el cordón de dunas móviles y depresiones interdunares o malladas y la Devesa del Saler que con una extensión aproximada de 850 ha., y al estar protegida del viento marino por las dunas ha evolucionado hasta establecimiento de un bosque complejo formado por pinos y matorrales densos. Durante los años sesenta del siglo pasado, el ámbito hoy protegido de la Devesa fue objeto de un desarrollo turístico a gran escala abandonado como respuesta a la presión creciente de un movimiento ciudadano que lo reclamaba como espacio público.

La Albufera es una de las lagunas más importantes del mediterráneo y ocupa el tercer lugar en la selección de zonas húmedas de España recomendadas para su conservación por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, y sin embargo es la más alterada. A finales del siglo XVIII tenía una superficie de 13.000 ha y en la actualidad no alcanza las 3000 ha. Las matas son islas de vegetación palustre que surgen en el medio de la laguna, y es la única muestra de vegetación actualmente existente ya que la contaminación ha eliminado las praderas de plantas subacuáticas.

El marjal es la zona pantanosa alrededor del lago, en parte colmatada por aportes de sedimentos de barrancos y otros cauces y, mayoritariamente «aterrada» por el hombre para hacer posible el cultivo del arroz. Tiene actualmente una extensión de casi 15.000 ha., y aunque constituye un paisaje fuertemente antropizado, tiene un gran significado histórico y cultural y por ello se protege dentro del Parque Natural. Incluye el arrozal, las acequias y los “ullals” u ojos de manantial, surgidores de agua aislados que constituyen auténticas reservas genéticas, con especies endémicas de un gran valor biogeográfico. El marjal es una reserva de aves migratorias de máxima importancia ornitológica. El borde del marjal lo constituyen las poblaciones de Catarroja, Silla, El Romaní, Sollana y Sueca además de una serie de instalaciones industriales como la planta de Ford España en el término municipal de Almussafes, al este del marjal.

Una vez dentro del Parque Natural de la Albufera, la CV500 atraviesa la pedanía del Pinedo todavía como autopista de dos vías en cada sentido para convertirse en carretera secundaria al entrar en El Saler. El Saler abarca la mayor parte de la restinga litoral y del bosque de la Devesa.

Perpendicular a El Saler siguiendo el curso tierra a dentro de la gola del Puchol, superando el Centro de Visitantes y de Interpretación del parque, queda El Palmar. Esta pedanía que rodea el lago de la Albufera en su totalidad y que contiene un pequeña isla de pescadores que conserva en parte un trazado anfibio con calles, canales, barcas y barracas, hoy más dedicada a la hostelería y al turismo ofreciendo guisos típicos de valencia además de paseos en barca por la Albufera.

En el último tramo del Saler hacia el sur se encuentra el parador de Turismo y Campo de Golf de El Saler. Estos equipamientos privados fueron construidos

en la segunda mitad de la década de 1960 sobre unos terrenos cedidos por el Ayuntamiento al entonces Ministerio de Información y Turismo a cambio de derogar la prohibición que impedía vender parcelas y construir sobre El Saler, una operación que dio lugar al desarrollo turístico que se ha mencionado anteriormente.

Después de atravesar El Saler la carretera se introduce en el Perellonet, la última pedanía de Valencia en dirección sur y que limita a norte y sur por dos golas, o canales de desagüe del lago en el mar: la gola del Perellonet y la gola de El Perelló en el municipio de Sueca. Esta pedanía, que fue en su día un paupérrimo asentamiento de pescadores, presenta hoy, en una estrecha franja en contacto con la costa, una continuidad de edificios turísticos de gran envergadura. Detrás de los edificios que ocupan la primera línea de playa es encuentran las huertas, campos y pequeños invernaderos del parque natural.

Al llegar a Palmeres, la pedanía adyacente con El Perellonet fuera del término municipal de Valencia, la CV500 abandona un discurrir paralelo a la costa para introducirse hacia el interior en dirección a la población de Sueca.

Durante la década de los 80 y primera mitad de los 90 la CV500 fue parte fundamental del mayor movimiento clubbing de España, llamado «Ruta del Bacalao» o «Ruta Destroy» y en el contexto de esta tesis, «la Ruta»⁷.

La Ruta consistía en una estructura de ocio nocturno en la que cada fin de semana durante los años 80 y la primera mitad de los 90, y sin apenas descanso, miles de personas recorrían las discotecas del área metropolitana de Valencia situadas en su mayoría a lo largo de la CV500 y entre las que empezaron a destacar salas como Barraca, Chocolate, Spook Factory, Puzzle, junto a otras situadas en el interior o en la ciudad como Espiral, NOD y ACTV.

La Ruta es la manifestación «discotequera» de la «movida valenciana» y en cierta medida es el origen de algunos aspectos del ocio nocturno característicos de España⁸. Se enmarca en el contexto de un país en proceso de transición democrática tras una época caracterizada por la represión, donde la población, que tenía «ganas de fiesta» se sumó a una revolución de diversión sin límites que acabó llevando más allá el imaginario que recibían a través de la música y de la prensa de cultura de masas de otros países. El marco legal en relación al ocio nocturno legado del franquismo, y estaba lleno de vacíos legales, que fueron aprovechados por los empresarios de estas discotecas, que, unido a una menor preocupación e información sobre las drogas acabó por consolidar una estructura salvaje de salas de fiesta, bares, restaurantes, afterhours,

7. Para la elaboración de esta descripción de la ruta se han utilizado fuentes como: «Hasta que el cuerpo Aguante», primer documental sobre la Ruta emitido por Canal + en 1993, *En Éxtasi*, un libro de Joan María Oleaque publicado en 2004; entrevistas a Juan Santamaría en el programa «El Retrovisor» de M80 Radio, y a Fran Lenaers en el Red Bull Weekender de 2013; páginas webs como maquineros.com, rutadestroy.com, clubbingspain.com o basementxxx.com; grupos de Facebook como : «Los propulsores de los 80s»,

8. El Botellón es una agrupación masiva de personas en espacios abiertos, plazas y aparcamientos alrededor del consumo bebidas y drogas sin intervención de ningún establecimiento comercial u otro servicio.

aparcamientos donde se bailaba con las puertas abiertas de los Opel Kadet, Renault 5 o Ford Fiestas, equipados con potentes equipos de sonido.

A finales de 1970, Juan Santamaría, un valenciano residente en Londres, empieza a trabajar como DJ de una sala metropolitana llamada Oggi. El estilo musical de la sala basado en sonidos electrónicos y guitarras consiguió agrupar a un público con grandes inquietudes musicales en un momento en el que la música de baile de las discotecas estaba basada casi exclusivamente en «música negra» como el funk o productos europeos como el italo-disco. En 1980, después de Oggi y tras pasar brevemente por otra sala metropolitana, se trasladó a una sala llamada Barraca –que era además una barraca-, en Les Palmeres, al final del tramo costero de la CV500. En este momento comienza la Ruta.

En 1982 le sustituye en cabina, Carlos Simó, un DJ discípulo de Santamaría que imprimió un énfasis aún mayor en la música de «raíces blancas»⁹ que incluía a formaciones todavía alternativas Depeche Mode, U2 y The Cure, The Smiths, Joy Division, Sigue Sputnik, o Ultravox.

Meses después aparece Chocolate, otra discoteca situada a apenas 200 metros de la primera y que ocupaba un antiguo secadero de arroz. Chocolate apostó por sonidos más oscuros y góticos mezclando del rock y la electrónica de la mano del DJ Antonio Vidal, más conocido como «Toni El Gitano» que sería el responsable musical de la sala hasta 1986. Otra característica de Chocolate era su programa de conciertos a las 7:00 de la mañana después y no antes de la sesión como es hoy habitual.

Después de abandonar Barraca y tras un breve paso por Chocolate, Juan Santamaría funda una importadora de discos, Zic Zac que será el principal suministrador de novedades musicales en la Ruta y especialmente de Barraca y Chocolate.

En el año 1984 aparece Spook Factory, una sala ubicada en Pinedo, en la misma carretera pero mucho más cerca de la ciudad y que acaba consolidando la Ruta como tal. Su DJ, Fran Lenaers, cuya especialidad era el techno, el EBM, la maquinaria alemana o belga, fue pionero en la Ruta de las «mezclas a los platos», es decir, poner a la vez varios temas distintos o iguales. Hasta entonces lo habitual era solapar los temas tan sólo unos segundos. Spook Factory empezó abriendo a las 6:00 de la mañana, en la hora de cierre de Barraca, Chocolate y acabó programando sesiones continuas desde medianoche hasta las 16:00 el día siguiente.

En 1986 abren tres salas más: Espiral, que no está en la costa de Valencia sino tierra adentro, en La Eliana, y que amplía la Ruta hacia el interior del área metropolitana; Puzzle, a 2km de Barraca en la misma carretera; y A.C.T.V.,

9. La clasificación de la música como música negra o música blanca en música contemporánea de baile atiende a la complejidad de los ritmos. La música blanca o el acid, son por lo general más fáciles de bailar.

«Actividades Culturales Termas Victoria», ubicada en un balneario de principios de siglo XX en la playa de la Malvarrosa. A.C.T.V que abría los domingos durante el día con la idea de algunos DJs de trabajar en un horario más razonable, acabó sumándose a las sesiones maratónicas abriendo de domingo por la mañana hasta el mediodía del día siguiente.

A partir de 1986 se multiplican las salas asociadas a este circuito suburbano. Aparecerán en la carretera de costa The Face y Heaven ocupando instalaciones de discotecas “playeras” como Club Gary y Dream Village, respectivamente y N.O.D en el interior en Riba Roja en las instalaciones de lo que fue la discoteca Don Julio de la que reutilizarían hasta las letras del cartel de fachada, N.O.D. por D.O.N.

A principios de 1990, coinciden en esto muchos protagonistas, la Ruta estaba masificada. El público era cada vez menos más abundante y a la vez menos selecto, se fue perdiendo el interés por la música en favor de la «la fiesta» y de una mayor socialización y tras el recrudecimiento de la normativa de seguridad y control de drogas que supusieron leyes como la «Ley Corcuera»¹⁰, el aumento de vigilancia por parte del D.G.T., fueron reduciendo el ambiente de permisividad y las salas o bien cerraron, o bien cambiaron de estilo y régimen de funcionamiento lo que se puede interpretar como el fin de la Ruta tal y como se ha descrito aquí. En la actualidad algunas salas como Barraca permanecen abierta y otras lo hacen de forma esporádica. De este fenómeno en Valencia queda un movimiento llamado «Sonido Remember» que reúne en fiestas y celebraciones puntuales a viejos «rutereros» y público afín alrededor de la música que se escuchaba en la Ruta durante su época de vigencia.

10. La Ley 1/1992, de 21 de febrero, conocida como «Ley Corcuera» o «Ley de la patada en la puerta», derogaba la Ley 45/1959 de Orden Público, una norma emblemática del régimen político de Francisco Franco. Esta ley permitía a los policías entrar y registrar un domicilio o establecimiento sin autorización del juez cuando persiguen delitos de narcotráfico

Esta tesis se ubica dentro del ámbito general de la práctica de teoría de arquitectura que se ocupa de aprender del paisaje ordinario en general, y en particular, de los paisajes del turismo en España.

La primera parte de esta tesis se ocupa a «aprender a aprender». Para ello analiza comparativamente una serie de antecedentes metodológicos. De este análisis interpretan dos obras como modelos metodológicos.

En la segunda parte aplica estos modelos entendidos como «descriptores de lo ordinario» sobre un territorio de costa, un caso de estudio concreto.

METODOLOGÍA VERTICAL

Es la metodología del **Intercambio Valorizador**, en la que la innovación es el proceso económico que opera en los archivos de la cultura por el cual una parte del espacio profano se incorpora a ellos

METODOLOGÍA HORIZONTAL

Es la metodología de **Aplicación de Modelos**, en donde se toma un modelo patrón a partir del cual elaborar una obra nueva.

CAPÍTULO 1

El capítulo 1 ha sido realizado siguiendo la metodología vertical:

Referentes metodológicos de
MÉTODOLÓGÍA VERTICAL en
torno a la obra central "**Vers une
Architecture**"

VISIÓN peatón
VERNÁCULO industrial
TRADICIÓN clásica
PAISAJE nuevo
DISPERSIÓN

Metodología vertical aplicada al
capítulo 1.

VERNÁCULO
primitivo

PAISAJE
tradicional

VISIÓN en
movimiento

VISIÓN en
movimiento

VERNÁCULO
industrial

VERNÁCULO
comercial

Cultura de la
CONGESTIÓN

VISIÓN en
movimiento

Bajar densidad
PAISAJE
tradicional

VERNÁCULO
ad-hoc

CAPÍTULOS 2,3,4

En los capítulos 2,3, y 4 se ha seguido la metodología horizontal:

Referentes metodológicos de **MÉTODOLÓGÍA HORIZONTAL** en torno a la obra central "Vers une Architecture"

Metodología horizontal aplicada a los capítulos 2,3, y 4.

ALGUNAS DEFINICIONES

Rave

Rave, del inglés, literalmente: delirio.
Generalmente, fiestas masivas en torno a la música electrónica de baile

Cultura rave

Conjunto de costumbres asociadas a las raves

Clubbing

Tipo de ocio asociado a la socialización en clubs o discotecas

La Ruta

Forma urbana formada por el conjunto de salas y discotecas situadas a lo largo de la carretera CV500

Archivo

Bibliotecas, museos, academias. En el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importante, relevantes o valiosas para una determinada cultura. El archivo es una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado.

Espacio profano

Ámbito donde se ubican todas las cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, que quedan fuera del archivo.

Economía cultural

Es el intercambio que se produce entre el archivo de los valores culturales y el espacio profano exterior a este archivo.

Innovación

Es el diferencial de valor producido en estos intercambios.

Espectro

Rae: Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación. Fantasma.

Lo urbano

Ámbito de medio ambiente donde prima la arquitectura sobre otras construcciones humanas, generalmente formado por el casco urbano de una ciudad y su correspondiente área suburbana.

Lo natural

Lo que no es urbano. Incluye el medio natural, la agricultura, los mares y cauces sobre lecho de ríos. Lo natural y lo urbano no son estados puros. Esta denominación se aplica cuando prima un estado sobre otro en una ámbito concreto.

Devesa

Es el nombre propio en valenciano de la Dehesa de El Saler, espacio comprendido entre el mar Mediterráneo y el lago de la Albufera y que contiene un pinar.

Albufera

Denominación que se refiere al conjunto formado por el lago de la Albufera, la Dehesa de El Saler, el marjal o zona pantanosa cubierta de campos de arroz y la playa. Cuando nos referimos al lago exclusivamente lo llamaremos el lago de la Albufera o el lago, simplemente.

CAPÍTULO 1 TERRITORIOS DE EXCEPCIÓN

«The present, because the modern ("what belongs to its time" for such is its historical definition) is a passion for the current, for today understood as seed and beginning»

BOURRIAUD, Nicolas. *El Radicante*, 2009.

1.1 MARCO TEÓRICO.

La justificación tanto del tema como del planteamiento de esta tesis se fundamenta en la intersección de dos conceptos; por un lado el estudio de lo ordinario como una responsabilidad y por otro, hacerlo desde el imperativo de innovación inherente a los procesos de la cultura. Este capítulo se ocupa de exponer bajo qué criterios específicos dentro de esta área de interés se va a elaborar la investigación.

1.1.1 LO ORDINARIO

Lo ordinario como concepto se propone como el denominador común de una serie de nociones que tienen relación con la apropiación e instrumentalización de las denominadas condiciones existentes: lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popular, el paisaje existente. Lo ordinario supone por definición una condición de alteridad. Consiste en aquellos objetos que la distancia de la arquitectura proclama fuera de su territorio y contra los que define sus límites. Lo ordinario incluye la arquitectura que la propia arquitectura excluye.¹

Aprender del paisaje existente, es una forma de ser revolucionario como arquitecto, afirman Robert Venturi y Denise Scott Brown en *Learning from Las Vegas*. Cuarenta años después, en el contexto de una sociedad profusamente informada, archivada y conectada, con una sensibilidad medioambiental creciente, aprender de lo existente es una responsabilidad.

La gestión de lo existente reclama hoy un lugar preferente en el debate de la arquitectura. Desde el punto de vista de la práctica del proyecto, la apropiación de la energía invertida en la fabricación de lo construido, la gestión de su huella

1. WALKER, Enrique (ed.). *Lo Ordinario. Compendios de Arquitectura Contemporánea (Col.)* Gustavo Gili, Barcelona, 2010

energética, la visualización de las inteligencias y afectos cautivos en la materia son temas y herramientas que se están sumando ahora mismo al instrumental disciplinar. Desde el punto de vista de la teoría de arquitectura, lo existente no historizado, lo ordinario, constituye un enorme banco de pruebas pendiente de evaluar. Bajo un criterio de economía, es un almacén de evidencias de valor incalculable y completamente accesible. Es un ámbito fundamental en los procesos de innovación. Lo ordinario es una reserva inagotable de «lo nuevo».

1.1.2 LO NUEVO

El anuncio del fin de lo nuevo, es un invariante del relato del pensamiento de la segunda mitad del siglo XX (en el momento en que la sociedad, por precaución o decepción, deja de lado los planteamientos utópicos). El futuro no parece prometer nada nuevo sino más bien una continua e interminable digestión de lo ya existente, y la sociedad deja de lado los planteamientos utópicos.

Lo nuevo, como ocurre con los conceptos controvertidos, es origen de definiciones dispares. La conquista de lo nuevo que proclama lo moderno, contra la que hoy nos revelamos, no es otra cosa que un intento por detener el tiempo, hacer extensivo lo nuevo hoy hallado al tiempo que está por venir, es decir, un «conservadurismo del futuro»². Por otro lado, el abandono de lo nuevo que abandera lo postmoderno es, según Groys, en primer lugar nuevo, y en segundo lugar imposible, puesto que si aquello que ya existía va a seguir existiendo, incluye insoslayablemente la tradicional aspiración individual a lo nuevo, la orientación social hacia lo nuevo y la continua producción de lo nuevo. O lo que es lo mismo, no hay nada más antiguo que lo nuevo, he aquí la paradoja.

Lo nuevo, según Groys, no es meramente lo diferente: lo nuevo es lo diferente socialmente significado y es inherente a los procesos culturales: «lo nuevo concede al autor individual la posibilidad de afirmar su propia vida como un valor en el tiempo histórico», por ello «ha de liberarse del poder del pasado, de las utopías universalistas que apuntan al futuro o de un presente indiferenciado con numerosísimas diferencias que, en el fondo, no significan nada para nadie»³. Lo nuevo es *inevitable*.

Si bajo una perspectiva global lo nuevo es *inevitable*, desde un punto de vista de su producción, es esquivo y difícil de conseguir. En *Sobre lo nuevo*, Groys describe un modelo teórico a partir del cual es posible ubicar e interpretar los procesos de innovación. Según este modelo, la innovación consistiría en

2. GROYS, Boris. *Bajo Sospecha*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2008.

3. GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo*. Editorial Pre-Textos, Valencia, 2005.

el intercambio valorizado entre dos ámbitos diferenciados y excluyentes: el archivo y lo profano.

En el archivo -las bibliotecas, los museos- la sociedad colecciona y custodia cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada cultura. La función del archivo es representar todo lo que es importante para la vida de la vida exterior a los espacios del archivo⁴.

En el espacio profano es el ámbito que integra todas las cosas que no están dentro de los archivos. Allí se acumulan infinitos planos de experiencias que incluyen lo personal, lo trivial, lo profano, lo extraño, lo primitivo, lo vulgar: lo real. Las instituciones que se ocupan de la conservación y salvaguarda de los valores culturales no las consideran importantes, relevantes, representativas, valiosas y dignas de conservación. Lo que allí hay no se conserva a propósito.⁵

Desde el momento en que aparecen los archivos, al artista se le exige la producción de lo nuevo de la misma manera que antes se le exigía que se mantuviera sometido a los criterios de la tradición. Sólo cuando la conservación de lo antiguo parece estar asegurada por la técnica y por la civilización, comienza el interés por lo nuevo, porque entonces empieza a parecer superfluo producir obras que sólo repiten lo que ya está incluido en el archivo y por lo tanto a salvo del paso destructor del tiempo.⁶

La innovación es un proceso económico en el que «lo verdadero y lo distinguido, que tiene vigencia como valioso, resulta devaluado, y se revaloriza lo que antes se consideraba carente de valor, profano, extraño, primitivo o vulgar».⁷ De esta forma el contenido de los archivos culturales cambia constantemente: una parte del espacio profano se incorpora a ellos, mientras que otra parte de las existencias del archivo se deshecha como algo que ha dejado de ser relevante.

Ahora bien, las cosas profanas nunca son canonizadas por la cultura como tales. Lo nuevo no atraviesa las fronteras del valor de un modo absoluto. Lo que se valoriza o se canoniza en cada caso son las obras de arte o las teorías que

4. «Las opiniones acerca de qué es importante para la vida y para los hombres difieren considerablemente, y esa es la razón por la que «representar algo en el archivo es objeto de beligerantes políticas de representación». GROYS, 2005, p. 12

5. «Nadie se esfuerza por evitar que las cosas reales representadas en esos cuadros se pierdan. Se quiere salvar el cuadro en el que una vaca aparece especialmente bien pintada; pero el destino de la propia vaca es indiferente a todo el mundo». GROYS, 2008, p. 15.

6. GROYS, 2005, p.32

7. GROYS, 2005, p. 19

enlazan esas cosas con la tradición, y que precisamente por eso, se distinguen tanto de las cosas profanas como de la propia tradición.⁸

Lo nuevo, según Groys, no se produce, sino que es descrito como tal por los archivos culturales. La tradición cultural está ordenada jerárquicamente. Cada acción cultural confirma esa jerarquía, la modifica o –en la mayor parte de los casos– hace las dos cosas a la vez. El origen de una obra innovadora no descansa en la rebelión contra la tradición cultural ni en la voluntad de volver a las cosas mismas, sino en una combinación estratégica de adaptación positiva y negativa a la tradición, una combinación que tiene como objeto producir el significativo del presente y que culmina cuando es interpretada como tal.

En definitiva, el modelo del intercambio innovador de Groys, bajo la perspectiva de los procesos de la cultura, describe dos ámbitos diferenciados, excluyentes y que juntos comprenden la completa realidad: el archivo y el espacio profano. La innovación cultural consiste en el intercambio de valores entre ellos. Ahora bien, ¿en qué medida y bajo qué términos, más allá de la mera trascendencia de la obra, es interesante para la disciplina de arquitectura trabajar estos desplazamientos?

Desde el punto de vista del instrumental lo ordinario, lo profano, constituye un estado de excepción permanente.

1.1.3 ESTADO DE EXCEPCIÓN.

En *Estado de excepción, Homo Sacer II*, 1⁹, Giorgio Agamben analiza orígenes, razones y evolución del *estado de excepción*, una figura jurídica que describe una situación de suspensión parcial o temporal del conjunto de normas que rigen un estado o un territorio. A margen de consideraciones sobre las consecuencias sociales, políticas o filosóficas del concepto en las que profundiza rigurosamente Agamben, lo que nos interesa aquí destacar son las observaciones sobre el posible aspecto instrumental que este estado de anomia ofrece para la práctica del derecho, para después describir un estado similar en la práctica de la teoría de arquitectura.

Es estado de excepción es un espacio vacío de norma pero no vacío de vida. Es un espacio donde la acción humana procede sin relación con el derecho. La vida en comunidad continúa, los conflictos se resuelven, los objetivos se persiguen, además, en este estado de cosas, la acción colectiva se caracteriza por la inmediatez, la urgencia, la violencia, por el uso de instrumentos de negociación despojados, ligeros, renovados. Desde el punto

8. «Cuando Freud valorizó el sueño o la locura, no fueron los locos los que ascendieron de status sino el psicoanálisis». GROYS, 2005, p. 124.

9. AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II, 1. Pre-Textos*, Valencia, 2004.

de vista de los procesos que describen la estructura de normas que ordenan la vida en comunidad, el estado de excepción permite al legislador observar la vida *siendo* en ausencia de norma y de este modo, detectar qué medida la vida carece de norma o qué normas han dejado de tener relación con vida. La observación activa del acontecer de la vida en estado de excepción es un laboratorio donde poner a prueba, revisar, actualizar el modelo normativo.

«Mostrar el derecho en su no-relación con la vida y la vida en su no-relación con el derecho significa abrir entre uno y otra un espacio para esa acción humana, que un tiempo reclamaba para sí el hombre “de política” (...) Y sólo a partir del espacio que así se abre será posible formular la pregunta sobre un eventual uso del derecho después de la desactivación del dispositivo que en el estado de excepción, lo vinculaba a la vida»¹⁰.

1.1.4 LA DISCIPLINA: EL ARCHIVO

La arquitectura entendida como el gobierno de lo material, participa de forma directa en la construcción del marco de normas que ordenan la vida cotidiana. Cualesquiera que sean las búsquedas que la movilizan -beneficios económicos, experiencia plástica, gestión participada, exploración técnica, etc.-, la acción arquitectónica tiene siempre consecuencias en el ordenamiento de una parte de la sociedad: aquí sí, aquí no; por aquí sí, por aquí no; vosotros sí, vosotros, no.

Robin Evans, en su artículo «Hacia una Anaarquitectura»¹¹, incide en la relación entre arquitectura y libertad, entendida en los términos en los que se exige al diseño proporcionar la máxima elección, o la máxima libertad. La arquitectura, junto a otras disciplinas, participa en la construcción de la parte material del medio y por lo tanto afecta y se ve afectada por las consecuencias que tiene la existencia de las «cosas» sobre la vida cotidiana¹².

El conjunto de programas, agendas, objetivos mínimos que la arquitectura exige para sí misma son debatidos, convenidos y vigilados por la disciplina. Además, la disciplina de arquitectura custodia un sub-archivo de la cultura,

10. AGAMBEN, 2004, p.125

11. EVANS, Robin. 'Hacia una anarquitectura'. *Traducciones*. Pre-Textos, Valencia, 2005.

12. Según Evans, la inserción de las cosas en «el universo ambiental» o bien permite una expansión de las acciones posibles sin restringir el abanico de acciones que eran posible anteriormente, o bien todo lo contrario. A esto lo denomina interferencias positivas o negativas. La arquitectura, el urbanismo, y buena parte de las operaciones de intervención a gran escala, son una mezcla de las dos. Toda intervención de arquitectura posibilita que se den unas acciones y, al mismo tiempo, otras que se daban dejan de ser posibles. La forma de una arquitectura resume determinada composición de interferencias. Las interferencias que propone una arquitectura permanecen latentes mientras se conserve su concreción material.

y por ello no está exenta de las labores de mantenimiento, depuración y retroalimentación de las que es responsable cada archivo para conservar su vigencia.

Como parte de estas labores de actualización, la disciplina busca, y ha buscado a lo largo de la historia, allí donde no gobierna, en una multitud de ámbitos de lo otro. Estos ámbitos pueden pertenecer a los archivos de otras disciplinas como la ingeniería, las artes plásticas, las matemáticas, la cibernética como también al ámbito de lo popular, lo cotidiano, en definitiva, de lo ordinario.

1.1.5 TERRITORIOS DE EXCEPCIÓN: LO ORDINARIO

Territorio de excepción define el ámbito de lo profano como un área al margen de la influencia disciplinar. Lo ordinario supone para la disciplina su estado de excepción, y por lo tanto donde pone a prueba la vigencia y pertinencia de las normas que custodia. Al mismo tiempo y desde el punto de vista de los procesos de innovación cultural, lo ordinario es el ámbito de lo profano y por lo tanto constituye una reserva inagotable de lo nuevo.

Es, por lo tanto, una forma específica de mirar lo ordinario y donde convergen los dos intereses fundamentales de la investigación: la revisión crítica de la disciplina y la búsqueda de lo nuevo para la arquitectura.

La arquitectura ordinaria no se formula para ser juzgada por la disciplina, existe al margen de ella, lo que ahí se produce, a priori, carece de valor para el archivo. Estas realizaciones se deben a sí mismas, su formulación es instantánea, se producen en términos de necesidad. En este grupo se suelen encontrar generalmente la arquitectura comercial, la autoconstrucción vernácula, las intervenciones en situaciones de emergencia, la mayor parte de los desarrollos residenciales unifamiliares, las promociones turísticos, la práctica totalidad de las obras de urbanización y espacio urbano, los espacios interiores, las rehabilitaciones, las arquitecturas de servicio asociadas a los sistemas generales como carreteras, vías de tren, aeropuertos... Estas arquitecturas «liberadas» del control de la disciplina, responden ante otros marcos. Generalmente se encuentran fuertemente incluidas por contextos económicos de mercado muy concretos, por la normativa de mínimos vigente en el momento de su construcción aunque se definan en términos de casualidad.

Ahora bien, como hemos visto antes, «las cosas bajas» no son canonizadas como tal en los procesos de innovación. Lo que se canoniza en cada caso es la obra o teoría que es capaz de describir la relevancia de lo profano en relación con la tradición cultural ya sea negando o afirmando otras obras o teorías allí custodiadas o estableciendo una combinación de los dos.

Las obras son los vehículos a partir de los cuales la innovación *puede darse*. Por ello, antes de proceder al estudio del caso de estudio del que se ocupa esta tesis, es preciso analizar temas, modos y hallazgos de otras obras que desde la disciplina se han ocupado de aprender del paisaje ordinario. Es necesario aprender a aprender de lo existente.

*El **archivo** de la cultura es el ámbito que custodia todas las cosas valorizadas. Desde el punto de vista de la disciplina, es el conjunto de obras, teorías y objetos que han sido designados como representantes de la realidad. Las obras establecen relaciones de adaptación positiva o negativa con la tradición cultural, es decir, con otras obras del archivo. Desde el punto de vista de los procesos culturales, su vigencia, es decir, su permanencia en el archivo depende de su influencia, de las referencias que de ella hacen otras obras. La tensión es la condición que mantiene las obras en el archivo. En ausencia de tensión, la obra cae y el resto se reordena para recuperar un estado de cierto equilibrio.*

*El espacio **profano** es el ámbito que integra todas las cosas que no están dentro de los archivos: lo personal, lo trivial, lo profano, lo extraño, lo primitivo, lo vulgar, lo real, la inmensa complejidad de la vida cotidiana. Lo representaremos como la superposición infinita de planos. El plano es bidimensional, su sección, es una línea compuesta por infinitos planos. Su complejidad es infinita e imposible de representar.*

1.2 ANTECEDENTES

«Mi madre nos dio de beber de la vena abierta de la Lírica, como nosotras después, habiéndonos abierto la nuestra sin piedad, intentamos dar a beber a nuestros hijos la sangre de nuestra propia tristeza. Qué suerte para ellos – que no lo conseguimos para nosotros - ¡que lo consiguiera!»

TSVIETÁIEVA, Marina. *Mi madre y la música*.

A partir de mediados del siglo XX, en contextos de crisis económica y energética y desde una posición crítica con la doctrina moderna, jóvenes arquitectos de ambos lados de Atlántico empiezan a mirar a lo construido presente con la intención ampliar los límites de la imaginación del arte de construir, renovar el compromiso social de la arquitectura, extender el ámbito de ocupación de la disciplina, o simplemente en busca de un espacio profesional no ocupado por arquitectos de generaciones anteriores. En definitiva, desde dentro de la academia se explora lo ordinario en busca de conceptos que renueven, afirmen o superen, una cierta colección de principios con los que operar, una exploración colectiva dio como resultado una cantidad de obras que constituyen un género en sí mismo dentro de la literatura teórica.

Alison y Peter Smithson son los primeros que enuncian, de forma explícita, el estudio de lo ordinario como una actividad que puede informar de forma innovadora el proceso de proyecto. Esta actitud, que acabará por ser definida como la estética **As Found**, «lo así hallado», demanda la incorporación en las consideraciones de partida del proyecto, el tejido complejo de lo construido existente, sus huellas y sus significaciones. En la primera aplicación en teórica urbana de este concepto, los Smithsons adoptan la tratadística moderna del primer Le Corbusier como modelo del que emulan formato, estilo y tipo de principios.

La definición de *Vers une Architecture*¹³ de Le Corbusier, como punto de inicio y modelo del género, permite establecer a partir de él una genealogía de temas, intereses, aproximaciones y métodos que atraviesan una selección de obras seleccionadas, que analizaremos a continuación.

13. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Éditions de Crès, Paris, 1923.

1.2.1 AS FOUND

Exposición *Parallel of Life and Art*.
ICA Londres, 1953.

Fotografía e los cuatro en el
catálogo de *This is Tomorrow*,
exposición de arte celebrada en
la galería de arte White Chapel
de Londres en agosto de 1956.

En 1953, Alison y Peter Smithson, una prometedora pareja de jóvenes arquitectos ingleses, el artista, Eduardo Paolizzi, y el fotógrafo, Nigel Henderson, organizan la exposición «Parallel of Life and Art» en el ICA de Londres¹⁴. El contenido de la exposición, que se iba a llamar en principio «Sources», fuentes, consistía en la agrupación de una serie de pequeños apuntes, imágenes y objetos cotidianos que los cuatro habían ido recogiendo y comentando en reuniones preparatorias previas a la muestra. «Parallel of Life and Art» exponía una constelación de recortes autobiográficos *chincheteados* en las paredes que convertían las baratijas de la vida cotidiana en algo insólito.

El mismo año, los Smithson, presentan *Urban Re-Identification* (UR) en el Congreso de Arquitectura Moderna CIAM IX, donde defienden una forma de urbanismo alternativa a la doctrina de la zonificación urbana o a el crecimiento suburbano de baja densidad¹⁵. La propuesta si bien no tuvo mucha repercusión real entre «los mayores», permitió agrupar entorno a ella conversaciones con jóvenes arquitectos afines, una afinidad que se consolidaría con la posterior formación del Team X¹⁶. El panel presentando al congreso, el *Urban Re-*

TEAM X en el CIAM IX
"R.I.P. CIAM"

14. Alison y Peter Smithson habían ganado tres años antes, en 1950, el Concurso para el Escuela de Secundaria Hunstanton. Peter tenía solo 26 años y su esposa, todavía estudiante, 21. Los cuatro, Alison, Peter, Nigel y Eduardo, eran parte del *Independent Group*, un grupo de jóvenes artistas que se reunían y debatían periódicamente en el ICA entre los años 1952 y 55.

15. La zonificación urbana como doctrina esta desarrolla en la carta de Atenas de 1933 y es defendida en los CIAM. El crecimiento suburbano de baja densidad al que se refieren el desarrollado por los *New Town Act* de 1943, inspirado en el modelo de Ciudad Jardín.

16. PARNELL, Steve. «Alison Smithson (1928-1993) and Peter Smithson (1923-2003)», *Architectural Review*, enero, 2012

Nigel Henderson, "Bethnal Green Project"

Urban Re-Identificación Grid, 1953.

El «As Found» es el nombre con el que los Smithson definen esta nueva sensibilidad que mira alrededor incorporando en lo existente «no sólo a los edificios adyacentes, sino también a toda las huellas que constituyen recordatorios en un lugar y que deben leerse averiguando cómo el tejido construido existente del lugar ha llegado a ser lo que es», explican. «De nuestro respeto por los árboles añejos como los “estructuradores” existentes de un solar donde el edificio es el nuevo por llegar... A medida que la arquitectura empieza a pensarse, su ideograma debería verse afectado por lo “así hallado” de manera que lo convierta en algo específico del lugar». Lo «As found» fue una nueva mirada sobre lo ordinario, una apertura a cómo las «cosas prosaicas» podían revitalizar la actividad creativa, un reconocimiento que se enfrenta a la realidad en un mundo de posguerra, «en una sociedad que no tenía nada»¹⁹.

17. Nigel Henderson, estaba casado con Judith Stephen, antropóloga urbana y nieta de Virginia Woolf. En 1945 Judith Stephen empieza a trabajar en «Discover Your Neighbour», un proyecto de investigación basado en casos de estudio individuales en oposición a los proyectos estadísticos de observación masiva. Por ello, la familia se mudó a Bethnal Green, un barrio de clase obrera de Londres. Un barrio que Nigel Henderson encuentra raro y exótico. Inspirado por los estudios de Judith, comienza a fotografiar el barrio. Fotografías que acabarían en el CIAM Grille de los Smithsons. En: LICHTENSTEIN, Claude, SCHREGENBERGER, Thomas (ed.), *As Found, The Discovery of the Ordinary. British Architecture and Art of the 1950s*, Lars Müller, Berlin, 2001.

18. LICHTENSTEIN, 2001, p.23

19. SMITHSON, Alison y Peter. «“Lo “así hallado” y “lo hallado”», En: WALKER, Enrique (ed.). *Lo Ordinario. Compendios de Arquitectura Contemporánea* (Col.) Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p.93. Publicado por primera vez como «The ‘As found’ and the ‘found’», en, ROBBINS, David (ed.), *The independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*, MIT Press, Cambridge (MA), 1990

El texto que acompañaba a las imágenes del *UR Grid*, el *UR*²⁰, está escrito en 1952 en el contexto de una Inglaterra deprimida económica y moralmente. Inglaterra, dicen los Smithsons, en el bando vencedor de la segunda guerra mundial, ya no se siente potencia. La vida de ensueño que aguardaba tras el final de la guerra, no acaba de llegar. En su lugar, el campo, orgullo y patrimonio como inglés, aparece cubierto de viviendas rutinarias, siguiendo un patrón común, síntoma de «un mundo derrotado». El paisaje que ofrecen las «New Town»²¹, es desolador; ni son *nuevas*, ni son *ciudades*. Inglaterra, dicen, «no ha tenido un Haussmann o un Sixto V, pero ha tenido la industrialización del siglo XIX», Londres está rodeado de estaciones de tren, los muelles de carga están detrás de la Torre de Londres. Inglaterra puede y debe encontrar una genética de crecimiento propio y adecuado a su escala. Pero la época de restricciones no sólo ha traído la bancarrota económica sino también intelectual. Los jóvenes arquitectos han sido marginados del proceso de reurbanización. Entre los cientos de miles de viviendas construidas desde el final de la guerra, lamentan, no ha habido espacio para la vivienda experimental.

Vista de la calle en una New Towns inglesa de mediados del s. XX

Años después, la situación «no ha mejorado»²². Es más, observan que la desolación que sintieran en su momento como profesionales sensibilizados, afecta ahora a la gente corriente. Los temas principales del manifiesto UR, opinan, siguen vigentes: la restauración del sentimiento de territorio, los procesos de re-identificación de la casa, la comunidad, la ciudad, pueden ordenarse siguiendo patrones que tomen su forma de la estructura de las asociaciones humanas. Las propuestas de aquellos jóvenes arquitectos que estudiaran con dedicación los experimentos residenciales de Le Corbusier en Marsella para aplicarlos en el contexto suburbial londinense, sigue cautivas en el libro y en los dibujos²³.

“Golden Lane City”
Boceto incluido en *Ordinariness and Light*. Alison y Peter Smithson

Una pareja de historiadores, maestro y discípulo, serán en gran medida responsables del renacimiento de la fascinación por una figura como Le Corbusier en un grupo de jóvenes arquitectos en la Inglaterra de postguerra, entre los que se encontraban se encontraban los Smithsons. Esta reivindicación surge auspiciada por la revisión del manierismo de Rudolf Wittkower²⁴ y de

20. El texto que acompañaba a las imágenes del *UR Grid* aparece publicado por primera vez como «Urban Re-identificación» en 1970 en *Ordinariness and Light*, un libro que incluye además, una serie de artículos de teoría urbana escritos entre 1955 y 1960.

21. *New Town Act* del 1949 fue una normativa del gobierno británico que ordenaba la creación de ciudades de nueva planta de promoción pública. El modelo en el que se basa es el de ciudad jardín con parcelas de pequeñas dimensiones con jardín delante y detrás.

22. En el prefacio de *Ordinariness and Light*, firmado en 1970

23. El *UR*, *Urban Re-identification*, se presenta al hilo del cuerpo teórico la propuesta de los autores para el desarrollo residencial *Golden Lane* de 1952: una formulación urbana que explora la intersección tipológica de la Unidad de Habitación de Le Corbusier y las características de cohesión social física y psicológica de la calle del barrio inglés victoriano.

24. Se refiere a la publicación de Rudolf WITTKOWER, *Architectural principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute, Londres, 1949.

su alumno Colin Rowe²⁵. Ambos habían trabajado en el reconocimiento de la influencia de Andrea Palladio en la tradición inglesa al tratar una evolución de la tratadística clásica que pasaba por Inglaterra de la mano de Inigo Jones y que dio lugar a una corriente denominada el *neo-palladianismo*²⁶.

Imagen comparativa entre Palladio y Le Corbusier, "The mathematics of the Ideal Villa", Colin Rowe, 1947

En un contexto de vigencia de la figura de Palladio, Colin Rowe en su artículo «The mathematics of the Ideal Villa» de 1947, donde realiza un influyente análisis comparativo entre villas de Palladio y casas de Le Corbusier (Rotonda/Savoie, Malcontenta/Garches). Un paralelismo que le lleva a describir a Le Corbusier como el Palladio de la modernidad y, *Vers une Architecture* como el gran tratado de la arquitectura del movimiento moderno²⁷, que permite definir la tratadística moderna como la evolución en curso de una corriente fuertemente arraigada en Inglaterra.

Esta lectura de la modernidad enlazada con la tradición cultural es recibida por una generación de jóvenes arquitectos ávidos de principios con los que operar. Como resume Banham, «en alguna parte de esta amalgama de referentes antiguos y modernos de orden arquitectónico, se había pensado que residía la única arquitectura real y verdadera, implícita en el primer libro de arquitectura de Le Corbusier *Vers une Architecture*, la imagen de una arquitectura convincente y coherente que sus mayores habían perdido y que sus profesores ya no pudieron encontrar»²⁸. «La cuestión pasó a ser: ¿Principio humanistas que hay que seguir, o principios humanistas como ejemplo del tipo de principios que hay que buscar?»²⁹. Los Smithsons, como veremos, elegirán la segunda opción.

Los Smithsons se presentan al CIAM IX con un documento pensado para dinamitar desde *dentro* los principios de la carta de Atenas vigentes en los CIAM. De este modo, «vivienda, trabajo, desplazamiento y relax», las cuatro categorías funcionales de la ciudad moderna, serán sustituidas en el *UR Grid* por sus equivalentes según niveles de asociación, «casa, calle, barrio y ciudad». Para la elaboración del documento, paradójicamente, los Smithsons adoptarán como modelo la obra que había sentado los principios de la zonificación urbana moderna, *Urbanisme*, de Le Corbusier en 1930. Aspecto general de la composición, tipo de letra, sangrías, tipo de dibujos, cantidad de imágenes, formatos de pie de foto y de pie de página, etc., el UR, es una réplica mimética

25. Se refiere a: ROWE, Colin. «The Mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared», *Architectural Review*, 101, núm. 603, marzo de 1947, págs. 101-104, y, «Mannerism and modern architecture», *Architectural Review*, 107, núm. 641, mayo 1950, pp. 289-300.

26. VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Gustavo Gili, Barcelona, 2011. Publicado por primera vez e como: *Histoires of the immediate present. Inventing architectural modernism*, publicado por el The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008

27. VIDLER, Anthony.

28. BANHAM, Reiner. *The New Brutalism*, The Architectural Press, Londres, 1966. Citado de VIDLER, 2011: 86.

29. VIDLER, 2011, p. 86.

de esta obra de Le Corbusier como objeto-libro. La misma forma, aunque con una propuesta urbana radicalmente opuesta: un caballo de Troya transparente.

De izquierda a derecha:
Ordinariness and Light, 1970,
 Alison y Peter Smithson
Urbanisme, 1925, Le Corbusier
 Páginas interiores

Si el formato lo toman de *Urbanisme*, el tema, de *Vers une Architecture*. La poderosa retórica de Le Corbusier define el espacio teórico de los Smithsons. Sobre el territorio gobernado por este «tratado de lo moderno», los jóvenes arquitectos ingleses, construyen, destruyen, adoptan, rechazan. Cuando Le Corbusier escribe *Vers une Architecture*, había «llegado la hora de presentar el problema de la casa, de la calle y de la ciudad», había llegado la hora de confrontar al ingeniero con el arquitecto. Para los Smithsons en cambio, ha pasado el turno de los ingenieros y el problema de la vivienda, está lejos de solucionarse, es más, languidece ante la falta de inventiva de los ingenieros en relación con los medios de transporte. El coche ha destruido la calle y la calle es el medio de la necesaria asociación humana.³⁰

Con su crítica, no obstante, los Smithsons parecen querer inscribirse en la asociación de orden gigante que traza Colin Rowe entre Palladio y Le Corbusier. En la medida de lo posible, reinterpretan de la obra de Le Corbusier aquello que había sido destacado previamente por el análisis comparativo de Colin Rowe. Por ejemplo, en continuidad con el paralelismo entre el mundo de la Contrareforma de Palladio y la postguerra de la Primera Guerra Mundial de Le Corbusier, los Smithsons hacen referencia explícita al contexto post bélico y de crisis de valores en el que se escriben sus teorías.³¹ O, si los tratadistas comparados por Rowe coinciden en que las proporciones adecuadas de los edificios pueden

30. SMITHSONS, Alison y Peter. *Ordinariness and Light: Urban Theories, 1952-1960 and Their Application in a Building Project, 1963-1970*. The MIT Press, 1970, p. 62-73

31. La primera parte del libro, precisan, «está escrito entre 1952 y 1953, en el tiempo de la guerra de Corea», SMITHSONS, 1970, p. 9.

expresarse en términos matemáticos, los Smithson reinterpretarán las lógicas de la matemática fractal en las agrupaciones urbanas.

Más allá de esta especulación historiográfica, los paralelismos entre *Vers une Architecture* y *Ordinariness and Light* son abundantes. Las dos obras abusan del resumen y de la recapitulación. Antes de cada capítulo se incluye un resumen de las ideas principales del texto que sigue. Conceptos que, en el caso de Le Corbusier, vuelve a incluir una tercera vez al principio del libro, agrupados como una colección de aforismos bajo el título «Argumento». Incidiendo y exhibiendo machaconamente las ideas del texto, las obras adquieren, en ambos casos, aires de manifiesto. Unos manifiestos que, en esto también coinciden, no son inéditos. En los prefacios y pies de página de ambas ediciones se incide reiterativamente en que los textos han sido publicados previamente en medios especializados: Le Corbusier en el *L'Esprit Nouveau*; los Smithsons, en *Architectural Review* y *Architectural Design*, principalmente. Así pues, las ideas que proponen han sido defendidas por los autores antes de su publicación como libro-tratado o libro-manifiesto. En el caso de los Smithsons, la publicación de manifiesto, coincide con la finalización de una obra construida donde ponen en práctica los enunciados del manifiesto UR, el proyecto *Robin Hood Gardens* en Londres. Con esta operación, convierten el texto en una máquina del tiempo que permite introducir la demostración efectiva de un enunciado visionario anterior. Algo parecido a un manifiesto retroactivo. Para Le Corbusier en 1920 la estrechez de la academia es la responsable de la penosa regresión en la que se encuentra el arquitecto en general y la arquitectura de la vivienda en particular; para los Smithsons los jóvenes arquitectos serán las administraciones públicas, encargadas de promover la reconstrucción y extensión del tejido urbano, las culpables de la destrucción del paisaje natural con sus planeamientos equivocados y su normativa mal informada.

De izqda. a dcha:
Ordinariness and Light, 1970,
Alison y Peter Smithson
Urbanisme, 1925, Le Corbusier
Páginas interiores en las que
aparecen los templos griegos.

En la obra de Le Corbusier
estos aparecen asociados con
la imagen de un "voisin" último
modelo, en la de los Smithsons,
con una *Unité d'Habitation* de
Le Corbusier. Esta asociación
será revisada por Le Corbusier
con una imagen en la que el
mismo coche aparece a los pies
de la villa Weissenhof... ¿un
templo moderno?

Le Corbusier.
Villa Weissenhof.

En el cóctel innovador de Le Corbusier consiste en la integración de las inteligencias contenidas en lo vernáculo industrial y la relectura «adecuada» de la tradición cultural. Para los Smithson, en cambio, lo vernáculo será lo ordinario y la tradición cultural, Le Corbusier.

1.2.2 EL ORIGEN

Si los Smithson tomaron *Vers une Architecture* como base y modelo para el desarrollo de sus teorías de revalorización de lo ordinario, nosotros estableceremos la obra de Le Corbusier como base y modelo de todo un género teórico. *Vers une Architecture* como punto de inicio.

«En 1920-21, aparecieron en París de diez a doce artículos, desde el primer número del *Esprit Nouveau*, con la firma de Le Corbusier, nombre que se imprimiría por primera vez con motivo de esta investigación arquitectónica»³². Así presenta Le Corbusier su primera obra teórica, y de alguna forma también presenta al propio Le Corbusier.

En ella, no sólo establece las bases de sus principios como arquitecto moderno y teórico libre sino que también define los rasgos característicos del personaje. Si bien su «retórica persuasiva que encandila»³³ no es apta para el estómago de muchos, crea un espacio a partir del cual otras obras teóricas pueden darse. Como efecto colateral su obra supera la división entre el teórico y el arquitecto, ampliando el registro del arquitecto que produce teoría como consecuencia del ejercicio de la práctica del proyecto. El tono de su retórica que dinamita las reglas de la ortodoxia académica, el abuso de la repetición, la argumentación en bomba de racimo o la desconcertante -a la par que brillante- selección de imágenes que componen sus páginas, por ejemplo, podrían dar la sensación de cierta irregularidad o falta de rigor. Pero en términos de vigencia y trascendencia, su obra teórica se vuelve robusta y sienta las bases de un estilo de investigación aplicada con intención teorizante por y para arquitectos.

Aunque lo que aquí nos ocupa es la descripción de *Vers une Architecture* como un mecanismo de producción de teorías y no tanto de su propia aportación teórica, es necesario apuntar algunos de los grandes temas que propone, cuyas revisiones sucesivas recorrerán la producción posterior del género: el valor de lo vernáculo, la figura del arquitecto y el punto de vista.

Le Corbusier, como ningún otro en su momento, transgrede los límites del territorio explorado por la disciplina. Las referencias que maneja no se

32. Le Corbusier, en el prefacio de la reimpresión de 1958 de *Hacia una Arquitectura*, treinta y ocho años después de la primera edición.

33. ROWE, Colin, «Mannerism and modern architecture», *Architectural Review*, 107, núm. 641, mayo 1950, pp. 289-300.

limitan al archivo valorizado de la cultura arquitectónica de su época. Silos, rascacielos, aviones, coches, barcos, productos industriales, se incorporan como referencias de una nueva arquitectura junto a otros más habituales como templos y monumentos del antiguo Egipto o de la Grecia clásica, iglesias y palacios de la Roma barroca y renacentista, ciudades fabriles de Garnier, mezquitas, interiores bizantinos. No hay rincón que no pueda ser explorado por el *Grand Tour* renovado de Le Corbusier.

Le Corbusier, con su argumentario, se enfrenta frontalmente con Escuela de *Beaux-Arts*, una institución que ha envenenado la utilidad de la tradición con su mala praxis, la «calamidad de la arquitectura». En contra del tipo de arquitecto que construye la Escuela, Le Corbusier presenta una figura alternativa: un profesional dinámico, de cultura diversa, que ama la tecnología, que entiende a los empresarios y a los industriales y que habla en su mismo *idioma*. Ellos, mejor que los arquitectos de las Escuelas de Bellas Artes, pueden comprender la necesidad de integrar el pensamiento práctico de la ingeniería en la construcción de la ciudad. Ellos que «habitan» constantemente aviones, barcos, automóviles de carreras, parece perseguir Le Corbusier, pueden imaginar más fácilmente los beneficios de estas conquistas tecnológicas aplicados al espacio de la vivienda. En este contexto, presenta al arquitecto como un intérprete capaz de traducir el nuevo orden tecnológico en belleza que emociona.

“Vers une Architecture”, 1923
Página interior con apunte de Le
Corbusier

Los viajes y la práctica activa de la disciplina y la vida plena le dan a Le Corbusier la oportunidad de entender el punto de vista adecuado desde el que debe ser diseñada la ciudad. El hombre, dice Le Corbusier, «ve las cosas de la arquitectura con ojos que están a un metro setenta del suelo. Sólo se puede contar con objetivos accesibles al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura»³⁴. Cualquier planteamiento que no pueda ser observado desde allí es un esfuerzo inútil. Los ejes en estrella trazados desde el tablero de dibujo no sirven para diseñar la ciudad. Es necesario entrenar la mano en el apunte rápido y vigoroso que permita evaluar la eficacia del plan desde el punto de vista del hombre, del humano.

34. LE CORBUSIER (1923) 1978, p. 144

1.2.3 LA SAGA

PRIMERA GENERACIÓN

En 1964 aparecen tres obras que, de forma casual, sientan las bases metodológicas del género y desarrollan los grandes temas que introduce la obra de Le Corbusier: *The view from the Road*, *Architecture without Architects* y *God's Own Junkyard*.

*The View from the Road*³⁵ (1964), es un manual de estética aplicada al diseño de carreteras dedicado a los ingenieros. Si, según Le Corbusier, hay que diseñar la ciudad para ser vista a pie de calle, a un metro setenta del suelo³⁶, el hombre, afirman Donald Appleyard, Kevin Lynch And John R. Myer, también ve las cosas desde el interior de un vehículo en movimiento. Las autopistas, símbolo del progreso de nuestra civilización, son feas porque los arquitectos, marginados en este proceso, no cuentan con el instrumental técnico que permita informar el proyecto desde la experiencia estética. *The View from the Road* elabora herramientas para intervenir sobre el territorio de las infraestructuras para ser percibido desde la carretera. Luz, sombra y espacio, los elementos que según Le Corbusier gobiernan las jerarquías de la intención del proyecto, deberán ser traducidos bajo la perspectiva de la percepción en movimiento. Junto con los ejes, el volumen cúbico, la densidad, la calidad de la materia como portadores de sensaciones, en la experiencia de la ciudad a través del coche, Lynch añadirá, la sensación de movimiento, la profundidad de campo, la orientación, la relación con el espacio inmenso, la extensión de uno mismo, el control de la velocidad o la emoción ante la aproximación del destino. Nuevas herramientas de proyecto son necesarias para lidiar con los nuevos parámetros. Si Le Corbusier traduce la planta con apuntes rápidos, Lynch partirá de la secuencia de fotografías tomadas desde el interior del coche para esquematizar en planta los elementos esenciales de cada situación. El resultado será un vocabulario de códigos gráficos que permite proyectar el espacio «en movimiento sinuoso sobre una superficie ondulante».³⁷

The View from the Road, 1964, Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer
Portada

35. APPELYARD, Donald, LYNCH, Kevin, MYER, John R. *The View from the Road*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1964. Citado en esta tesis la tercera reimpresión de 1971.

36. El plan procede de dentro a afuera; el exterior es el resultado del interior. Los elementos arquitectónicos son la luz y la sombra, el muro y el espacio. El ordenamiento es la jerarquía de los fines, la clasificación de las intenciones. El hombre ve las cosas de la arquitectura con los ojos que están a un metro setenta del suelo. Solo se puede contar con objetivos accesibles al ojo, con intenciones que utilizan los elementos de la arquitectura. Si se cuenta con intenciones que no forman parte del lenguaje de la arquitectura, se llega a la ilusión de los planes y se transgreden las reglas del plan por falta de concepción o por inclinación hacia las vanidades". LE CORBUSIER «La ilusión de los planes», *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1977, 1978 (1998).

37. APPELYARD, Donald, LYNCH, Kevin, MYER, John R. *The View from the Road*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1964. Citada en esta tesis la tercera reimpresión de 1971, p. 63

Architecture without Architects,
1964, Bernard Rudofsky
Portada

*Architecture without Architects*³⁸ (1964), de Bernard Rudofsky, es una revisión en la era del Pop del *Grand Tour* por lo vernáculo. Si Le Corbusier busca aprender de lo vernáculo industrial, Rudofsky rastrea «verdad» en lo vernáculo primitivo; en lo anónimo, lo espontáneo, en lo rural. Manifestaciones valiosas del arte construir a las que denomina arquitectura sin pedigrí que han formado parte de la cultura desde siempre. La documentación no procede, como en el *Grand Tour* tradicional de la mano del autor. Las imágenes expuestas en *Architecture without Architects*, reconoce Rudofsky, tienen origen diverso. La mayoría de las imágenes, salvo las que proceden de los archivos de instituciones europeas dedicadas a la antropología científica, fueron obtenidas por casualidad, fruto de viajes metódicos, años de residencia en distintos países u obtenidas en publicaciones de origen diverso. Muchas de las ilustraciones, advierte, son fruto del trabajo inspirado de aficionados o fueron sacadas de tétricas publicaciones.

God's Own Junkyard, 1964, Peter
Blake
Portada

*God's Own Junkyard*³⁹ (1964) busca, desde la posición del arquitecto intelectual y connoisseur, interpelar a aquellos que gestionan el espacio urbano. El texto es un alegato apasionado a favor del buen gusto, en contra de lo feo. Escrita con furia, aunque no cegado por ella, la obra de Peter Blake tiene la pretensión de educar, convencer, hacer ver aquello que es obvio para el intelectual. Si para Le Corbusier los arquitectos de la escuela Beaux-Arts son los culpables de la «penosa regresión de la arquitectura», para Blake será la libre empresa la responsable de la destrucción de la belleza del paisaje americano. Los poderes políticos, los órganos de gobierno, los legisladores son los únicos que pueden la destrucción de la placentera tradición americana. En cualquier caso, la desafortunada situación, se debe al abandono o marginación del arquitecto de sus funciones principales. Blake se apoya su argumento en una serie de fotografías donde se comparan dos estados de una misma situación o lugar, uno feo y otro, no. Para de Blake son tan responsables son los legisladores obtusos que no protegen el entorno urbano del mismo modo que protegen las reservas naturales, como aquellos que favorecen la industria automovilística por encima de los intereses sociales o se enfrentan al problema habitacional a base de anodinos desarrollos suburbanos. La ciudad de Miami, paradigma de la vulgaridad del nuevo rico⁴⁰, será par Blake lo mismo que Roma para Le Corbusier, la perdición de los que saben poco⁴¹.

38. RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. The Museum of Modern Art, Double Day Company, New York, 1964.

39. BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1964. Citada en esta tesis la segunda edición prologada por el autor de 1979

40. BLAKE, 1964, p. 40

41. LE CORBUSIER, (1923)1978, p. 140.

SEGUNDA GENERACIÓN

En la década de 1970 surge una segunda generación de obras que exploran lo ordinario en localizaciones concretas. Una versión renovada del *Grand Tour* explora, bien «lo insólito» en lo ordinario, o bien lo significado a través de imaginaria popular, con el mismo rigor con el que se había acometido anteriormente el estudio de lo clásico a través de sus ruinas y que introducen la figura de *ciudad-manifiesto* como vehículo de teorías.

«*Chicago a la Carte. The city as an energy system*»⁴² (1970), es un artículo publicado dentro del número especial de la navidad de 1970 en *Architectural Design*. En él, el arquitecto inglés Alvin Boyarsky hace visible la historia «secreta» de Chicago que se esconde en una colección de postales, recortes de periódico e imágenes de folletos turísticos. La yuxtaposición de noticias de prensa local e imágenes comerciales permite enfrentar a las construcciones modernas con sus controversias, a los rascacielos con la red de metro o a los túneles con la calle y los pasajes comerciales, por ejemplo. Estas imágenes constituyen el universo documental sobre el que es posible una descripción de la arquitectura de la ciudad alejada de los discursos académicos vigentes. Chicago vista a través de la imágenes que ciudad elige de sí misma puede ser descrita como un organismo vivo y coordinado, semi-sumergido en la cota de asfalto. Permite describir una ciudad como una arquitectura. La colección de imágenes como soporte de narrativas es una estrategia similar que usase Rudofsky en *Architecture without Architects* o a la que planteará unos años más tarde Rem Koolhaas en *Delirious New York*, en continuidad con la técnica de apoyar propuestas teóricas con potentes imágenes y composiciones que presenta Le Corbusier en *Vers une Architecture*.

Un año después otro inglés ofrecerá una oda a la particular genética «maquinica» de la ciudad americana. *Los Angeles Architecture of Four Ecologies*⁴³ (1971) de Reyner Banham es una emocionada descripción de Los Ángeles como paradigma de un nuevo urbanismo. Los Angeles funciona en términos de tamaño, estilo cosmopolita, energía creativa, influencia internacional, identidad, afirma Banham, como lo hace una gran ciudad. Y sin embargo, esta evidencia no puede ser explicada desde la óptica científica de las teorías urbanas vigentes. La ciudad de Los Ángeles no se inscribe entre parámetros «saludables» de forma y densidad, no puede ser descrita a partir de sus edificios representativos ni tampoco desde la óptica de automóvil exclusivamente. Es necesario incorporar el componente humano en todas sus dimensiones, es decir, observar sus peculiares ecologías. Para comprender Los Ángeles, el profesor inglés deberá primero aprender a conducir. Una vez más, esta obra revisa la definición de la ciudad desde el punto de vista del

Chicago a la Carte. The city as an energy system, 1970, Alvin Boyarsky
Portada.

Los Angeles Architecture of Four Ecologies, 1971, Reyner Banham
Portada.

42. BOYARSKY, Alvin. «Chicago à la Carte. The City as an Energy System». *Architectural Design* 12/70, diciembre 1970, pp 595-618

43. BANHAM, Reyner. *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane The Penguin Press, London, 1971. Citado en esta tesis la reimpresión por Penguin Books, London, 1990.

Captura de pantalla del video documental, *Reyner Banham Loves Los Angeles*, 1972

“So. Like earlier generations of English intellectuals who taught themselves Italian in order to read Dante in the original, I learned to drive in order to read Los Angeles in the original”

(Reyner, 1971, p.23)

Learning from Las Vegas, 1972, Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steven Izenour. Portada.

vehículo en movimiento y a través de él presentará un peculiar *tour* en forma de safari urbano.

Reyner Banham *Loves Los Angeles*⁴⁴ es una película documental en la que Reyner Banham invita a descubrir las cuatro ecologías que propone para la ciudad: «surfurbia», cordilleras, planicies y *autopia*. El recorrido comienza cuando Reyner Banham introduce una audioguía la “Baede-Kar”⁴⁵ en un coche que le espera a la salida del aeropuerto de L.A. y que le llevará por distintos acontecimiento urbanos característicos de la ciudad. «Os preguntaréis qué hago en los Angeles», dice, «una ciudad que no sin sentido según las leyes de la historia del urbanismo», pues bien, «amo este lugar con una pasión que supera cualquier sentido o motivo». Es el alegato apasionado a favor de una ciudad que no puede ser explicada a partir de sus edificios, como hace Le Corbusier, Banham describe su pasión como un barómetro con el que detectar ahí donde la forma urbana se alinea con el espíritu del momento.

*Learning from Las Vegas*⁴⁶ (1972), una obra de Denise Scott Brown, Robert Venturi y su ayudante Steven Izenour publicada en 1972, es una relectura contemporánea de la historia del simbolismo de la forma arquitectónica que culmina en el Strip de Las Vegas como una nueva forma urbana. El texto, inscribe el Strip de Las Vegas y lo vernáculo comercial americano en una genealogía histórica de obras y teorías sobre el simbolismo de la forma arquitectónica.

«Las Vegas Studio»⁴⁷ acomete el registro de un fenómeno mítico de la cultura americana desde el interior de un vehículo en movimiento en continuidad manifiesta con *The View from the Road*. Para ello se armará con herramientas descriptivas del mundo de las artes plásticas y de la literatura. Si «Chicago à la Carte» o *Arquitectura sin arquitectos* se sirve de imágenes procedentes de la cultura ordinaria para ilustrar una nueva aproximación a los elementos valorizados del archivo, *Learning from Las Vegas* usará el registro fotográfico procedente de los procesos del arte Pop a partir de la obra de Ed Ruscha para valorizar objetos arquitectónicos procedentes del espacio profano de la cultura. Si *God's Own Junkyard* descubre la esencia del bello paisaje americano a través de la mirada de los «padres fundadores» de la literatura estadounidense, *Learning from Las Vegas* observa el Strip a través de la prosa

44. *Reyner Banham Loves Los Angeles* es un video para la serie «One pair of eyes» de la BBC dirigido por Julian Cooper y producido por Malcolm Brown en 1972

45. El nombre de la guía ficticia que usa Reyner Banham es un homenaje a Karl Baedeker, editor alemán, uno de los primeros desarrolladores de guías de viaje en el siglo XIX.

46. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1972.

47. Las Vegas Studio es el nombre que dieron Denise Scott Brown y Robert Venturi al ejercicio de curso que planearon para el taller de proyectos que impartieron en el semestre de otoño de 1968 en Yale. La metodología de trabajo tanto del estudio sobre Las Vegas como de un posteriores estudio de caso sobre Levittown, obra de Scott Brown, aparecen desarrollados en «On Formal Analysis as Design Research», *Journal of Architectural Education*, 1979.

Pop de Tom Wolfe, ariete del *mainstream* intelectual americano y representante del *Nuevo Periodismo*.

Learning from Las Vegas hereda su relación con *Vers une Architecture* a partir del edificio intelectual de otra obra de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en arquitectura*⁴⁸. Publicada por Robert Venturi en 1966, *Complejidad y Contradicción*, es un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca. «Suave» antes que «apasionado», aprende de la lección de Roma contra el pronóstico de Le Corbusier⁴⁹. Vincent Scully articula su elogioso prólogo al texto de la primera edición precisamente a través de un análisis comparativo de la obra del joven teórico americano y el seminal tratado de Le Corbusier. La obra de Venturi es su opuesto y al mismo tiempo su complemento: si Le Corbusier pide purismo, Venturi, complejidad; si Le Corbusier enfureció a los que pertenecían a las *Beaux Arts* y Venturi a los que seguían a Le Corbusier. Ambos son arquitectos en ejercicio que aprenden del pasado para informar la práctica de arquitectura. Le Corbusier debe al templo Griego lo que Venturi a las fachadas barrocas de los palacios de Roma. Incluso en sus actitudes, se observa un paralelismo de opuestos: Le Corbusier es de teoría rápida y directa, Venturi, sibilino e irónico, el otro.

La manifiesta inclinación hacia el Manierismo, Barroco y Rococó de *Complejidad y Contradicción*, atraviesa *Learning from Las Vegas* de arriba abajo. Pero esta vez, el suave manifiesto se vuelve eléctrico, motorizado con la firme disposición de aprender del Pop con la que Denise Scott Brown alimenta esta hoy mítica expedición por lo existente.

Tras el estallido de la crisis del petróleo del 1973, la fascinación por la forma urbana derivada del coche decae considerablemente. Como castigo por las políticas de apoyo a Israel, los países productores de crudo alrededor del Golfo Pérsico redujeron drásticamente la exportación de petróleo a las potencias occidentales dependientes, y especialmente a Estados Unidos. La gestión del embargo provocó el incremento de los precios, el desabastecimiento de las gasolineras, el aumento del paro y el empeoramiento de las condiciones de vida de las clases más débiles. De aquel episodio nos quedan imágenes de largas colas en las gasolineras, el límite de velocidad en las carreteras y autopistas, el fantasma de la incertidumbre energética y el nacimiento de una nueva conciencia medioambiental que continúa a día de hoy interviniendo en el constructo moral sobre el que opera la arquitectura. Durante los años 1970 y como reacción ante la consciencia de la finitud de los recursos surgen los proyectos de un modo de vida alternativo y tendente a la autosuficiencia. Una serie de obras plantean tesis a favor del aprovechamiento creativo de lo

48. VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, 1977. Citado en esta tesis la reimpresión de 1990.

49. "La lección de Roma es para los sabios, para los que saben y pueden apreciar, los que pueden resistir, los que pueden controlar. Roma es la perdición de los que saben poco. Llevar a Roma a los estudiantes de arquitectura es lisiarlos para toda la vida. El Gran Premio de Roma y la Villa Médicis son el cáncer de la arquitectura francesa". LE CORBUSIER, 1978, p. 140

Garbage Housing, 1975, Martin Pawley
Portada.

Barbacoa "Ad-hoc"

All their Own, 1977, Jan Wampler
Portada.

aparentemente inservible. Tesis que a menudo se nutren y apoyan en evidencias halladas en lo construido ordinario. El prólogo a la segunda edición de *God's Own Junkyard* hace mención de dos de ellas: *Garbage Housing* y *All their Own*.

En *Garbage Housing*⁵⁰ (1975), Martin Pawley propone en 1975 el desarrollo de una cultura, el «Garbage Housing», literalmente, construcción con basura, que se basa en la utilización sistemática de desechos de productos consumo -embalajes, botellas, carrocerías de coche- en la construcción de viviendas. Tras un análisis de casos, Pawley propone que en el diseño de los embalajes de los bienes de consumo incorporen la posibilidad de un uso posterior o un re-uso, lo que supondría incorporar la arquitectura y a los arquitectos en los procesos de diseño industrial. Una vez más, como hicieran Le Corbusier o Peter Blake, se ofrece arquitectura para intervenir en una situación de crisis global.

Esta obra se ubica en el archivo en continuidad con *Adhocism*⁵¹, una obra de Charles Jencks y Nathan Silver publicada en 1972, un año antes de la crisis de la energía. La obra define una forma de hacer en contra de los modelos del purismo moderno de las vanguardias y del consumo desbocado *ready-to-use* de los 50s y 60s. Una forma de hacer aplicada, heredera del *ready-made*, que descubre la idoneidad oculta del objeto tal cual es encontrado. A través de una serie de ejemplos provenientes del mundo del arte y de la cultura popular, la obra se propone como manual de un movimiento *DIY*⁵². Si, como destaca Colin Rowe en Ciudad Collage, en las vanguardias de arquitectura pocos se atrevían con el bricolaje por representar una adulteración o una corrupción de principios puristas, asimiladas las innovaciones del arte, el bricolaje como técnica se contempla como una posibilidad. Si bien las imágenes del manifiesto *adhocista* tienen un carácter optimista y alegre, sus principios se instalados en el contexto distópico de la crisis energética adquieren una imagen brutal.

Es habitual que situaciones de crisis de modelos, surgen voces que huyen de la disciplina para sumarse a la causa de las realizaciones espontáneas de la gente corriente. En *All their Own*⁵³ (1977), carga contra los profesionales como una élite parteralista que sueñan con «que el mundo está ahí para que le den forma y se lo ofrezcan la gente corriente». Sin embargo, defiende Walter Pawley, hay mucho que aprender de la arquitectura de la gente construye para sí misma. *All their Own* ofrece un relato fotográfico de la autoconstrucción americana poniendo el énfasis no tanto en el reciclaje o reutilización de elementos, que también, sino en los imaginarios que conduce.

50. PAWLEY, Martin. *Garbage Housing*. The Architectural Press, U.K., 1975. Publicado en USA por Halsted Press a Division of John Wiley & Sons, New York, 1975

51. JECNKS Charles Jencks; SILVER, Nathalien. *Adhocism*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2012. Publicado por primera vez en 1972.

52. *Do it yourself, Hazlo tú mismo*.

53. WAMPLER, Jan. *All their Own. People and the Places They build*. Schenkman Publishing Company, Cambridge, Mass, 1977.

Que las construcciones liberadas del control de la academia constituyen una reserva de fantasía delirante también da cuenta *Delirious New York*⁵⁴. Publicado en 1978, culmina una investigación sobre Manhattan que empieza en 1972 momento en el que Rem Koolhaas y su mujer, Madelon Vriesendorp, comienzan a coleccionar postales antiguas de la ciudad de Nueva York.

Delirious New York se construye sobre las bases de buena parte de las obras que hemos analizado. Defiende una cultura de la congestión genuinamente americana frente a la establecida cultura de la dispersión; enuncia máximas visionarias protegido por la figura del manifiesto retroactivo ficcional; defiende la arquitectura fantasiosa de la gente pero la hace visible a través de las obras de una serie de arquitectos silenciados por la academia; identifica la crisis de la finitud, con la crisis de entusiasmo que afecta a la arquitectura; utiliza como metodología documental la colección de postales.

Subvirtiendo los enunciados del manifiesto moderno, el Nueva York de Rem Koolhaas constituye el paradigma de un entorno completamente artificial, 100% *man-made*, donde las leyes del mercado pervierten las relaciones esenciales, donde el absurdo nunca es reducido sino más bien estimulado.

TERCERA GENERACIÓN

A partir de los años ochenta, los estudios de caso sobre el paisaje existe se popularizan. El género se consolida y la literatura sobre la ciudad americana que proliferó durante la década de 1970 se hace extensiva al resto de las ciudades y fenómenos urbanos del planeta⁵⁵.

*AS in DS*⁵⁶ (1983), es el diario de una sensibilidad al volante a través del paisaje postindustrial inglés. Publicado en 1983, aunque escrito a partir de notas y apuntes tomados entre 1971 y 1972, es una rara avis del género puesto que la cultura del coche está en horas bajas en una década en la que la fuerza arrolladora de los procesos de transformación política tiende a las manifestaciones de acción colectiva en contra de la sensibilidad poética individual. La obra, una manual para operar y recuperar en el paisaje desde la sensibilidad adoptará como herramienta de registro la perspicacia de Alison Smithson, «una mente entrenada para dar forma». La arquitecta, a bordo de su *Citroën DS*, asume la responsabilidad de traducir lo específico de la experiencia del paisaje contemporáneo visto desde el interior de un coche en movimiento.

54. KOOLHAAS, Rem (1978). *Delirious New York. A retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press, New York, 1978.

55. Después de su primer e influyente manifiesto, Rem Koolhaas y OMA se han dedicado con profusión a la elaboración de sendos estudios sobre ciudades como Shenzhen, Lagos, Dubai, El Golfo, Japón, o incluso del mundo entero como tema en *The Ultimate Atlas of the World* publicado en *Wired*, 2003.

56. SMITHSON, Alison and Peter. *AS IN DS: an eye on the road*. Delft University Press, Delft, Holanda, 1983. Citada en esta tesis la reimpresión de Lars Muller Publishing, Baden Suiza, 2001.

Delirious New York, 1978, Rem Koolhaas
Portada.

AS in DS, 1983, Alison y Peter Smithson.
Portada

El objetivo pedagógico de la tarea es desarrollar herramientas, vocabulario, sensibilidades que puedan ser incorporados en los rudimentos del proyecto arquitectónico y en el diseño urbano.

«El coche ha venido para quedarse», titula Otto Das el prólogo a la primera edición de *AS in DS*. El coche irrumpe en el paisaje sin que la arquitectura y el urbanismo hayan tenido tiempo para reaccionar consecuentemente ¿Cómo hemos llegado a aceptar, que la primera vez que un turista vea la emerger a la portentosa abadía de Westminster emergiendo sea desde una raquílica tira de césped en el aparcamiento de autobuses?⁵⁷ Es necesario actuar. El coche debe estar acompañado de una inventiva a la altura que sea capaz de incorporar en lo material herramientas que permitan negociar el uso del espacio entre el hombre y el hombre en la máquina. «AS in DS es un manual de la sensibilidad del movimiento que prepara la mente justamente para este salto en la inventiva»⁵⁸. El manual se inscribe en una genealogía inglesa de descripción y reconocimiento del territorio que tiene su antecedente en los *Rural Rides* de William Cobbet o en la novela victoriana de Jane Austen antes que en las investigaciones aplicadas de origen norteamericano como *The View from the Road*. Si *Learning from Las Vegas* mira lo ordinario a través de la prosa de Tom Wolfe, en este caso, Alison Smithson trasladará sus impresiones a través de continuo flujo de conciencia emulando a la Virginia Woolf de *The Waves*.

Costa Ibérica, 1995, MVRDV
Portada.

Incluido con tema en la internacionalización del género, *Costa Ibérica*⁵⁹ es el estudio del turismo de masas en la costa de la península ibérica interpretada como territorio cohesivo. Costa Ibérica estudio el fenómeno del turismo y la segunda residencia como respuesta a la demanda creciente de infraestructuras de tiempo libre de la última mitad del siglo XX. La demanda de segunda residencia ha generado distintos paisajes característicos, desde el mega pueblo de Noruega hasta la saturación de villa en la toscana. Costa Ibérica estudia el fenómeno, características, consecuencias y oportunidades en el caso de la costa de España y Portugal, la más poblada de Europa, convertida en una compacta ciudad lineal mono-cultural basada en el turismo, descrito como un «muro de banalidad». Esta obra, publicada en 1998 es el resultado del trabajo de curso dirigido por Winy Maas y desarrollado por un grupo de 15 profesores y 56 estudiantes de la ESARQ en 1998 va acompañada con un artículo del sociólogo Iribas. El paralelismo aparente con *Learning por Las Vegas* queda prácticamente aquí.

La obra, que parte de un apriorismo negativo que condiciona el estudio de lo existente-la costa ibérica es fea y vulgar-, se ocupa en proponer soluciones que desplacen el lugar hacia descripciones más amables: bajar la densidad para «des-vulgarizar el territorio».

57. SMITHSON, 1983, p. 12

58. SMITHSON, 1983, p. 11

59. MVRDV. *Costa Ibérica*. Actar, Barcelona, 1995.

En continuidad con las obras de proponen teoría de arquitectura y urbanismo a partir de estudio de un caso concreto, *Made in Tokyo*⁶⁰ es quizás, de entre las últimas obras del género, el representante más significativo para este estudio puesto que condensa buena parte de las aproximaciones metodológicas estudiadas aquí. De formas explícita cita como referentes metodológicos a: *Architecture Without Architects* de Bernad Rudofsky; *A History of Buildings Types* de Nikolaus Pevsner; *Architecture of the City* de Aldo Rossi; *Transparency: Literal and Phenomenal* de Colin Rowe and Robert Slutzky; *Learning From Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown and Robert Izenour; *Delirious New York* de Rem Koolhaas; *Kogengaku Nyumon* (Introduction to Cultural Studies) de Wajiro Kon; o *Institute of Street Observation* Terunobi Fujimori et al's

El libro es la culminación de un proyecto de investigación que se inicia en 1991 con una serie de fotografía. En 1996 se convierte en una exposición "nómada" a través de una colección unas camisetas y bolsas estampadas con fotos y dibujos de los autores. La exposición viajó a Zurich y luego formó parte de la Bienal de Venecia en 1999 en forma de página web. En 2001 se convirtió en un libro.

Tokyo, apuntan los autores, ha llegado a dar forma a una modernidad muy distinta a la modernidad europea a pesar de contar con la misma tecnología de la construcción. La ciudad, juzgado por la comparación de lo observado con obras valiosas de Occidente y Oriente, parece llena de arquitecturas deplorables, vergonzosas. El estudio se enfrenta al reto de transformar estos residuos producto de una descripción concreta en una identidad positiva, una arquitectura «made in» Tokyo.

Desde el punto de vista metodológico *Made in Tokyo* reproduce el formato y proceso de gestación de *Learning from Las Vegas*: lo que se inicia como una exploración con motivo de un curso de proyectos, se convierte en una exposición que da lugar a un libro impreso. Como *Learning from Las Vegas*, teoriza a partir de lo observado en el estudio; como *Los Angeles of four Ecologies*, describe una ciudad en base a una serie de elementos distintos de aquellos observados por la ortodoxia disciplinar; como *Delirious New York*, desarrolla una herramienta gráfica de análisis y descripción que se incorpora y transforma el imaginario compartido de una ciudad concreta como fenómeno urbano valorizado.

De esta exploración bibliográfica narrada en forma de saga en este apartado se concluye que tomar una obra anterior como modelo metodológico a partir del cual desarrollar un estudio de caso concreto es una práctica recurrente dentro del género y por lo tanto puede fundamentar el planteamiento de esta investigación. Así pues tomaremos una serie de obras como modelo y método de nuestro estudio sobre la CV500 de Valencia.

Made in Tokyo, 2001, Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda, Yoshiharu Tsukamoto. Portada.

60. Momoyo Kaijima, Junzo Kuroda, Yoshiharu Tsukamoto. *Made in Tokyo*. Kajima Institute Publising Co., Tokyo, 2001. Citado en español de la traducción del texto de Alex Giménez Imirizaldu incluida en *Lo Ordinario* (Ed. Enrique Walker), Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 2010.

CAPÍTULO 2 APRENDIENDO A DELIRAR: ANÁLISIS E INSTRUMENTALIZACIÓN DE LOS REFERENTES METODOLÓGICOS

De izqda. a dcha:
Learning from Las Vegas, 1972,
Denise Scott Brown, Robert
Venturi, Steven Izenour.
Delirious New York, 1978, Rem
Koolhaas
Portadas

En el capítulo anterior hemos estudiado varias obras que se ocupan del estudio de lo ordinario en arquitectura. Estas obras se relacionan entre sí por alusiones y referencias cruzadas y su vez constituyen el universo de temas sobre los que orbita el estudio de lo ordinario. Sin embargo, dos de ellas destacan por la ambición y transcendencia. Son obras capaces de condensar en su formulación una gran cantidad de los temas y enfoques en juego y por lo tanto pueden ser elevados a representantes del género. Esta tesis reivindica la utilidad instrumental de dos influyentes obras de teoría de arquitectura escritas por arquitectos: *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour y *Delirious New York* de Rem Koolhaas.

En ambas experiencias, los autores, al reorientar su mirada, fueron capaces de crear textos paradigmáticos y seminales para la arquitectura. Ambas describen como manifiesto una realidad urbana compleja e incoherente: Las Vegas y Nueva York; establecen fuertes afinidades con prácticas artísticas: Pop Art y el Surrealismo; descubren nuevas arquitecturas en lo existente: el *billboard* como arquitectura y el rascacielos-mundo; buscan evidencias fuera de los cauces oficiales de la disciplina: folletos turísticos o postales antiguas; ambas son alegatos optimistas en defensa de la arquitectura en momentos en que ésta se halla en horas bajas.

Ambas obras son resultado de inquietudes personales, ajenas a los discursos predominantes de su época, y guardan ciertas similitudes desde el punto de vista biográfico. Aunque Robert Venturi había hecho una incursión previa en el estudio de lo ordinario, los símbolos y lo vernáculo, el revolucionario manifiesto no surge hasta que este conjunto de reflexiones es aplicado sobre un lugar concreto¹. El interés inicial que motiva el desarrollo de un estudio sobre Las Vegas es de Denise Scott Brown. Denise Scott Brown y Rem Koolhaas promotores de estas investigaciones, tienen detalles biográficos paralelos en torno a la producción de sus respectivos libros seminales. Ambos viven sus infancias en lugares exóticos a la cultura occidental anglosajona, Denise nace y vive en Sudáfrica hasta los 20 años y Rem pasa parte de su infancia en Yakarta, Indonesia; ambos se forman como arquitectos en la Architectural Association de Londres; ambos se desplazan a Estados Unidos con sus parejas para continuar su formación con un maestro y mentor, Denise con Louis Kahn y Rem con O.M. Ungers; ambos se embarcan por interés personal en la investigación de alguna peculiaridad del paisaje americano, Denise en el estudio de las ciudades del automóvil del suroeste americano y Rem en sobre cómo la cultura urbana influye en la arquitectura de la ciudad de Nueva York (o viceversa)².

Para su instrumentalización metodológica se analizarán intenciones, estructura y contexto de las primeras ediciones de las obras así como reediciones posteriores dirigidas por los autores. Se prestará especial atención a los prólogos, prefacios y postdatas donde la voz de los autores se expresa con más claridad en relación con el contenido, forma y contexto de la producción de las investigaciones. Junto con las obras propiamente dichas, se explorarán tanto entrevistas como artículos firmados por los autores que hagan alusión directa a dichos estudios. Se evita, en la medida de lo posible, el uso de textos o artículos de otros autores que, aunque guarden relación con las obras, introduzcan reflexiones o teorías derivadas de ellas, limitando su utilización como fuente de citas, documentos, imágenes o datos concretos.

En los apartados siguientes acometeremos la descripción y el análisis de los mecanismos argumentativos de ambos textos. A partir de la serie que se relaciona a continuación:

1. Robert Venturi en *Content*: 153

2. Los datos de estas biografías comparativas se extraen de: STIERLI, Mario.
Las Vegas Studio (COMPLETAR REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA)

Las fuentes para **Learning From las Vegas** son:

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, MA, 1972.

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. *Learning from Las Vegas. The forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge, MA, 1977.

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Justo G. Beramendi (trad.), Gustavo Gili, Barcelona, 1998 (2008) Primera edición, 7º tirada.

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. 'A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas', *Architectural Forum* 128 (Marzo 1968), núm. 2, pp.36-43. 89, 91.

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. "Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated Shed," *Part I*, *Architectural Forum*, November 1971, pp. 64-67; *Part II*, *Architectural Forum*, December 1971, pp. 48-53.

+SCOTT BROWN, Denise. "Learning from Pop", *Casabella*, diciembre 1971 num. 359-360, pp. 15-23.

+KOOLHAAS, Rem (Ed.). 'Re-learning from Las Vegas'. Entrevista de Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist con Denise Scott Brown & Robert Venturi. *Content*, Taschen, 2004

+STIERLI, Martino, STADLER, Hilar, FISCHLI, Peter (Ed.). *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Museum im Bellpark, Kriens and Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2008

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*. Peter ARNELL, Ted BICKFORD, Catherine BERGART (ed.) Harper & Row, New York, 1984.

+WOLFE, Tom. *Quién teme a la Bauhaus Feroz*, Anagrama, Barcelona, 2010. Publicado originalmente como *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1981.

Las fuentes para **Delirious New York** son:

+KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978.

+KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994.

+KOOLHAAS, Rem. *Delirio en Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Jorge Sainz (trad.), Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

+ KOOLHAAS, Rem. 'Delirious New York' y 'Project pour un pays de rêve, Dreamland', *Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 186, agosto-septiembre 1976, p. 99-106. Resumen de los dos primeros artículos de *Delirious* junto con las imágenes de las postales de Manhattan y Coney Island

+KOOLHAAS, Rem. 'The discovery of Manhattanism', *Architectural Design*, vol. 47, Londres, 1977.

+ KOOLHAAS, Rem. 'Rem: Koolhaas: Life in the Metropolis' (Preludio y resumen de 'The Double Life of Utopia: The Skyscraper') *Architectural Design*, vol. 47, núm. 5, Londres, 1977.

+ KOOLHAAS, Rem. 'Dali & Le Corbusier. The Paranoid-Critical Method' (Capítulos resumidos de 'Europeos, Cuidado: Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York' y Post-mórtem) *Architectural Design*, vol. 48, núm. 23-, Londres, 1978.

+KOOLHAAS, Rem. 'El lecho del Procusto', *Quaderns de Arquitectura y Urbanism*, n.175, 1987.

+MAY, Kyle. *REM, GLOG*, New York, 2014.

+KOOLHAAS, Rem. "Postscript: Introduction for new research: The contemporary city" en *A+U*, 217, octubre de 1988, pág.152. Traducción de Enrique Walker en Enrique Walker (ed.), *Lo Ordinario*, Gustavo Gili, Bacerlona, 2010.

2.1 APRENDIENDO DE... LEARNING FROM LAS VEGAS

De izquierda a derecha:
Learning from Las Vegas, edición
 revisada de 1977 y primera
 edición de 1972

2.1.1. LA OBRA

LAS VEGAS: EL CASO DE ESTUDIO

«Las Vegas, The Fabulous Strip»
 Folleto turístico, 1957

«Las Vegas, The Fabulous Strip», resume su contenido la portada de un folleto turístico de finales de los 50s, «Mapas / Historia / Romance / Color».

La ciudad de Las Vegas ocupa un lugar significativo en el imaginario de la cultura norteamericana. Fundada en 1905 como una pequeña ciudad de servicios asociada al ferrocarril, acabará a mediados del siglo XX convertida en la meca del juego y entretenimiento a nivel nacional. Por un lado, supone el contrapunto dionisiaco de la puritana mayoría blanca protestante, por otro, es un escenario fantástico donde proyectar las fantasías de recreo de una nueva clase media en la postguerra de la segunda Guerra Mundial. El cine, y sobre todo el cine en technicolor contribuyeron decisivamente en la implantación de Las Vegas en la memoria colectiva³: *Pin-ups*, gánsteres, Elvis, Frank Sinatra, coches, piscinas y vestidos coctel. La publicidad directa o implícita acaba asociando Las Vegas a la imagen de un lugar mítico, de un oasis en el desierto, literal y metafórico.⁴

3. «Las Vegas, The Fabulous Strip», así resume su contenido la portada de un folleto turístico de finales de los 50s, «Mapas / Historia / Romance / Color».

4. STIERLI, Martino, «Las Vegas Studio» en *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Museum im Bellpark, Kriens and Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2008

LAS VEGAS STUDIO: UN TRABAJO DE CURSO

En 1966, Denise Scott Brown, invita a su -de momento sólo- colega Robert Venturi a explorar el desierto de California por primera vez⁵. Tras una visita de dos días a Las Vegas escriben un artículo titulado «A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas»⁶ que publicarán en marzo de 1968 ilustrado con fotografías de la propia Denise Scott Brown. En otoño de ese mismo año Denise Scott Brown, Robert Venturi y su joven T.A.⁷, Steven Izenour, desembarcan en Las Vegas con un grupo de estudiantes de Yale tras haber hecho una parada en el estudio de Ed Ruscha, visitado Disneyland y con un ejemplar del libro de Kevin Lynch *The View from the Road* en la maleta⁸. El resultado de este estudio, el artículo y una serie de generalizaciones teóricas acabarán componiendo, cuatro años más tarde, *Learning from Las Vegas*, uno de los tratados-manifiesto de arquitectura más influyentes del siglo XX.

Planteado como tema de trabajo de curso, *Las Vegas Studio* parte de la definición del *Strip* comercial como una forma urbana emergente y típicamente americana. Acometer su estudio mediante una investigación desprejuiciada, argumentan, es *hoy* [por ayer] tan necesario como fue para las generaciones anteriores comprender y documentar la Europa medieval, Roma o la Grecia clásica. El objetivo del estudio, explican en el enunciado del curso, es interpretar el *Strip* comercial como una nueva forma urbana y desarrollar herramientas de proyecto a partir de ahí. Por lo que el desarrollo de técnicas gráficas descriptivas apropiadas para entender el *Strip* es tan importante como fue en su momento el plano de Nolli⁹ para entender la Roma barroca.

Frente a la producción de proyectos de arquitectura como actividad típica de los talleres de proyectos, este estudio propone de forma novedosa, el desarrollo de un proyecto de investigación. Denise Scott Brown defendía que tanto la relectura de lo existente como la invención de instrumental gráfico son parte de las competencias necesarias para la producción de proyectos. Por

5. Foto de Denise y Robert en el Coche. Comentario de Rem Koolhaas en *Las Vegas Studio*.

«Working hard at sightseeing one sunny afternoon in Southern California, Bob and I decided “this is no vacation, this is our research.” Later, planning the following year’s studio at Yale, we remembered this and wondered if our brand of sightseeing research—which is entertaining, enjoyable, and enormously instructive for our own work—could not, if carefully and rigorously organized, prove enjoyable and instructive for our students as well, and help advance our personal investigations much further. SCOTT BROWN, Denise. «On Formal Analysis as Design Research», *Journal of Architectural Education*, 32:4, 8-11, 1979)

6. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, «A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas», *Architectural Forum*, 128, Marzo de 1968.

7. Teacher Assistant, en la universidad americana, figura de una estudiante que asiste a el/ los docentes responsables de un grupo de alumnos en un taller de proyectos.

8. Conversación entre Hans Ulrich Obrist, Fischli Weiss y Rem Koolhaas en *Las Vegas Studio*, Scheidegger & Spiess, Frankfurt, 2009

9. «El mapa de Nolli» elaborado por Giambattista Nolli entre 1738 y 1748, se compone de doce exquisitas planchas de cobre grabadas de 1,76 m de ancho por 2,08 m de largo, y que se combinan formando una sola imagen. El mapa no solo documenta las calles, plazas y espacios urbanos de Roma, sino que Nolli dibuja con todo detalle cientos de interiores de edificios mediante sus plantas bajas.

Plano de Nolli de la Roma barroca

Mapa del Strip de Las Vegas mostrando cada palabra escrita tal y como se ve desde la carretera. Fig 28 de *Learning from Las Vegas*

ello, el planteamiento de curso insiste repetidamente en que este ejercicio de investigación formal está dirigido a formar arquitectos en el ejercicio del proyecto de arquitectura y no teóricos. Con este objetivo y en continuidad con el «aprender haciendo» característico de los cursos de proyectos, los alumnos organizados en pequeños grupos documentarán sistemáticamente el caso de estudio en la biblioteca, prensa generalista e in situ. Posteriormente, los hallazgos de esta exploración se presentarán en una serie de conferencias y se elaborará un dossier profesional dirigido a solicitar ayudas económicas a administración local de Nevada para financiar la investigación. Aunque, como apuntan en el prólogo de la primera edición, lo más cerca que llegaron de una ayuda financiera sustancial fue la reducción del precio por hora para utilizar el helicóptero de Mr. Howard Hughes¹⁰, el documento consiguió que el grupo fuera hospedado gratuitamente en el Stardust Hotel, uno de los mejores del **Strip**, así como la ayuda de empresas relacionadas con el **Strip** como AVIS o la Young Electric Sign Company (YESCO) entre otras.

Estudiantes de "Las Vegas Studio"

Durante diez días en Las Vegas practican el registro frío y sistemático de elementos urbanos del **Strip** mediante fotografías, entrevistas y videos en un modo de hacer intermedio entre el arte y las ciencias sociales. De vuelta a New Haven, reelaboran la documentación en tablas y planos dando forma a un análisis visual cuya innovación radica principalmente en *dónde* y *cómo* han sido obtenidos los datos.

LEARNING FROM LAS VEGAS: EL LIBRO

Los resultados del estudio se presentaron en primer lugar como una exposición. La muestra que tuvo lugar en Yale en enero de 1969 se tituló «The Grand Proletarian Culture Locomotive» y tenía, según Scott Brown, el objetivo de entender valores culturales distintos y producir comunicación gráfica accesible a aquellos con menos posibilidades económicas. El montaje de la exposición trabajaba con planos, tablas, collages e imágenes de gran formato y tuvo difícil adaptación en formato libro.

"The Grand Proletarian Culture Locomotive": Poster invitación la presentación final de "Learning from Las Vegas Studio", Yale University, 10 de Enero de 1969
No obstante una de los principales atractivos de las Vegas es, apunta Wolfe, que los constructores de los edificios de las Vegas fuesen gánsteres sino que fuese proletarios

10. 1En prólogo de la primera edición.

Publicado en 1972, *Learning from Las Vegas* contiene la documentación gráfica elaborada por los alumnos alrededor del texto del artículo publicado por Denise Scott Brown y Robert Venturi en *Architectural Forum* en marzo de 1968, «A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas». A esta primera parte de análisis, le siguen una segunda de carácter teórico cuyo contenido había sido parcialmente publicado en la misma revista en los números de noviembre y diciembre de 1971¹¹.

¿Si los arquitectos “*high-style*” no están produciendo lo que la gente quiere o necesita, quién lo hace, y qué podemos aprender de ellos? Las Vegas, Los Angeles, golf resorts, escenarios de las sit-com, anuncios de la tele, la publicidad de las revistas, billboards, etc., son fuente de evidencias con las que informar una nueva sensibilidad en arquitectura. «Es necesario aprender del paisaje Pop», advierte Scott Brown, «desagrada a la alta cultura y es rechazado como polución visual» pero nos rodea y a la gente le gusta. Lo Pop debe someterse a los rigores del análisis académico tradicional porque el establishment, ellos, no puede aprender del Pop hasta que éste cuelgue de la academia.¹²

Con intención de colgar el estudio de la academia, el texto es atravesado por una herramienta académica tradicional: el análisis comparativo. Una técnica de crítica cultural habitual que permite enfrentar como iguales elementos que, a priori, no tienen nada que ver. Si bien esta técnica se emplea tradicionalmente para comparar obras diferentes aunque incluidas dentro del archivo valorizado de la cultura, en el caso de Venturi y Scott Brown, esta técnica les permitirá equiparar sin prejuicios ni apriorismos elementos urbanos valorados con otros considerados ordinarios, chabacanos, cutres o carentes de interés. A través del análisis comparativo, una metodología que cuenta con una gran tradición dentro de la academia desde Wolfflin¹³, es posible enfrentar como equivalentes Las Vegas y Versalles, el centro comercial con un bazar de Oriente próximo o el *Strip* con la calle mayor de una ciudad medieval.

La primera edición de *Learning from Las Vegas* es un lujoso volumen de gran formato y maquetación «a la moda» que les hace sentir incómodos. Observan un conflicto entre «nuestra crítica del diseño Bauhaus y el diseño Bauhaus tardío del libro». El *interesante* estilo moderno de la primera edición contradecía, según ellos, el contenido, y el triple espacio entre líneas, dificultaba la lectura del texto. Los autores tuvieron dificultades entendiéndose con el diseñador del

11. VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. «Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated Shed,» Part I, *Architectural Forum*, November 1971, pp. 64-67; Part II, *Architectural Forum*, December 1971, pp. 48-53.

12. SCOTT BROWN, Denise. «Learning from Pop», *Casabella*, diciembre 1971 num. 359-360, pp. 15-23

13. En VIDLER, Anthony (2011) *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Gustavo Gili, Barcelona. Publicado originalmente como: *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2008.

libro, Muriel Cooper de la MIT Press, desencuentros que manifestaron en varias cartas a la editorial¹⁴.

Los autores dan cuenta del disgusto que habían manifestado los estudiantes y otras personas ante el precio de la versión original¹⁵ y en 1977 publican una edición abreviada de la primera y de menor formato que permita poner sus ideas al alcance de los que deseen leerlo. Se harán cargo personalmente del diseño de la segunda edición que traslada el contenido del formato *coffee-table* a un pequeño ejemplar de teoría de arquitectura con tapa blanda. Paradójicamente, apunta Stierli, el vistoso formato que tanto desagradó a los autores resultó ser en buena parte responsable de la influyente trascendencia de la obra en la práctica de la investigación de la forma urbana.

Las omisiones en la segunda edición consisten en la supresión de un tercio de las ilustraciones, incluidas casi todas las de color, y quizás el cambio más significativo, la eliminación de toda la parte donde se expone el trabajo profesional de su oficina. Este cambio de formato, además de suponer una reducción del coste, busca desplazar el énfasis de la parte gráfica al texto con el fin de mostrar con más claridad la intención original: un tratado sobre el simbolismo en la arquitectura.

Otra de las principales características de la segunda edición revisada es la agrupación de las notas del estudio, las *Studio Notes*, en una sección aparte. Estos apuntes ahondan sobre cuestiones de pedagogía arquitectónica, una de las grandes preocupaciones del estudio según sus autores¹⁶.

LA OBRA Y EL ARCHIVO

La introducción del Pop en la academia de arquitectura es un objetivo recurrente en la obra de estos autores. Para ello, explican, es necesario describirlo desde «dentro». Desde este punto de vista, la principal innovación de texto pasa por la forma específica en la que se relaciona con los archivos culturales.

Tom Wolfe

La lectura que Scott Brown y Venturi ofrecen sobre Las Vegas es el resultado de cruzar una práctica académica tradicional, como es el análisis formal comparativo, con imágenes provenientes de la cultura popular, es este caso, servidas con habilidad por un sofisticado sumiller de lo existente. La prosa Pop

14. STIERLI, Martino, «Las Vegas Studio» en *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Museum im Bellpark, Kriens and Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2008.

15. Scott Brown en el prefacio a la segunda edición.

16. Denise Scott Brown, en su artículo «On formal Analysis as Design Research» publicado en *Journal of Architectural Education* (Volume 32, Issue 4, 1979), profundiza sobre estas cuestiones.

de Tom Wolfe evoca unas imágenes de Las Vegas distintas de las sugeridas por los prospectos de hotel y los folletos turísticos. Además, su literatura hace posible una descripción de lo popular desde la academia capaz de alejar la crítica elitista canónica. EL relato de Wolfe, «Las Vegas (¿Qué?) Las Vegas (¡No te oigo! Mucha bulla) ¡¡¡Las Vegas!!!», guía la experiencia a través de recorridos poco frecuentes: «estímulos barrocos que evocan los gongs de bronce, no más grandes que un plano Luis XIV, cubierto por el sucio polvo de la Vieja Bizancio, buscada personalmente en los bazares de Asia Menor, con el fin de proveer de una acústica exótica a su nuevo palacio de las afuera de París»¹⁷. El ojo selector de Wolfe se detiene tanto en excentricidades de la vida cotidiana de Las Vegas como en lugares comunes de la cultura valorizada y de esta manera puede invocar a Cézanne, Freud, Max Weber, el Rey Sol o Arturo Toscani en el espacio proletario de Las Vegas. «Las Vegas es la única ciudad del mundo cuyo horizonte no está delineado por edificios, como en el caso de Nueva York, o árboles, como en el caso de Wilbraham, Massachusetts, sino de anuncios»¹⁸. Los anuncios, dice Wolfe, se han convertido en la arquitectura. Nueva arquitectura y nuevos espacios. En Las Vegas de Wolfe, el tiempo tiene una relación particular con el espacio. «El Moderno Boomerang, el Curvilíneo Paleta, las Espirales Flas Gordon Alerta-Ming, la Parábola de las Hamburguesas Mac Donald, el Elíptico Casino de Menta, los Riñones de Miami», Wolfe describe lo que ve y al hacerlo da cuenta de la velocidad con la que abandona las Vegas navegando en su gran automóvil blanco¹⁹. Una ejercicio rítmico de narración que *Learning from Las Vegas* traduce, por ejemplo, en «plano del *Strip* de Las Vegas (detalle), con todas las palabras escritas tal y como se ven desde la carretera» (Fig 28 en la segunda edición).

The View from the Road

Si Tom Wolfe inspira el trabajo de los profesores, *The view from the Road* hará lo propio con el trabajo de los alumnos. La obra de Appleyard, Lynch y Myer informa de los parámetros y formatos que habrán de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la percepción a través de un coche en movimiento: velocidad, dirección, aceleración-deceleración, el aparente movimiento del campo visual según pasamos, las características espaciales del campo de visión como la presencia y posición de objetos o superficies, la posición relativa entre el espectador y el objeto, la calidad de la iluminación, la dirección de la mirada, la atención a objetos estáticos o en movimiento, la profundidad del campo de visión, escenas nocturnas, etc. «Las Vegas Studio» comparte con Lynch una preocupación instrumental: si queremos cambiar la vista desde la carretera, lo primero es desarrollar una técnica de registro, análisis y comunicación

Las Vegas. Mapa de asfalto. Fig 19b de *Learning from Las Vegas*

“If we want to change the view from the road, the first essential is to develop a technique of recording, analyzing, and communicating its visual sequences”

Lynch 1964: 19

17. WOLFE, Tom. «Las Vegas (¿Qué?) Las Vegas (¡No te oigo! Mucha bulla) ¡¡¡Las Vegas!!!», *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Tusquets, Barcelona, 1983 (2ª ed.), p.70

18. WOLFE, 1983, p.71

19. WOLFE, 1983, p.92

“Working hard at sightseeing one sunny afternoon in Southern California, Bob and I decided “this is no vacation, this is our research.” Later, planning the following year’s studio at Yale, we remembered this and wondered if our brand of sightseeing research—which is entertaining, enjoyable, and enormously instructive for our own work—could not, if carefully and rigorously organized, prove enjoyable and instructive for our students as well, and help advance our personal investigations much further.”

Denise Scott Brown, ‘On Formal Analysis as Design Research’, *Journal of Architectural Education*, 32:4, 8-11, 1979)

de esa experiencia visual²⁰. La película *stop-motion*, apunta *The View from the Road*, frente a recursos tradicionales como mapas, diagramas, apuntes rápidos o maquetas a escala, permite capturar la imagen realmente percibida en movimiento, fotograma a fotograma. A partir del registro fotográfico de un recorrido a través de Boston, Lynch codifica un vocabulario diagramático con el que trabajar sobre plano y que por lo tanto permite proyectar lo que no existe todavía.

En general, el proceso es atravesado por un espíritu científico, aparentemente objetivo. Aunque las imágenes de *The View from the Road* son tomadas desde el asiento delantero del vehículo, el parabrisas no aparece. Las imágenes muestran de forma directa la visión de la carretera y así pueden pertenecer a cualquier conductor desde cualquier coche. Venturi y Scott Brown en su estudio sobre Las Vegas, van un paso más allá (o más atrás). Incorporan en su relectura conceptual del punto de vista, tanto el coche como a ellos mismos. En una de las imágenes del archivo del estudio depositado en Yale aparecen en el interior de su vehículo, Robert al volante, Denise cámara en mano observando una de tantas imágenes de las Vegas contenidas en el libro²¹. Será un Las Vegas visto desde el volante, pero también visto por ellos y su universo de referencias personales.

God's Own Junkyard

Entre estas referencias también estaba *God's Own Junk Yard*. Publicado en 1964, esta oda furiosa de Peter Blake contra lo cutre, lo feo, lo chabacano, lo hortería del paisaje americano abandonado a la ambición del mal gusto, representa la actitud de los «guardianes de la Patria de Nueva Inglaterra» contra la que *Learning from Las Vegas* se presenta como alternativa. «El Pato de Long Island» como ejemplo de lo peor que aparece en *God's Own Junkyard*, es el

The view from the road
Vistas desde el coche

Imagen del pato en *Learning from Las Vegas* y del pato en *God's Own Junk Yard*

20. "If we want to change the view from the road, the first essential is to develop a technique of recording, analyzing, and communicating its visual sequences" Lynch 1964: 19

21. Imagen de Robert y Denise en el coche.

pato que dará nombre al par de conceptos sobre la que asienta la Teoría de lo feo y lo ordinario: el *pato* y el *tinglado decorado*²².

La conversación abierta entre Venturi y Blake arranca en *Complejidad y Contradicción*²³. Esta obra Robert Venturi valoriza positivamente las imágenes que usa el segundo como ejemplo de lo feo²⁴. Años después, Peter Blake, en el prólogo de la segunda edición de su obra, romperá una lanza a favor Robert Venturi (que no por todo el equipo) al que reconoce admirar sin reservas. Según Blake, el «Partenón es un Pato» bien podría ser asumido como el grito de guerra de una nueva vanguardia o, más bien, de una nueva “pop-guardia.

Espacio, Tiempo y Arquitectura

Pese a la aparente irreverencia académica que se sugiere el tema de estudio, Venturi y Scott Brown toman como marco teórico a rebatir una obra hegemónica y fundamental de la historiografía de lo moderno como es *Espacio Tiempo y Arquitectura* de Sigfried Giedion, una obra, podríamos especular, en plena vigencia durante la fase de formación de los autores. Esta obra es la que olvida el simbolismo que Learning from Las Vegas reclama. Es la obra contra la que construyen todo su argumentario.

Espacio, Tiempo y Arquitectura, publicado por primera vez en 1940, elabora en forma de libro los textos de las clases que impartió en 1938 Siegfried Gideon en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, a la que había sido invitado por Walter Gropius. El texto, un clásico de la historiografía moderna, que fue reeditado y revisado por el autor hasta un total de cinco veces donde fue incorporando las actualizaciones más recientes. En el prefacio a la primera edición Sigfried Giedion dedica el libro a aquellos que «se sienten alarmados ante el estado actual de nuestra cultura y estén deseosos de encontrar una salida al caos evidente de sus tendencias contradictorias». Un joven Robert Venturi dejará claro en complejidad y contradicción que no es uno de *aquellos* y que las tendencias contradictorias del caos, le gustan²⁵.

Learning from Las Vegas alude constantemente a los conceptos que propone *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. La obra de Denise Scott Brown y Robert Venturi parece dirigida a desmontar punto por punto cada uno de sus bloques

22. Imagen del pato en LLV y del pato en Gods. POwn JunkYard

23. VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, 1977. Citado en esta tesis la reimpresión de 1990. Citado en español de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 9ª edición, 1999

24. «Si en *God's Own Junkyard*, Peter Blake hubiera escogido ejemplos del paisaje de la calle para su libro que fueran menos extremadamente “malos”, su posición, por lo menos con respecto a la banalidad de la arquitectura a los lados de la carretera urbana, hubiese sido irónicamente más fuerte». En Venturi, 1999.

25. «Me gusta la complejidad y contradicción en arquitectura», así comienza el primer capítulo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*: «Un suave manifiesto en favor una arquitectura equívoca»

temáticos. A la sección «volúmenes en el espacio»²⁶, *Learning from Las Vegas* responde con «símbolos en el espacio, anterior a la forma en el espacio»; a la *piazza* como espacio urbano paradigmático enfrenta el *sprawl* o la ramificación urbana, escapando de la influencia del volumen confinado; «Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la Piazza»²⁷. Si el urbanismo, el conjunto completo de una ciudad es la «muestra indiscutible del estado de saber arquitectónico de un periodo, muestra hasta qué punto ese periodo ha sido capaz de organizar su propia vida»²⁸, el *Strip*, «la imagen de la vía comercial, es el caos»²⁹; si en Roma los grandes pasos hacia delante en la historia de la arquitectura van de la mano de soluciones estructurales a favor de los espacio «grandes y altos», *Learning from Las Vegas* aboga por la revisión de la monumentalidad de acuerdo con los imperativos del «aire acondicionado estilo Las Vegas»³⁰ es decir, por espacios «grandes y bajos»³¹. Al dilema que, según Giedion, plantea la tensión entre continuidad y cambio como parte de la naturaleza humana³², los arquitectos americanos, entrenados en la acción, responden con una propuesta aprendida de Las Vegas: las funciones de expresión y servicio estén asignadas a parte independientes de los edificios, lo que permite modificar uno sin necesidad de transformar el conjunto, como ocurre en la arquitectura del *Strip*.

Espacio, Tiempo y Arquitectura fundamenta su colección de hechos constituyentes en una selección de obras históricas indiscutibles³³. *Learning from Las Vegas* asegura la vigencia de los valores que defiende al localizar estos en los mismos ejemplos que utiliza Giedion: si en *Espacio, Tiempo y Arquitectura* Versalles es el hecho constituyente de una arquitectura en conexión directa con la naturaleza, para *Learning from Las Vegas* será el antecedente de los parkings de centro comercial y su «vasto paisaje»; si Giedion ejemplifica con el Palazzo Farnese de Miguel Ángel el manejo de los grandes volúmenes por parte de los arquitectos renacentistas, *Learning from Las Vegas* destaca su relevancia como tinglado decorado o soporte comunicativo; cuando *Learning from Las Vegas* se ocupa de las fachadas barrocas de Francesco Borromini, cita directamente a Giedion: «es muy significativo que Giedion, en su brillante análisis de la fachada de San Carlo alle Quattro Fontane, califique las estratificaciones

26. Título de un apartado incorporado en la introducción de la cuarta edición de 1960 de *Espacio Tiempo y Arquitectura*: «La arquitectura en los años 1960: esperanzas y temores».

27. *Learning from Las Vegas*, 1978: 40

28. *Espacio tiempo y Arquitectura*, 2009: 60

29. *Learning from Las Vegas*, 1978: 42

30. Wolfe, 1972: 116

31. *Learning from Las Vegas*, 1978: 75

32. *Espacio tiempo y Arquitectura*, 2009: 814

33. Giedion define como «hechos constitutivos» de la historia como «esas tendencias que – cuando se suprimen- reaparecen inevitablemente. Su recurrencia nos hace tener conciencia de que son elementos que, en conjunto, están creando una nueva tradición. Hechos constitutivos de la arquitectura son, por ejemplo, la ondulación de los muros, la yuxtaposición de la naturaleza y el alojamiento humano, o la planta abierta». En Giedion (1940) 2009: 55

contrapuntuales, los ritmos ondulantes y las sutiles escales de las formas y las superficies como elementos abstractos de una composición relacionada con el espacio exterior de la calle, pero sin referencia alguna con la compleja estratificación de los significados simbólicos que contiene». No es necesario decir que los autores de *Learning from las Vegas* lo ven de otra manera.

La enumeración de alusiones y coincidencias entre ambas obras podría extenderse mucho más. No es el objetivo de este trabajo ofrecer un análisis comparativo detallado entre las dos, sino demostrar que una puede ser definida como marco de la otra, para, más adelante, tomar *Learning from las Vegas* como el marco teórico que habita el capítulo IV de esta tesis.

Learning from las Vegas no sólo utiliza *Espacio, Tiempo y Arquitectura* como *punching ball* conceptual sino que también imita, en cierta medida, su estructura. Ambas obras plantean una estructura en la que un enunciado de principios y definiciones de conceptos va seguido de una genealogía histórica. Ambas presentan una relación de conceptos en forma de pequeños bloques de desarrollo bajo un título largo. La obra de Giedion es por su puesto más voluminosa, rica en referencias y exhaustiva pues se trata de un texto docente que abarca una exploración completa de la historia de la arquitectura. El objetivo de *Learning from las Vegas* es exponer y demostrar una tesis y por lo tanto navega por la dimensión gigante de la historia rescatando sólo aquellos fenómenos que sirven a la argumentación.

Si, como entendemos, *Learning from las Vegas* define a *Espacio, Tiempo y Arquitectura* como contramodelo, se aproxima a ella conforme va ganando años. En la segunda edición añaden un subtítulo emulando otros tratados de estética o filosofía, *El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. De este modo se adscriben a un archivo concreto sugiriendo poderosos enlaces con sus grandes temas: arquitectura, simbolismo y forma. Como parte de esta deriva mimética, eliminarán prácticamente todas las fotos en color, simplifican la maquetación del texto. Si, como apuntábamos más arriba, *Delirious New York* parece creado para estar al lado de la primera edición de *Learning from las Vegas* en la estantería de los libros bellos, la segunda edición de la misma, se quiere aproximar a *Espacio, Tiempo y Arquitectura* en la sección de los libros «duros».

“ON FORMAL ANALYSIS AS DESIGN RESEARCH”³⁴

Colmo dispositivo teórico, *Learning from Las Vegas* es la intersección entre una forma específica de operar en el archivo de la arquitectura y la introducción de nuevas herramientas con las que mirar el paisaje existente.

Foto aérea en globo. París,
1889, Alphonse Liebert

Pablo Picasso y George Braque inventan el cubismo con la imagen de un vuelo fotográfico sobre París en la retina³⁵. Tras ellos, la arquitectura redescubre el interés del espacio entre las cosas. Le Corbusier se reconcilia con el Plan mirando por la ventana mientras sobrevuela Sudamérica.³⁶ Existe una correlación entre nuevas posibilidades técnicas y nuevas formas de mirar. Y entre nuevas formas de mirar y nuevas arquitecturas.

A mediados del siglo XX, aprender del paisaje existente no demanda nada distinto: la adaptación de nuevas herramientas tecnológicas dirigidas por la mirada de un artista. En *Learning from Las Vegas* la herramienta será la película -video, cine, fotografía, grabadora de sonidos-, la mirada será la de Ed Ruscha y otros artistas Pop.

Bob, 1968
Fotografía realizada durante el
estudio en Las Vegas.

El artista se diferencia del científico social en que la matriz fotográfica, la tabla comparativa o cualquiera otro formato de representación que produzca, es suficiente tal como es. Su relevancia no se define en términos de precisión documental. Lo importante es que la documentación sea suficiente para informar el siguiente paso, que en este caso será la construcción de teorías aplicables al proyecto de arquitectura.

En «On Formal Analysis as Design Research», Denise Scott Brown describe la metodología seguida en el estudio sobre las Vegas. El estudio constaba de tres fases, un mes de exploración documental en la biblioteca, una semana en las Vegas y un tiempo de postproducción de vuelta en el Taller.

Durante la estancia en Las Vegas, los estudiantes, tomaron multitud de fotografías y grabaron películas en el *Strip* y en Fremont Street, la calle comercial original de Las Vegas. Además coleccionaron planos turísticos, fotografías antiguas y folletos comerciales sobre Las Vegas, hoteles y casinos. Grabaron entrevistas tanto con residentes del lugar, planeadores de la oficina de urbanismo como trabajadores de YESCO, Young Electric Sign Co, diseñadores de buena parte de los carteles y neones. Denise Scott Brown comenta que conseguir información estadística fiable sobre precios del suelo, rentabilidad, patrones de consumo o beneficios anuales de los negocios era imposible.

34. «Análisis formal como investigación aplicada al diseño». Título de un artículo sobre innovación educativa publicado por Denise Scott Brown en *Journal of Architectural Education* en 1979

35. George Braque. *Self-portrait* (2013) GAUMNITZ, Michaël (dir.). [DVD] LNA / Rmn-Grand Palais producciones, Paris.

36. LE CORBUSIER, (1930) *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanism*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris. Citada en esta tesis la traducción al español en: *Precisiones, respecto a un Estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo*. Apóstrofe, Barcelona, 1999. Reimpresión de la segunda edición de 1960.

También lamenta que no estuviera permitido tomar fotografías del interior de los casinos.

De este modo, de vuelta a New Haven, contaban con un notable bagaje para desarrollar la investigación: «descripciones escritas, películas, negativos, fotografías, cintas de audio, mapas, planos, dibujos, dos canciones, una tarta y un libro». Una de las películas, «Three Camera Deadpan», estaba grabada «pegando» la cámara en la parte de delante del coche y conduciendo a lo largo del Strip, una técnica similar a la utilizada hoy por Google Street View para generar una imagen dinámica del planeta visto a pie de calle.

Cámaras y vehículos de Google Street View

FORMATO, ESTRUCTURA, CONTENIDO

En cuanto a su forma, la obra se compone de dos partes: una de análisis y otra teórica.

La primera parte de *Learning from Las Vegas* se ocupa de *mirar* Las Vegas de una forma nueva. ¿Cómo expresar la importancia visual del cartelón de *Stardust* en un plano a escala 1:100? ¿Qué técnicas pueden representar el *Strip*, una forma y espacio a 90 kilómetros por hora? ¿Cómo adaptar el tradicional plano de usos a una ciudad como las Vegas? ¿De qué otros métodos disponemos para llegar a entender la ciudad como un sistema de acciones? El texto es un adiestramiento en la técnica de ver. La obra como pretende documentar las características visuales propias del *Strip* como forma urbana de un modo preciso y comprensible. A partir de la fotografía y el cine desarrollarán nuevas herramientas de análisis adecuadas a una nueva forma de mirar. Mirar un territorio existente, aunque extraño a la academia.

Desde un punto de vista formal, esta primera parte consta de un ensayo analítico que amplía levemente el artículo firmado por Denise Scott Brown y Robert Venturi publicado en marzo de 1968 en *Architectural Forum* y de la documentación gráfica elaborada por los alumnos como trabajo de curso. Salvo algunas modificaciones e inclusiones, el ensayo reproduce el artículo de una forma fiel. Las modificaciones consisten fundamentalmente en la inclusión de unos pocos títulos nuevos, extensión de otros y algunos cambios en el orden de los bloques. En cuanto a la ampliación de los contenidos, las principales diferencias consisten en el desarrollo algo más amplio de «Planos de Las Vegas», «La arquitectura del *Strip*» y «La imagen de Las Vegas» y en la incorporación completa de «Cambio y permanencia en el *Strip*», donde incluyen consideraciones sobre la respuesta de la arquitectura del *Strip* en relación con la obsolescencia de los objetos. El ensayo va ilustrado con una serie de imágenes procedentes de publicidad comercial en prensa así como de folletos, mapas, postales antiguas, fotos aéreas y fotografías a pie de calle, la mayoría de ellas tomadas por Denise Scott Brown.

A significance for A&P parking lots, 1968, Denise Scott Brown y Robert Venturi
Fotografía del artículo original

En relación con la investigación gráfica, la primera parte del libro explora las Vegas como una forma urbana emergente: actividad comercial asociada a una vía rápida. Para lo cual analiza la percepción del espacio exterior desde

el interior de un vehículo en movimiento a través de fotografía y video. De ello derivan una serie de tablas de análisis comparado, planos, esquemas conceptuales y matrices de fotos.

Las tablas de análisis comparado por temas ponen el *Strip* en relación con otros casos de la historia de la arquitectura. En cada caso se codifica mediante una terna de iconos la importancia relativa según su percepción venga en forma de signo, palabras o edificio. Hay tablas sobre espacio direccional en calles comerciales como el bazar, la calle medieval, calle mayor, calle comercial urbana o el *Strip*; espacios de placer, como Versalles, Marienbad o Disneyland; grandes espacios abiertos en relación con los elementos urbanos aislados característicos como Versalles y las esculturas, fuentes o parterres, el Jardín Inglés con los arboles ruinas o templos del amor, *Broadacre city* y las cabaña wrightiana o los ranchos, *Ville Radieuse* y las megaestructuras; anuncios en el espacio en casos como la catedral de Amiens, el pilón egipcio, el arco del triunfo, el teatro romano o los anuncios de carretera.

Como evolución “comercial” del plano de Roma de Nolli, incluyen una gran cantidad de planos de planta del *Strip*. En ellos se reflejan de forma aislada y simplificada cuestiones diversas como zonas asfaltadas, superficie ocupada por coches, terrenos sin construir, edificios, espacio ceremonial, niveles de iluminación, usos interiores de los edificios, establecimientos comerciales en planta baja, patrones de actividad (iglesias, ultramarinos, capillas para bodas, puntos de alquiler de vehículos, letreros según son percibidos, callejero menudo, y una versión del plano de Nolli aplicado al espacio de acceso público de las Vegas.

Los esquemas conceptuales elaborados a mano alzada, se reducen a tres: el Pato y el Cobertizo Decorado que acompaña a «Cambio y permanencia», una comparación entre nueva y vieja monumentalidad que ilustra «La monumentalidad arquitectónica: el espacio grande y bajo» y un esquema sobre la fisonomía de un típico anuncio de casino y una serie de consejos dirigidos a la comisión de «embellecimiento» del *Strip*.

Por último, las matrices de imágenes clasifican por tipos los edificios y construcciones del *Strip*. Hay una tabla que relaciona y compara los casinos entre sí de Strip en base a su planta y sección esquemática, imagen global, fachada, trasera, detalles, acceso, parking, oasis, vegetación, signo, esculturas, interior y foto aérea; una segunda tabla hace lo propio con las gasolineras del *Strip*; una matriz del anuncio del Stardust a varias horas del día y un desplegable de imágenes de los letreros y anuncios de *Strip*, el único documento en color que conserva la segunda edición de la obra.

Planos, esquemas y matrices de
Learning from Las Vegas

La segunda parte del libro contiene una generalización de lo analizado en la primera parte. A partir de lo aprendido en Las Vegas y estimulados por algunas de la críticas que había recibido su trabajo profesional, desarrollan la *Teoría de lo feo y ordinario* o *el Tinglado decorado*. Esta teoría parte de la consideración de la imagen en arquitectura por encima del proceso o de la forma. Bajo esta

perspectiva se llama «Pato»³⁷ a aquellas arquitecturas donde los sistemas el espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. «Tinglado decorado» (*decorated shed*) denomina a las arquitecturas cuya orden espacial está directamente al servicio el programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Tal es el caso de los casinos de Las Vegas, donde el gran cartel anunciador es como la imagen o fachada mientras que el edificio se limita a dar servicio lo cual permite disociar sus obsolescencias y liberar al edificio de la presión expresiva de la arquitectura. La calificación de «feo y ordinario» ordena la estética específica que se deriva de esta teoría pragmática frente a la heroica moderna.

Desarrollan la teoría en tres bloques sucesivos: primero una serie de definiciones acompañadas por la comparación de dos edificios de dos arquitectos conocidos -Paul Rudolph y ellos mismos- «comparables por su uso, su tamaño y la fecha de construcción». En el segundo apartado de la segunda parte trazan una genealogía histórica de obras clasificadas según la Teoría del tinglado decorado titulada «Hacia una vieja arquitectura», una alusión evidente a la obra fundacional de Le Corbusier. Para terminar proponen una relación de teorías afines y contrarias a la Teoría de lo feo y lo ordinario enunciada previamente.

2.1.2. ADAPTACIÓN METODOLÓGICA

En esta tesis defiende que *Learning from Las Vegas* contiene un método de análisis aplicable a otros casos de estudio ubicados en el ámbito de ordinario. Para la elaboración de esta metodología es necesario traducir las posiciones, criterios, lecturas u marcos que operan en *Learning from Las Vegas*. En consecuencia, a continuación se definirán figuras equivalentes al papel de Sigfried Giedion, Tom Wolfe, Ed Ruscha o *The View from the Road* en la obra sobre Las Vegas que puedan ser aplicados a la CV500 como un caso de estudio particular.

ESTUDIO DE CASO

Al igual que Las Vegas, la costa del levante español fue soporte de un relato económico-institucional.

Los planes de desarrollo que acometió el Gobierno de España durante la dictadura estaban orientados, principalmente, a acelerar la industrialización de un país empobrecido, dedicado en su mayor parte al sector primario y a las industrias tradicionales. Entre otras medidas, se liberalizó el control autárquico

37. La denominación «Pato» se describe en honor de «The Long Island Dicking» un *drive-in* en forma de pato que ilustra Peter Blake en su libro *God's Own Junkyard* de 1964.

Viñeta de TBO ilustrando el crecimiento turístico en España en los años 60

del comercio exterior para que la industria nacional pudiera proveerse de material primas y maquinarias. Esta situación supuso una presión inflacionista que puso al país al borde del abismo. Por imperativo económico, el enorme volumen de importación de la maquinaria necesaria para el desarrollo industrial exigía crear, como contrapunto, un volumen de exportación equivalente. Así que, desoyendo los consejos del Banco Internacional de Fomento y Desarrollo, el sector que se decidió estimular para aumentar la exportación fue el turismo. Las remesas de los trabajadores emigrados a Europa financiaban gran parte del resto del déficit comercial. El rápido crecimiento económico que experimentó el país durante los años 60 estimuló la compra de vivienda.³⁸ Al grito de «Queremos un país de propietarios, no de proletarios» el ministro José Luis de Arrese, el primer Ministro de Vivienda de la historia del España, derivaba el ahorro de las familias a la compra de vivienda. Una vez cubierto el objetivo de la vivienda familiar, el excedente salarial podía emplearse en la adquisición de una segunda residencia en la costa u otro punto de interés turístico. Del mismo modo que en Las Vegas, la televisión, el cine nacional, la prensa jugaron un papel decisivo en la construcción del veraneo y el turismo como hito aspiracionales. El desarrollo del turismo interior y del turismo internacional supuso para España una distribución demográfica estacional específica y al mismo tiempo, una arquitectura característica. Esta investigación se ocupará de estudiar las arquitecturas desarrolladas sobre un territorio afectado por esta condición.

MARCO TEÓRICO

Si *Learning from Las Vegas* define su campo de batalla a partir de *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, esta tesis habitará en el espacio teórico que conquista *Learning from las Vegas*, aunque, quizás, de una forma más pacífica.

El desarrollo del capítulo IV, «Aprendiendo de la CV500», tomará de la obra-marco estructura, estilo argumental, especulará sobre los mismos ejemplos, seguirá los mismos hilos y pretenderá como en su modelo, dar a luz teorías propias que buscará demostrar con un rigor parecido. En cuanto a su estructura, el capítulo se divide en dos partes.

La primera es un análisis descriptivo del caso de estudio que enfrenta un bloque temático equivalente a cada uno de los bloques analizados en la obra-modelo. Junto con el texto se incluyen una serie de tablas comparativas, taxonomías, diagramas y planos elaborados por la autora.

La segunda parte del capítulo, desarrolla la «Teoría del Busto y el Pellejo». En él se desarrollan los conceptos del *Busto y el Pellejo* en analogía directa con el *Pato* y el *Tinglado Decorado* de la obra de Venturi y Scott Brown. El Busto y el Pellejo dan nombre a dos categorías distintas atendiendo a la consistencia material de la arquitectura.

38. JULIÁ, Santos «Edad contemporánea» *Historia de España*. Gran Austral, Espasa Calpe, Madrid, 2009

En la última parte de *Learning from Las Vegas* ofrece un repaso histórico de obras y teorías bajo la perspectiva del «Pato y el Tinglado decorado» o la «Teoría lo feo y lo ordinario», no encuentra su equivalente en esta investigación. La razón de su omisión es que los objetivos de partida, aprender del paisaje ordinario y la idoneidad de *Learning from Las Vegas* como método de análisis, se consideran cubiertos con el enunciado de una teoría aplicable. La elaboración de la correspondiente genealogía historia de la «Teoría del Busto y el Pellejo» o la arquitectura según su consistencia material se considera, no obstante, interesante y será objeto de una investigación posterior.

Learning from Las Vegas opera en el interior del archivo a través de la historiografía de Giedion y observa las evidencias del espacio profano a través de la prosa Pop de Tom Wolfe. En el contexto de esta investigación utilizará la mirada de David Bestué como mediador entre el texto y lo construido existente. Con una actitud entre solemne e irónica, el artista catalán interpreta los motivos de la forma construida en una personal historia de la arquitectura de España. Su obra *Formalismo Puro* recupera un formato totalmente desacreditado en la actualidad, el de las «Historias Nacionales de Arquitectura». Su texto imita el tono didáctico de esta literatura, con sus etapas bien definidas y su desarrollo lineal. Sin embargo, usa este lenguaje de forma irónica al subvertir los lugares comunes de la historiografía, creando un recorrido poco ortodoxo, recuperando ideas olvidadas y revisando algunos tópicos que se repiten incansablemente en los manuales. Es un trabajo que busca entender como se ha dibujado el paisaje que nos rodea. Una lectura fresca y muy personal de nuestra historia reciente, puntuada con fotografías, collages, y artilugios creados para explicar las razones de la forma³⁹. La obra de David Bestué⁴⁰ interviene en el archivo de un modo personal sin pretensión alguna de objetividad, una actitud más acorde con las *maneras* del proyecto de arquitectura de la que esta tesis es entrenamiento

TECNIFICACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

A efectos prácticos, *Learning from Las Vegas* aplica sobre el *Strip* una metodología de registro y exposición más próxima al dogma Pop que a los rigores de las ciencias sociales a los que manifiestamente se asocia. «Selecciona, haz visible, glorifica e integra en una colección», los cuatro pasos que según Ed Ruscha definen el proceso de producción del Pop Art, también sirven para leer la forma en que ordena la documentación sobre Las Vegas.

Se podría describir como un equivalente «procesual» contemporáneo al empleo de imágenes «de segunda mano» encontradas en internet para la producción imaginaria artística nueva. Una heterogénea práctica ampliamente

“When I asked Ed Ruscha About “as found” and “Pop”, he said that there were four rules: “Finding things in a world that are intriguing”, that’s rule number one. “Making note of them,” rule number two. Third and very important: “Glorifying them.” Fourth: “Assembling them in a collection.”

(Hans Ulrich Obrist en *Las Vegas Studio*, 2009: 167)

39. Reseña del libro en la página web de la editorial Tenov

40. Ver otra obra del autor, *Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Donde hace un repaso de la obra construida de Enric Miralles a través de sus edificios o de sus ruinas. BESTUE, David. *Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*, Editorial Tenov, Barcelona, 2010.

“Cuando se habla en general de sensibilidad de la modernidad los grandes temas de la cultura moderna son el sacrificio, el fracaso, la catástrofe, el ocaso y la desgracia. También en el arte, pues en el fondo la vanguardia puede ser entendida como arte fracasado. Se puede decir por ejemplo: el artista no sabe pintar correctamente, así que hace un cuadrado negro. Pero también se puede sospechar: el artista sabe pintar correctamente, sin embargo, pinta un cuadrado para sacrificar su talento. Se sacrifica la capacidad de hacer algo y de triunfar, de tener éxito, se hace esto de un modo demostrativo, explícito. Admiramos el resultado porque sentimos que ese sacrificio no tiene sentido, al contrario que en el sacrificio sentido.”

(Groys, *La razón al poder*: 48)

“En los siglos XVIII y XIX, una parte importante de la educación del arquitecto consistía en dibujar ruinas romanas. Si el arquitecto del siglo XVIII descubría su Gestalt de diseño por medio de Grand Tour y un bloc de dibujo, nosotros como arquitectos del siglo XX tendremos que encontrar nuestro propio “bloc de dibujo” para Las Vegas.”

(*Learning From Las Vegas*, 1978:110)

entendida que podría clasificarse como la vertiente visual del NetArt o del Internet Art. Artistas-archivistas como Clement Valla o Michael Wolf, o el universo digital de Karlsson Wilker (karlssonwilker.com), Constant Dulla (constantdullaart.com), Petra Cortright (petracortright.com) o los españoles Machines Desirantes (machines-desirantes.net), Momu & No Es (momuandnoes.com) o Cloaque (cloaque.org) son algunos de los creadores que comparten modos para esta investigación. El rasgo característico de esta forma de operar es la inmediatez. No es necesario poseer habilidades técnicas especiales obtenidas tras años de entrenamiento y que segregan a la población formada de la que no lo está. No es necesario tener conocimientos de escritura en códigos de programación, no es necesario convertirse en un productor virtuoso o tener una destreza relevante al óleo. Si sabes componer, lo haces, si no, tomas un fragmento disponible en el archivo; si sabes modelar digitalmente, vale, si no, internet tiene objetos de todo tipo listos para usar.

Sus resultados, a medio camino entre la carta visual de un restaurante chino o los documentos de trabajo del departamento de efectos especiales de una película de ciencia ficción, se suelen resolver en una suerte de collage digital que incluye fotografía, gif, 3d digital o imagen en movimiento que tiene en común una revisión de la atracción de lo moderno por lo feo, lo cutre, lo hortera o lo de mal gusto en contraste con la tradición cultural actualizada. Es lo nuevo, lo feo. Es la versión contemporánea de la tendencia sacrificial de la vanguardia. Un lenguaje gráfico que tiene en Content de Rem Koolhaas (AMOMA) un antecedente dentro la literatura de teoría de arquitectura⁴¹.

Por otro lado, esta tesis se ocupa de estudiar la arquitectura de un fenómeno que tuvo lugar en un tiempo pasado y del que por lo tanto no es posible la observación directa. Además, el fenómeno que estudiamos es demasiado reciente, fue demasiado poco significado culturalmente y al mismo tiempo demasiado poco marginal como para sostener una producción abundante de crónicas literarias. El soporte material de esta experiencia, gestionado con criterios de efectividad, economía y urgencia, no estaba pensado para perdurar y por lo tanto no ha llegado hasta nosotros. Lo que resulta tras la reconstrucción de su ruina con medios gráficos no es capaz de transmitir la experiencia que se le atribuye. Sin embargo, sus protagonistas, jóvenes que vivieron sus 20s en la década de los 80s, siguen conectados y comparten sus memorias en blogs y redes sociales.

Si Ruscha registra, compone en series y glorifica elementos de la vida cotidiana que encuentra intrigantes, esta tesis hará lo propio con los documentos, testimonios, comentarios, conversaciones compartidas en el espacio público digital. Se rastrearán especialmente grupos sociales, foros, páginas web creadas o donde participen directamente sus protagonistas. Se interpretará Internet como una copia de seguridad del mundo.

41. KOOLHAAS, Rem (ed.). *Content*, 2004.

Uno de los principales retos gráficos en *Learning from Las Vegas* consiste en cómo registrar la experiencia del paisaje percibido a través de un coche en movimiento. Para ello adopta la metodología de observación y registro de *The View from the Road* y continua a partir de ahí. Hoy, las personas ven las cosas de la arquitectura además como las ve un pájaro o un astronauta, basta con navegar con aplicaciones como *Google Earth*⁴² o *Google Street View*⁴³. La combinación de ambas herramientas permite, de forma gratuita, navegar de una forma fluida sobre el territorio y también descender para pasear a pie de calle por la práctica totalidad del planeta.

En resumen, si *Learning from Las Vegas* se suma a la historiografía trazada por Giedion, toma del Pop narrativa visual y prosa, y se alinea con otras obras que estudian la arquitectura y el espacio urbano desde el punto de vista del conductor, esta investigación eleva *Learning from Las Vegas* como marco teórico, ensaya para la arquitectura lenguajes de postproducción del archivo digital e incorpora junto el punto de vista directo a pie o sobre ruedas, la visión satelital característica de este periodo.

42. La *Univesal Texture* utilizada por *Google Earth* es una patente de Google que permite asociar un imagen aérea completa de la superficie de la tierra sobre un modelo 3D del globo.

43. *Google Street View* es una aplicación tecnológica que utiliza imágenes panorámicas encadenadas y ofrece la experiencia de recorrer a pie de calle la gran mayoría de los espacios públicos del planeta. Aunque la mayor parte de la imágenes que utiliza han sido tomadas con cámaras instaladas en la parte superior de un automóvil convencional, también utiliza bicicletas o vehículos acuáticos (y subacuáticos) para cubrir aquellos lugares no accesibles en coche.

2.2 APRENDIENDO DE... DELIRIOUS NEW YORK

De izqda. a dcha:
Delirious of New York, edición
 original de 1978, y *Delirio de*
Nueva York, edición en español
 de 2004

2.2.1 LA OBRA

Delirious New York de Rem Koolhaas es el resultado de atravesar una colección de imágenes con una hipótesis sobre la generación urbana de la ciudad de Nueva York. Las conclusiones del texto superan lo local y se hacen extensivas al resto del mundo enunciando una propuesta teórica para una nueva forma de urbanismo en el último cuarto del siglo XX. Todo ello acompañado con un portfolio de los primeros trabajos de O.M.A.⁴⁴ que ilustran la teoría y al mismo tiempo se ven validados por ella.

“Rem Koolhaas's 'Retroactive Manifesto for Manhattan' posits New York as the arena for the terminal stage of Western civilization. Through the simultaneous explosion of human density and invasion of new technologies, Manhattan became, from 1850 on, a mythical laboratory for the invention and testing of a revolutionary lifestyle: the Culture of Congestion”

Página web de OMA, 2015

Su tesis ya se ha vuelto un clásico de la arquitectura: si la debilidad de un manifiesto es su falta de pruebas y el paisaje existente es una montaña de ellas, el manifiesto que las enuncie será un manifiesto probado, será un éxito. Este plan, el **Manhattanismo**, será una forma de operar verificada y que, por lo tanto, puede ser aplicada en otros contextos, toda vez que se apliquen los enunciados del manifiesto. El **Manhattanismo** como manifiesto retroactivo, es, en definitiva, el **Manhattanismo** como teoría.

Delirious New York plantea un juego, demostrar sus teorías a través de una ficción posible. Un relato que, enunciado como un plan, se alinea con la

44. Las siglas O.M.A. corresponden a The Office for Metropolitan Architecture que el nombre que se puso el grupo formado por Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Zoe Zengelis y Elia Zengelis fundado en Londres en 1975.

literatura utópica de principios de siglo XX. Si la definición de utopía⁴⁵ niega la posibilidad de su cumplimiento, el *Manhattanismo* como utopía se presenta como un imposible, Manhattan como la realización en plenitud de una utopía.

El manifiesto retroactivo como herramienta revolucionaria introduce una distorsión más porque el futuro al que se debe, ya ha sido. El desplazamiento en el tiempo del enunciado del manifiesto permite situar el presente como la ejecución, por fin, de un plan moderno, rupturista y radical. El *Manhattanismo* como una re-descripción del presente, irreverente decepción para unos, punto de partida para otros. *Delirious New York* como manifiesto funciona por desplazamiento.

Manhattan se presenta como realización imperfecta de una ciudad 100% *man-made*, en un momento en que la arquitectura había perdido interés por la arquitectura. Una ciudad basada en la congestión y la fantasía cocinada por unos arquitectos en el papel de héroes son elementos que se encontraban, hasta ese momento, al margen de los discursos académicos. La idoneidad de esta arquitectura espontánea demuestra su vigencia a través de las abundantes imágenes que la ciudad fabrica para sí misma.

Un ejercicio de ironía en serio: manifiesto retroactivo, utopía plena, arquitectos como héroes, un presente que funciona.

EL NUEVA YORK DE KOOLHAAS⁴⁶

La elaboración de *Delirious New York* comienza en 1972-1973, periodo en el que Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp residen en Estados Unidos, primero en Ithaca y después en Nueva York. Ante la intuición de que la verdadera esencia de la arquitectura tenía que ser buscada fuera de los cauces oficiales, la joven pareja comienza a coleccionar postales antiguas de Nueva York⁴⁷. *Delirious New York* como proyecto surge al intentar dar forma a esta colección de documentos. Antes incluso de obtener la beca Harkness que le permitiría vivir durante dos años en Estados Unidos «sin hacer nada», Koolhaas, recuerda Madelon Vriesendorp, «quería hacer algo con New York». Pronto se dará cuenta de que esta ciudad puede ser el lugar ideal donde investigar cómo lo natural es reemplazado por lo artificial, una idea que proviene de un interés previo por el constructivismo ruso.

En su etapa americana, Rem Koolhaas empezará a colaborar con el arquitecto Oswald Mathias Ungers (O.M.U.) a cuyas clases asiste y con quien

“This idea has its origin in my previous interest in the constructivists. I was several times in Moscow with Gerrit Oorthuys in search of original documents. We had found them in cupboards, trunks and even under the kitchen table in the house of Leonidov's widow. At the same time I had begun to understand the constructivists' sense of reality and their fragile amateurishness. The paradox lay in the fact that while in the thirties America and Europe had the same goals, in the former there were works but no manifestoes, while in the latter there were manifestoes but no works. This establishment of fact formed the basis of my book”

45. Utopía o utopía. (Del griego: lugar que no existe). f. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación. RAE, 2015.

46. Fuentes en: KOOLHAAS, Rem. «El Lecho de Procusto», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* núm 175, Barcelona, 1987, p. 101 y Entrevista a Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis en CLOG:REM.

47. Como miembros del *Postcard Collectors Club*, se reunirán el primer lunes de cada mes con una multitud de coleccionistas de postales en Broadway con la 8ª.

El Lecho de Procusto',
Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, núm. 175, 1989

comparte interés por el constructivismo ruso. Ungers había sido, a su vez, invitado a dar clases en Cornell por Colin Rowe, con quién entablo amistad mientras recorrían Berlín durante el accidentado congreso *Arkitekturtheorie*, que organizó Ungers en la TU de Berlín⁴⁸. Antes incluso de la llegada del arquitecto alemán a Ithaca en 1968, la amistad inicial había devenido en un enfrentamiento patente entre los dos historiadores que dividiría a la escuela: Rowe contra Ungers, ingleses contra alemanes. Para Rowe, cuenta Koolhaas, el «virtuoso formalista» alemán se había vuelto loco, «ahora le interesan los ordenadores...», se escandalizaba⁴⁹. Recién llegado a Cornell y repelido tras una primera toma de contacto con Colin Rowe⁵⁰, Koolhaas toma partido por el alemán.

The City in the City, 1977
UNGERS, Oswald Mathias,
KOOLHAAS Rem
Páginas interiores

Koolhaas formará parte del equipo jóvenes arquitectos, profesores y estudiantes que desarrollan junto a Ungers la investigación que da forma *The City in the City*. Koolhaas escribirá para el profesor parte del texto que habrá de integrarse en “manual de uso” para la ciudad menguante. Asumiendo por primera vez el papel de escritor en la sombra⁵¹ quién cual matrona de teorías conduce con palabras el manifiesto que aguarda en el interior del otro, ser o cosa. Un trabajo que hará para Ungers y también para Manhattan.

Durante meses, además, Koolhaas colabora con Ungers en la elaboración de propuestas para concursos. Ungers opera desde la modernidad sobre la memoria de la ciudad alemana tal y como es, lo que incluye tanto las obras nazis como las ruinas, sin reservas, sin culpabilidad. Utiliza historia y arquitectura moderna, no como sustancia de una posición crítica, sino como recursos disponibles para la acción propositiva. A mediados del siglo XX, en un momento en el que plantear proyectos utópicos desde Alemania era tabú, Ungers utiliza Berlín como un laboratorio de especulaciones futuristas. En la obsesión vital de un personaje al que muchos no querrían ni acercarse, encontrará el joven Koolhaas un modelo. El maridaje de historia y progreso en el contexto alemán de posguerra es una combinación tan arriesgada como arte y capitalismo en las arenas académicas después de la crisis de la energía. Aprender del arquitecto de lo alemán en la Alemania de posguerra pudo haber servido de entrenamiento al provocativo ironista que se estaba gestando.

48. Congreso internacional al que asisten teóricos como Reyner Banham, Sigfried Giedion, Kenneth Frampton o Colin Rowe y que fue abortado por una propuesta estudiantil en diciembre de 1967 bajo una pancarta que rezaba: «Todas las casas son bellas- venga, ¡a construir!». En: Sébastien Marot, «The genesis of a Hopeful Monster», *The city in the city: Berlín Green Archipelago*, Edición crítica de Florian Hertwerck y Sébastien Marot, Lars Muller Publishers, 2013.

49. Se refiere al concurso para el Parlamento Alemán en Bonn. En: «Ghostwriting», *The city in the city: Berlín Green Archipelago*, Edición crítica de Florian Hertwerck y Sébastien Marot, Lars Muller Publishers, 2013.

50. «There was a dreadful smell, not much light, and a huge ailing dog, covered in red spot amid its black fur, like Tschumi's project for La Villette. A solitary black student was working at a table, and leaning over him, Colin Rowe was whispering into his ear: "Palazzo Pitti, Piazza Navona..." as if there were pornographic expressions». En: «La deuxième chance de l'architecture moderne», *Architecture d'Aujourd'hui*, 238:2, Paris, Abril 1985.

51. KOOLHAAS, Rem. «But most of all, Ungers: Berlin stories», *Domus: Post-Occupancy 1*, abril, 2006.

Cuenta Madelon que desde el principio de su etapa de formación como arquitecto, Rem era tremendamente impopular entre el profesorado de la AA. Charles Jencks y Elia Zenghelis, que accedió a ser su tutor cuando todos los demás le habían rechazado, eran unas de las pocas personas con las que simpatizaba. Dos ejercicios de curso, «The Berlin Wall as Architecture» y «Exodus: or the Voluntary Prisoners of Architecture» dirigen la atención hacia su figura como polemista incómodo. En el primero define el muro de Berlín como una arquitectura que encierra a los liberados sugiriendo que la belleza de la arquitectura puede ser directamente proporcional al horror que produce. Esta propuesta que hace visible la cara menos amable de la arquitectura deja estupefactos al claustro de la AA, cuyos miembros, flirtean con el poder liberador de ésta. El segundo proyecto, su proyecto fin de carrera reelaborado posteriormente para ser presentado en un concurso de la revista *Casabella* como proyecto utópico⁵², es una aplicación de las reflexiones del primero sobre la ciudad de Londres. Una construcción-muro segrega y atrapa a sus habitantes convertidos en «prisioneros cautivos». Su desarrollo gráfico alude al proyecto sobre el «Monumento Continuo» del equipo italiano Superstudio, a quien Rem había introducido en la AA.

Tras un año en Ithaca, la pareja se desplaza a Nueva York en 1973 donde Rem continúa sus estudios en el IAUS dirigido por Peter Eisemann (Institute for Architecture and Urban Studies). En el instituto organiza en 1977 junto con Laurie Hawkinson y Frederieke Taylor, una exposición sobre Wallace Harrison. Todavía vivo en el momento de la muestra, Koolhaas tuvo la oportunidad de conocer al arquitecto del Rockefeller Center, quien fuera uno de los responsables del esplendor arquitectónico del Nueva York de los años 30. El arquitecto será, junto a otros como Raymond Hood, uno de los protagonistas de la construcción del Manhattan que integra en el relato de *Delirious New York*.

El tiempo de Koolhaas en Estados Unidos será el tiempo del Watergate, del fin de la guerra de Vietnam, el embargo del petróleo. Un momento de crisis de modelos donde los debates académicos lidian con la posibilidad de la finitud de recursos y con ellos, el fin de determinados modos de vida. El Nueva York que describe Koolhaas conserva, en cambio, un entusiasmo por sus formas incluso cuando todos los demás idilios se habían agotado. Aprendiendo de Nueva York la arquitectura puede aprender a re-engancharse con el ritmo de la cultura metropolitana. El Nueva York de Koolhaas es un ejercicio de re-descripción de lo existente ante un estado de «escasez de realidad». ⁵³

“He asked Natalini to come lecture –he gave the most amazing talk, but with such a heavy Italian accent that the whole school left!”

Entrevista a Madelon Vriesendorp, CLOG: REM

Exodus, 1973, Rem Koolhaas

Rem Koolhaas con Wallace Harrison en el montaje de la exposición en el IAUS, Nueva York, 1977.

Libro sobre Raymond Hood. La obra de Raymond Hood había aparecido compilada en una monografía en 1973.

52. KOOLHAAS, Rem, «The city as Meaningfull Environment», *Casabella*, 378, junio 1973

53. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 241

DELIRIOUS NEW YORK: EL LIBRO

La investigación sobre Nueva York, que inicia a principios de los 70s y que culmina con la publicación en 1978 de *Delirious New York, a retroactive manifesto for Manhattan*, condensa buena parte de estos hitos biográficos.

“ They (Rem y Elia) were doing the designs, and we (Zoe y Madelon) were coloring. Though, it's probably not as simple as that. Because in the things we did together, you can't see who did what. But in the ones Maddie and I did separately, you can see the colors are different – [Maddie's] are strong, mine are pale. There was something extra added to the design through the interpretation. Rem thought that the representation of project played a capital role to romanticizing and popularizing the audience. The paintings are not only to show the realization of projects but to seduce the public. That is why we were approached to do the painting ”

CLOG:REM, Entrevista a MV y ZZ.

Après l'amour, 1975, Madelon Vriesendorp

De vuelta a Londres en 1975, publica una serie de artículos donde expone parte de la investigación llevada a cabo en Nueva York. El libro amplía y desarrolla en cinco capítulos una serie artículos que habían sido publicados previamente entre 1976 y 1978. El primero, publicado en *Architecture d'Aujourd'hui* en septiembre de 1976, «Project pour un pays de rêve, Dreamland» es un resumen de los dos primeros capítulos de DNY. El segundo, «Life in the Metropolis», publicado en *Architectural Design* en 1977 es un preludio del que será «The Double Life of Utopia: The Skyscraper». Por último, «Dali & Le Corbusier. The Paranoid-Critical Method», es publicado en 1978 también en *Architectural Design*, como un avance de «Europeos, Cuidado: Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York».⁵⁴

Desde el punto de vista gráfico lo más significativo, junto con las entrañables imágenes de época, son las ilustraciones de textos y propuestas. La técnica utilizada en los dibujos de las propuestas son una simbiosis entre la axonometría, el dibujo comic y el collage. El gran atractivo y novedad de los documentos gráficos más “animados” de lo habitual en la ortodoxia disciplinar del momento es sin duda consecuencia de la heterogénea formación de los componentes del grupo. Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis, la mitad del primer OMA, eran artistas. En estos primeros trabajos del grupo recogidos en el libro, los chicos hacían los diseños y ellas, cuentan, los “pintaban”⁵⁵.

En el «descarado apéndice»⁵⁶, incluye una serie de proyectos utópicos elaborados por OMA entre 1972 y 1977, «el producto provisional del *Manhattanismo* entendido como doctrina».⁵⁷

La segunda edición de 1994, de la que es fiel reflejo la traducción castellana de Gustavo Gili, reduce la presencia de los dibujos, al igual que hiciera *Learning from Las Vegas*, para centrar la atención en los textos.

54. KOOLHAAS, Rem. «Delirious New York» y «Project pour un pays de rêve, Dreamland», *Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 186, agosto-septiembre 1976, p. 99-106; «The discovery of Manhattanism», *Architectural Design*, vol. 47, Londres, 1977; «Rem: Koolhaas: Life in the Metropolis», *Architectural Design*, vol. 47, núm. 5, Londres, 1977; «Dali & Le Corbusier. The Paranoid-Critical Method», *Architectural Design*, vol. 48, núm. 23, Londres, 1978.

55. Entrevista a Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp el 23 abril de 2014, publicada en CLOG:REM, 2014.

56. Descarado por ser un portfolio del estudio como parte de la exposición teórica del libro. En VIDLER, Anthony, «The Architectural Uncanny Essays in the Modern Homely», extracto del artículo recogido en *Considering Rem Koolhaas and de Office of Metropolitan Architecture. What's OMA*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003. P. 101-102. Artículo publicado originalmente en *The Architectural Uncanny Essays in the Modern Homely*, MIT Press, Cambridge, MA, 1992, pp. 192-193

57. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 293

LA OBRA EN EL ARCHIVO

Delirious New York comparte con *Learning from Las Vegas* una aproximación creativa y libre a las obras del archivo de la cultura de arquitectura aunque en el caso de la obra de Koolhaas, las alusiones no son explícitas o no los son tanto.

Método paranoico crítico

Si *Learning from Las Vegas* y aplica el método de innovación aprendido de los artistas Pop, *Delirious New York* hará lo propio con el surrealismo de Dalí y su método paranoico-crítico.

Dalí ofrece el soporte metodológico perfecto para la «conquista de lo irracional» con su método paranoico-crítico: «un turismo de cordura por el reino de la paranoia». La paranoia «transforma el mundo entero en un campo magnético de hechos que apuntan todos en la misma dirección: la que él está siguiendo». El procedimiento, que ilustra Dalí con su sueño de la Ascensión de la Virgen y los sacos de garbanzos⁵⁸, funciona de la siguiente manera: un detonante paranoico inicial -por ejemplo, la Ascensión de la Virgen-, al ser grabado por un medio que no puede mentir, -el video- se vuelve crítico: objetivado, convertido en algo irrefutable, colocado en el mundo real donde puede llegar a ser activo. La actividad paranoico-crítica consiste en la invención de pruebas para unas especulaciones indemostrables, y el subsiguiente injerto de estas pruebas en el mundo, de modo que un hecho «falso» ocupe un lugar ilícito entre los hechos «verdaderos».⁵⁹

La reorganización sistemática de contenidos desgastados que Dalí ejercita con el Ángelus de Millet, «a primera vista, uno de los tópicos más banales del siglo XX» servirá a Rem Koolhaas para lanzarse sobre Manhattan. El método paranoico crítico, le permitirá, activar la figura del manifiesto retroactivo. De ahí, el «delirio».

The city in the City

En 1971, la primera vez que visita Berlín, Rem Koolhaas entra en una librería, encuentra un librito que le fascina, pregunta si hay más y entregan toda una colección⁶⁰. Esta colección, *Publicaciones de Arquitectura (Veröffentlichungen zur Architektur)*, era parte del trabajo desarrollado en el seminario de O. Mathias Ungers en la Technische Universität (TU) de Berlín donde, durante años y años, había definido Berlín occidental como objeto de estudio del curso. Los cuadernos registraban todo tipo de aspectos de la ciudad, edificios o

“Nobody can imagine the excitement of discovering, in Berlin, summer 1971 –ten years after the Wall was built- the work of Oswald Mathias Ungers. In a bookstore, I found maybe 15 to 20 cahiers –extremely modest publications in black and white that were published as part of Ungers’s seminar at Berlin’s Technical University.”

(Rem Koolhaas, *Domus: Post-Occupancy*, abril 2006)

58. Dalí describe con esto un sueño recurrente en el que proyecta una imagen de la virgen sobre un saco de garbanzos cayendo produciendo así la impresión de ascensión.

59. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 241.

60. «Ghostwriting», entrevista a Rem Koolhaas en: *The City and the City: Berlín Green Archipelago*, Edición crítica de Florian Hertwerck y Sébastien Marot, Lars Muller Publishers, 2013

“No site was too insignificant
no to be overbuilt by
proliferation megastructures,
insanely ambitious institutions,
megalomaniac universities,
colossal offices, housing cluster,
entertainment nodes”

Berlin Stories, Domus: Post-Occupancy.

The City in the City. "Berlin Green Archipelago Map"

infraestructuras, ruinas y obras históricas o de patrimonio. Sobre esta textura cultural, los estudiantes intervenían con carácter visionario.

A diferencia de las propuestas coloristas y optimistas de Archigram, los ejercicios de los estudiantes de Ungers estaban pensados para durar, eran definitivos, y estaban representados en fríos y esquemáticos dibujos en blanco y negro. Un año después, se traslada de Amsterdam a Ithaca siguiendo al autor de los cuadernillos, y allí entra en contacto con el trabajo que estaba en ese momento desarrollando, auto-exiliado Oswald M. Ungers.

The City in the City, Berlin Green Urban Archipiélago es un panfleto-manifiesto de Ungers, un plan que interpreta los procesos contemporáneos de abandono progresivo del centro de las ciudades en favor de una sosegada vida a las afueras, una estrategia en el tiempo que propone la eliminación de los edificios infrautilizados como alternativa al urban renewal. En su lugar una textura vegetal envuelve a una serie de islas como de contenedores culturales significados que equipan la vida urbana. Bajo la dirección de Oswald Mathias Ungers (O.M.U.), un grupo de jóvenes arquitectos profesores y estudiantes, participan en el *Summer School* de Cornell en Berlín, que culminará en la elaboración de esta propuesta urbanística utópica. El plan toma forma en un articulado panfleto que se prepara para ser presentado a la Comisión de Urbanismo de la RDA. Una serie de 11 tesis seguidas de su correspondiente explicación y conclusión acompañan a una colección de fotografías y planos de análisis y propuestas en blanco y negro. Rem Koolhaas, en una de sus últimas colaboraciones con Ungers, participará en la redacción del texto que acompaña el trabajo desarrollado por los alumnos. *The City in the City* y el trabajo de Ungers en Berlín, definen la ciudad confinada y todo lo que contiene, como un laboratorio. Crea un espacio en el que es posible enlazar propuestas radicales con la ciudad existente histórica y cotidiana; recuperar lenguaje de las propuestas utópicas; construir sin exterminar las connotaciones negativas y contradicciones presentes en la ciudad. *Delirious New York* transforma en ironía el radicalismo utópico de Ungers. Lo que para Ungers fueran las ruinas del proyecto nazi encontraron su equivalente en las construcciones de la cultura del beneficio, del capitalismo arrogante o del gusto de nuevo rico. Personajes y episodios que de otra manera no tendrían cabida en una historiografía seria, brillan, bajo la mirada del no creyente, como ídolos sustitutos.

Chicago á la Carte

En 1970, en el número especial de Navidad de *Architectural Design*, Boyarsky publica «Chicago á la Carte»⁶¹, un discurso alternativo sobre la ciudad basado en una colección de imágenes de la cultura popular. 1970 marca el centenario de la postal. Desde su popularización, las postales no sólo revelan un popurrí de información tanto topográfica, como del gusto y la sensibilidad de un periodo, sino que muestran, además, un orgullo local inconsciente, rallano en parodia, expresado en lo que se considera que es de interés para los visitantes.

61. BOYARSKY, Alvin, «Chicago a la Carte», *Architectural Design*, 1970

En 1971, Alvin Boyarsky imparte una conferencia en la AA como parte de su campaña electoral para director de la Escuela, puesto al que competía frente a Kenneth Frampton, recuerda Koolhaas⁶².

Postales de Chicago á la Carte

En el artículo describe la ciudad de Chicago a través de un número aproximado de 50 postales ordenadas en torno a temas generales tales como vías de circulación y medios de locomoción, asentamientos, fábricas, calles comerciales, áreas residenciales, áreas de recreo, túneles, puentes... Las postales, que se amontonan sobre el papel como si hubiesen caído sobre una mesa, trasladan un relato visual que es ampliado, matizado o enfatizado con imágenes fotográficas y dibujos de época cuando es necesario. La información que se aporta vía texto se organiza en tres líneas discursivas independientes aunque entrelazadas: en tipografía sencilla, intercalado con largas citas textuales, se expone una sucesión cronológica de acontecimientos de la historia cotidiana de la ciudad; en cursiva, extensos pie de foto describen las escenas de las postales; en negrita, una serie reflexiones generales, inspiradas por las imágenes, proponen la descripción de la ciudad como un organismo gigante y unitario. Un Chicago de «huesos gigantes», «anatomía propia», ascensores como bielas, conductos aéreos y subterráneos transportan fluidos, energía o personas, un conjunto que trabaja como una máquina coordinada: una ciudad que es un edificio.

Postales de New York de Rem Koolhaas

62. «Ghostwriting», entrevista a Rem Koolhaas en: *The City and the City: Berlín Green Archipelago*, Edición crítica de Florian Hertwerck y Sébastien Marot, Lars Muller Publishers, 2013

El uso de una colección de postales turísticas como documentación visual de una investigación o como apoyo de una teoría, tiene su antecedente, una vez más, en Le Corbusier. Los cuadernos de notas de su viaje por España se componen, además de texto manuscrito, de apuntes a mano y postales⁶³. En «pura creación del espíritu»⁶⁴, el énfasis del tempo griego se sirve de una serie de elegantes postales cuidadosamente seleccionadas en su *Viaje por Oriente*.

Postales de Le Corbusier.

Learning from Las Vegas

Rem Koolhaas descubre el lujoso volumen de la primera edición de *Learning from Las Vegas* durante su primer año como estudiante de arquitectura en Cornell. Lo vio por primera vez, comenta, en la tienda del campus, «entre ropa interior y calcetines blancos» y le produjo una gran impresión, parecía haber sido producido deliberadamente como tipo de «rareza clásica»⁶⁵. Reconoce que el libro tuvo una gran influencia en la elaboración de *Delirious New York* y que le convenció de cómo un libro puede ser una herramienta con la que hacer arquitectura. Para Koolhaas, *Complejidad y Contradicción* es un punto final, el último gran manifiesto sobre arquitectura, *Learning from Las Vegas*, en cambio, es un principio. Con este libro, Venturi y Scott Brown crean un gran espacio: si ya no es posible escribir manifiestos de arquitectura, se puede escribir sobre ciudad como si ellas mismas fueran un manifiesto. A partir de este punto, según él, los libros sobre arquitectura pasarán a ser libros sobre ciudades⁶⁶.

Es posible establecer una comparación entre las primeras ediciones de ambos «manifiestos». *Delirious new York* sigue a su predecesor interpretando

63. LAHUERTA, Juan José. *Le Corbusier e la Spagna*, Mondadori Electa, Milan, 2006.

64. LE CORBUSIER. *Hacia una Arquitectura*, Poseidón (col.), Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1977, reimpresión 1998, p. 161

65. KOOLHAAS, Rem. «El Lecho de Procusto», *Quaderns d'Architecture i Urbanismo*, núm. 175, Barcelona, 1987, p.101.

66. Rem Koolhaas en conversación con Hans Ulrich Obrist y Peter Fischli, en «Flâneurs in Automobiles», *Las Vegas Studio*, Scheidegger & Spiess, Frankfurt, 2009. p.169

sus características principales de un modo menos grave, menos disciplinar: la cubierta entelada en un serio verde **club**, será rosa chicle sin la camisa; las letras doradas grabadas sobre el lomo y la cubierta, pierden la **serifa**; también es de gran formato, pero un poco más pequeño. La primera edición de *Delirious new York* parece diseñada para acompañar al primero en la estantería de los “libros buenos” y al mismo tiempo, para destacar por encima de él. Como la bella y discolpa hermana pequeña que ensombrece a la primogénita en el primer baile de una novela victoriana.

La definición por opuestos continúa en el interior: si *Learning from Las Vegas* saca brillo a la dispersión urbana y anima a reorientar la arquitectura de los arquitectos a favor de una arquitectura ordinaria que favorezca la redistribución de los recursos nacionales con un fin social, *Delirious new York* defiende una cultura de la congestión en un alegato a favor de la arquitectura costada por gente rica, anti-modesta e impactante, y curiosamente lo más significativo, a satisfacción de los deseos de la gente y hecha por arquitectos.

Los debates en la arquitectura no se deberían centrar en cuestiones de funcionalidad, opina Rem, «las personas pueden habitar cualquier cosa»⁶⁷, la crisis irrumpe cuando la cultura viva no se reconoce en las formas que la arquitectura produce para ella.

En el periodo entreguerras las formas y el significado se divorcian. Mientras tanto, Manhattan, al margen de los discursos académicos había producido unas formas nuevas cuyo origen se encuentra en la cultura metropolitana misma y su genética obsesión por el beneficio, por la altura, por la histeria. La ciudad se había celebrado a sí misma y algunos arquitectos habían estado a la altura de esta pasión.

El texto reivindica la arquitectura de los arquitectos en una época en la que, hastiada de sí misma, la arquitectura busca legitimarse en discursos sociales o manifestaciones silenciosas. Manhattan, defiende «ha generado una arquitectura desinhibida a la que se ha amado de madera directamente proporcional a su desafiante falta de aversión por sí misma, y a la que se ha respetado exactamente en la medida en que ha ido demasiado lejos»⁶⁸. Una arquitectura adecuada a la estructura mítica de la ciudad diseñada por arquitectos-héroes del nuevo mundo de la nueva sensibilidad. *Delirious New York*, valora por encima de todo la intervención fuerte resistente al encorsetamiento moralista. La investigación de Nueva York propone una historiografía nueva aunque posible que recupera al arquitecto como héroe con Manhattan como avalista.

“En las dos guerras mundiales, la arquitectura sufrió un cambio definitivo.

El significado cultural de las formas tradicionales había perdido sin lugar a dudas su univocidad. *Delirious New York* fue una búsqueda de la influencia de las masas y la cultura metropolitanas sobre la arquitectura y el urbanismo. Apuntaba a la conexión entre nuevos programas –como expresión de nuevas exigencias sociales- y nuevas formas. Las investigación demostró la existencia de una reserva de entusiasmo popular en Manhattan por “la nueva era”, a la que una serie de arquitectos respondió con virtuosismo”

Introducción a una nueva investigación, *La ciudad contemporánea*, a+u, 1988 en *Lo ordinario* GG, 2010).

67. KOOLHAAS, Rem. «From Bauhaus to Koolhaas», Entrevista conducida por Katrina Heron para la revista *WIRED, The Wired Digital*, 1994.

68. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 10

Será, como dice el maestro moderno, arquitectura o revolución⁶⁹.

Arquitectura o Revolución, Le Corbusier, Vers une Architecture, 1923.

La Ciudad del Globo Cautivo, proyecto teórico presentado en "Apéndice: una conclusión ficticia"

“ S,M,L,XL - why make a 1,344-page book about anything? Some people have said the book's physical bulk is a deliberate retort to the outpouring of "weightless" digital information. Yes and no. What's interesting is that the book form itself has been threatened by a succession of media - film, TV, now electronics. It has survived, but each of these media has profoundly influenced it, changed its nature forever. So, in its physicality, S,M,L,XL is counter, but in its conception, it is analog: it is "against" the other media, but at the same time unthinkable without them ”

From Bauhaus to Koolhaas,
WIRE

EL MANIFIESTO-PORTFOLIO

Si Venturi y Scott Brown proponen una práctica docente que define a los proyectos de investigación como arquitectura, Koolhaas hará lo inverso: proyectos de arquitectura como investigación.

En el siglo XX abundan los libros de teoría de arquitectura que sirven a los autores para promover la obra de sus oficinas profesionales. Tanto *Complejidad y Contradicción* como *Learning from Las Vegas* tienen una sección al final del texto teórico donde se incluyen una selección de trabajos de la oficina, una suerte de portfolio avalado por la exposición teórica que le precede. Se sorprende Vincent Scully⁷⁰ que la obra de la oficina no sea considerada por la crítica como el paradigma más distinguido de la sugerente e influyente lectura que ofrece Venturi en su «suave manifiesto». Por otro lado, lamenta Venturi, hay voces que le acusan no haber ido lo suficientemente lejos con su práctica⁷¹. Quizás por eso, por pudor o por cualquier otro motivo, la obra escrita de Venturi y Scott Brown va perdiendo ligazón con la obra construida. La segunda edición de *Complejidad y Contradicción* reeditada en 1977, aunque conserva la sección «trabajos», no la actualiza incluyendo el trabajo reciente. La segunda edición de *Learnign from Las Vegas*, la elimina completamente.

69. *Arquitectura o Revolución, Le Corbusier, Vers une Architecture, 1923.*

70. Nota de Vincent Scully a la segunda edición de *Complejidad y Contradicción* firmada en abril de 1977.

71. Prólogo a la segunda edición de *Complejidad y Contradicción, 1977*

Delirious New York también se suma al uso de la postdata interesada⁷². La relación entre *Delirious New York* y su apéndice, «una conclusión ficticia», es clara: las propuestas que se presentan «son el producto provisional del *Manhattanismo* entendido como una doctrina consistente cuya pertinencia ya no está limitada a la isla que lo inventó». El apéndice dudoso se transforma en parte fundamental de la obra, es la demostración de que el *Manhattanismo* es una doctrina extrapolable. Presenta el *Manhattanismo* como teoría. Una correlación que se ve reforzada por el uso de un lenguaje gráfico para la presentación de los trabajos, idéntico al usado en la exposición de la teoría. Si bien en muchas de las obras teóricas los proyectos se incluyen como una conclusión final excusable, en *Delirious New York* como dispositivo teórico el apéndice es una parte imprescindible.

No es de extrañar que un autor que se ve habitualmente sorprendido por epifanías en las tiendas de libros, se dedique a la producción y consolidación del libro-objeto como parte de su actividad profesional.

Lo distintivo es que, frente al progresivo retraimiento de la exposición justificativa de la obra propia de algunos arquitectos-teóricos, en la producción editorial del holandés los proyectos de la oficina acaban, poco a poco, por invadirlo todo. Sus obras son el paradigma de un género: presentar los proyectos de arquitectura como proyectos de investigación.

Si bien en *Delirious New York* los proyectos de la oficina permanecen confinados en el apéndice, en obras posteriores como *S, M, L, XL* o *Content* los proyectos pasean por todo el libro. Una especie de batido teórico-expositivo donde ya es imposible separar los enunciados de los proyectos, los planos de obras de las lustraciones doctrinales. Ante la máxima de Scott Brown: «Las Vegas no es el objeto de nuestra investigación en *Learning from Las Vegas*, el simbolismo de la forma arquitectónica lo es»⁷³, Koolhaas podría responder en este caso: «Nueva York no es el objetivo de su investigación, OMA lo es».

S, M, L, XL, 1995, Rem Koolhaas y Bruce Mau.

Content, 2004, Rem Koolhaas

FORMATO, ESTRUCTURA, CONTENIDO

El libro se divide en cuatro capítulos centrales doblemente envueltos por una introducción y un apéndice y por una prehistoria y un post-mortem. El estilo general del texto es la de una acelerada crónica de acontecimientos extraordinarios, apuntalados por numerosas citas textuales, la mayoría extraídas de recortes de prensa de la época, de biografías de los protagonistas o de folletos turísticos.

72. VIDLER, Antony. «The architectural uncanny», *Essays in the Modern Homely*. Cambridge Mass, 1992 pp 192-193. Citado de *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*. What's is OMA, Véronique Patteeuw (ed.), NAI Publishers, p.101.

73. «Las Vegas is not the subject of our book. The Symbolism of the architectural form is"» Denise Scott Brown, en el prefacio a la segunda edición DE 1977.

En la introducción sintetiza los aspectos fundamentales de la metodología de esta investigación, descrita como manifiesto. Una ciudad como objeto de estudio: Manhattan; una ficción como figura teórico-literaria: el manifiesto retroactivo; una tesis: la congestión; metodología de análisis frente a un modelo ideal: el plan; estructura del texto en bloques independientes como las manzanas de Nueva York; finalmente la posición del autor: el escritor en la sombra.

En la prehistoria se traza una sucinta relación cronológica de eventos, que deja preparado el texto para acometer la narración del objeto de estudio en el siglo XX.

En el primer capítulo se define Coney Island como una especie de laboratorio de las arquitecturas origen de aquellas que den forma al Manhattan del manhattanismo. «Coney Island: la tecnología de lo fantástico», relata los procesos de creación, desarrollo y, en algún caso accidentado desenlace de tres parques de atracciones construidos en esta isla cercana a Manhattan utilizada generalmente como área de esparcimiento y recreo de los habitantes de la ciudad. El Steeplechase de George Tilyou anticipa el formato de parque de atracciones con su pista mecánica de caballos autómatas. Luna Park, es la primera ciudad de torres creadas a partir de las «líneas simples» del «proyecto bien definido» de Frederic Thomson con la ambición de ser «el fragmento más moderno del mudo» todo ello encerrado en una nave de vidrio, una versión a prueba de incendios del Crystal Palace. Dreamland de William H. Reynolds, «experto en diversiones, arquitecto profesional y promotor-político», con su mítica Liliputia y sus desastres simulados de eleva a un plano ideológico los adelantos técnicos de sus antecesores. Trepidantes historias que acaban convertidas en cenizas, como Dreamland o Luna Park, o domesticadas bajo la disciplina normalizadora de Robert Moses.

El segundo capítulo se dedica a rastrear los hitos fundacionales de la tipología arquitectónica característica de Manhattan: el rascacielos. «La doble vida de la utopía: el rascacielos» ubica el origen del teorema del rascacielos en la viñeta de un humorista publicada en la revista *Life* en 1909. Manhattan acogerá todo un despliegue de «tecnología de lo fantástico» disfrazada pragmatismo de la que una serie de arquitectos virtuosos supieron hacerse cargo. Un estampida vertical a lomos de la euforia colectiva narrada en torno a grandes temas y episodios: La frontera del cielo, Los teóricos del rascacielos, Las vidas de una manzana: el hotel Waldorf-Astoria y el edificio Empire State, o La inestabilidad definitiva: el Downtown Athletic Club.

El tercer capítulo está dedicado al proceso de ideación y construcción de un colosal proyecto, el Rockefeller Center, de dos intervenciones en él a modo de spin-off: el Radio City Music Hall y el mural de Diego Rivera. Narrado a través de los promotores, arquitectos y animadores que intervinieron este proyecto megalómano es «la manifestación más madura de esa teoría táctica del manhattanismo que consiste en la existencia simultánea, en un único emplazamiento, de programas distintos conectados tan solo por los elementos

comunes de los ascensores, los núcleos de servicios, los pilares y la envoltura externa»⁷⁴.

En el cuarto capítulo es por un lado una justificación del uso del método paranoico-crítico (MPC) y una crítica a la aplicación en Manhattan de los principios morales del movimiento moderno. Una crítica en forma de parodia a través de la interpretación errada que hace Le Corbusier de Nueva York. Aunque Dalí aborrece el movimiento moderno y Le Corbusier desprecia el surrealismo, el comportamiento del purista muestra muchos paralelismos con el MPC de Dalí. La arquitectura como actividad PC es «la imposición al mundo de construcciones que éste nunca ha pedido y que previamente sólo existían como nubes de conjeturas en la mentes de sus creadores». La ambición de Le Corbusier es inventar y construir una nueva ciudad, «la mala suerte es que tal ciudad ya existe cuando él desarrolla su ambición: es, concretamente, Manhattan». Para poder parir la ciudad de la que está embarazado, antes debe destruirla⁷⁵. Si Le Corbusier utiliza el MPC inconscientemente, el uso del método en *Delirious New York* no necesitará más justificación.

El post-mortem narra la conclusión del manhattanismo condensado y congelado en una maqueta gigante de cartón. «El saber de Manhattan estaba almacenado en los cerebros de una arquitectos que hicieron pagar la cuenta a los hombres de negocios; y aparentemente pagaban por el propio mito de su hiper-eficacia, pero en realidad lo hacían por la creación de una cultura de la congestión «destilada por los arquitectos a partir de los deseos de la población»⁷⁶.

Al final, como apéndice recoge una serie de propuestas utópicas de OMA elaboradas entre 1975 y 1977 como producto provisional del manhattanismo entendido como doctrina consistente cuya pertinencia ya no está limitada a la isla que no inventó. La aplicación de los principios del manhattanismo en unas propuestas -se suponen- solventes, es la prueba definitiva que permite elevar este delirio a teoría, mediante los proyectos la conjetura se vuelve crítica. Convertida en algo irrefutable y colocado en el mundo real puede llegar a ser activo. «Estos hechos falsos se relacionan con el mundo real como los espías con una sociedad determinada: cuanto más convencional e inadvertida resulte su existencia, mejor pueden dedicarse a la destrucción de esa sociedad».⁷⁷

74. KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 197

75. KOOLHAAS, (1978) 2004, P. 245

76. KOOLHAAS, (1978) 2004, P. 283

77. KOOLHAAS, (1978) 2004, P. 241

2.2.2. ADAPTACIÓN METODOLÓGICA

EL CASO DE ESTUDIO

Desde un punto de vista instrumental, *Delirious New York* permite añadir una historiografía más sobre una ciudad súper historizada al filtrar los acontecimientos según los intereses del texto. En esto reside su utilidad en esta investigación: la ficción será el pretexto para conducir una historiografía del área del estudio, el territorio de la CV-500, necesaria aunque discontinua. Una relación de episodios que acabarán demostrando una conjetura teórica aunque se piense en el orden opuesto.

Delirious New York justifica la peculiar forma de ser de la ciudad, el *Manhattanismo*, a través de un relato donde los arquitectos y los edificios son los protagonistas. Este aspecto del texto que podría pasar por no tener nada en particular es, bajo la perspectiva del contexto académico de su publicación, una acción polémica y radical. Al partir de la primera mitad del siglo XX hay abundantes ejemplos de obras teóricas que abordan el estudio y diseño de la ciudad eludiendo de forma deliberada describir los fenómenos urbanos a través de edificios. Tal es el caso de *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies* de Reyner Banham, *The View from the Road* de Lynch, Appleyard y Myer, o el propio *Learning from Las Vegas* por citar algunas de las obras analizadas en esta tesis. Otras obras, si bien incluyen construcciones en sus análisis, estos pertenecen al ámbito de lo ordinario, de la arquitectura “anónima” o vernácula como hace *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky, *All their Own* de Jan Wampler o *Garbage Housing* de Martin Pawley. Rem Koolhaas como reacción a esta patente falta de entusiasmo por la disciplina, decide dedicar su obra sobre New York a la arquitectura de los arquitectos.

*Muerte de Artax, caballo
de Atreyu en La Historia
Interminable a manos del lago
de la Tristeza Eterna .*

Nuestro caso se haya poblado por arquitectura ordinaria, de escaso interés y, al mismo tiempo, ha sido y continua siendo escenario de actividades sociales vulgares. Por ello y de forma consecuente con el planeamiento de la obra-modelo, analizaremos las evidencias del territorio objeto de estudio a través de la naturaleza, un concepto no exento de controversias.

En el capítulo III, narraremos los acontecimientos de la construcción y transformación del territorio desde el punto de vista del territorio natural, asignándole voluntad, suponiéndole agencia, y lo haremos de una forma ligera y superficial, primando la inducción de conclusiones a la exposición sistemática y completa de datos historiográficos, en aplicación del método destilado de la obra-modelo.

EL MÉTODO PARANOICO CRÍTICO

El Manhatanismo es la corriente que late bajo el pulso de Nueva York. Su programa: congestión, tecnología, fantasía... es aplicado por aquellos que, al margen de la dominación cultural eurocéntrica, pueden sentir su espíritu. Si desde la academia moderna Manhattan parecía ser el producto de una sucesión de acontecimientos dispares y sin sentido, el *Manhattanismo* será su explicación definitiva.

Si el *Manhattanismo* da un sentido a Manhattan, el *Albuferismo* va a explicar nuestro estudio de caso. La secuencia de episodios que se narran en el capítulo III responden a un enunciado que es al mismo tiempo, punto de partida y objetivo de la investigación: el territorio afectado por la CV500 es intolerante al pavimento.

El terreno tiene su origen en el mar y aún cubierto de tierra, sigue perteneciendo a él. Por esto no tolera ser cubierto con cemento. Cuando esto ocurre, hace lo imposible por sacudirse la capa profiláctica de encima. Como consecuencia de esta alergia congénita, de este rechazo incorregible, la modernidad no puede instalarse en el territorio, o al menos, no como lo hace en otros sitios. Es por ello que entre sus barros nos encontramos con fantasmas de la literatura utópica del movimiento moderno y sus revisiones. En este territorio se acumulan construcciones que celebran sin saberlo proyectos visionarios fracasados, despreciados por mil motivos antes de haber sido verdaderamente testados. Abandonado por el pavimento el terreno se vuelve «ingobernable». Abandonado por el archivo, el territorio acumula de forma espontánea chatarras de lo moderno. El territorio de la CV500 así afectado por una doble condición de excepcionalidad, será en esta tesis una «fábrica de espectros».

COLECCIONISMO

Rem Koolhaas empieza a coleccionar postales a partir wdel primer centenario de la aparición de postal. Siguiendo el método paranoico crítico, reordenará su colección para dar sentido a una conjetura como punto de partida. En nuestro caso reordenaremos una colección con igual objetivo. La colección, este caso, todos aquellos archivos digitales compilados tras las sucesivas exploraciones documentales de esta tesis, seleccionados, cribados, ordenados y reordenados en carpetas de acuerdo a la cambiante definición de objetivos característica de los primeros trabajos de investigación. Entre los documentos: fotos, dibujos, videos, citas, definiciones, libros escaneados, links a páginas de todo tipo.

El llamado descubrimiento de América sacudió los cimientos intelectuales de toda Europa. Con la exploración de nuevos continentes del macrocosmos planetario y del microcosmos de las cosas más pequeñas, Europa se alejó de las sombras de la Antigüedad y sus autores, que habían delimitado durante más de mil años el mundo conocido. El coleccionismo apasionado. Durante la Edad Media y primeros años de Renacimiento se había dado por sentado que no había fenómenos natural, cultural y animal, ni maravilla que ya no

hubieran abordado de manera concluyente Aristóteles y Plinio, Cicerón o Pitágoras. El resto, afirmaban los escolásticos, no eran más que comentarios y reinterpretaciones hechas a la luz de los Evangelios. Con el creciente espíritu científico del Renacimiento en la segunda mitad del siglo XVI, llegó una profusión de colecciones que intentaban explorar y representar el mundo tal y como se lo veía entonces. La difusión del coleccionismo como actividad sería conllevó que se popularizara entre gente sin grandes recursos ni grandes ambiciones científicas, gente corriente que podía permitirse gastar, aunque no fuese mucho. (...) En una sociedad sin aristocracia, eran muchos los que podían ser partícipes de esa abundancia y comparar objetos para almacenarlos en sus armarios y enseñar a los amigos, pruebas de las maravillas que se podían encontrar allende los mares y de los asombrosos resultados de la conquista de los mares. Si bien muchas de esas rarezas se utilizaban para divertirse y exhibirlas, otros coleccionistas se dedicaban al estudio metódico y usaban sus colecciones como repositorios de conocimientos y comparación, y como una enciclopedia⁷⁸.

Gabinete de las curiosidades:
Arriba: s.XVI, Frontispicio
de *Musei Wormiani Historia*
mostrando el cuarto de
maravillas de Worm
Derecha: actual

Una vez más, la documentación gráfica y visual se obtendrá del gran archivo digital. Se buscarán postales, imágenes históricas, recortes de prensa en las hemerotecas digitales. Así mismo, se utilizarán imágenes del archivo digital del autor de esta tesis. La observación diletante de estos almanaques visuales, constituyen una reserva de teorías en estado latente sobre el que se desarrolla este trabajo de investigación.

78. BLOM, Philip. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Argumentos (col.), Anagrama, Barcelona, 2013, pp. 33-41. Publicado originalmente como *To Have and to Hold*, The Penguin Press, Londres, 2002,

CAPÍTULO 3 LEVANTE

DELIRANTE. LA FÁBRICA DE ES-

PECTROS ¹

3.1 INTRODUCCIÓN

MANIFIESTO

¿Cómo elaborar el manifiesto *site-specific*² de un lugar sin apenas construcciones, en una época sin discurso y sin hablar de la obra propia?

La arquitectura heroica tiene un agente infiltrado. Un elemento omnipresente no enunciado por los programas de la arquitectura moderna ni por sus revisiones críticas. Mientras los arquitectos se celebran embriagados por el éxtasis que les produce la arquitectura, el falso amigo avanza sordo y pesante, desolando el paisaje. Cuando los arquitectos se miran en el territorio infectado, éste les devuelve una imagen distorsionada de sí mismos. Ridículo, bochorno, debilidad, y después, desesperanza, abandono del proyecto revolucionario: el espejismo se esfuma.

El pavimento urbano es el cáncer de la arquitectura moderna.

1. Aplicación de la mirada de *Delirious New York* sobre el territorio de la CV500

2. Arte '*site-specific*' es una obra de arte creada para existir en un lugar determinado. Un manifiesto '*site-specific*' es un anglicismo que denota manifiestos creados a partir de ciudades existentes.

PAVIMENTO

Convidado por la incorporación masiva del coche en la vida cotidiana, el pavimento se enmascara detrás del tráfico. En el planeamiento moderno, los bloques se sitúan libremente entre las calles. El espacio entre la casa y la calle casi nunca forma parte del plan. El pavimento sin-plan ocupa el espacio entre la vía y el volumen construido y generalmente pasa a ser resuelto de forma automática. Un convencionalismo impune que impermeabiliza y estabiliza los suelos de la ciudad y que prepara el terreno para recibir la dictadura de la predictibilidad: ¡Cubramos de mármol este territorio para hacerlo gobernable!

RESISTENCIA

Pues bien, el entorno de la CV500 es intolerante al pavimento. Una modernidad silenciada opera clandestina en este territorio de excepción y es, por lo tanto, irreconocible desde las imágenes que acostumbra a manejar la arquitectura académica.

La arquitectura de la l'Albufera es un paradigma de la resistencia de un territorio ante el orden económico moderno. Con l'Albufera como prueba, se propone un plan para una cultura de la des-pavimentación. El *Albuferismo* como respuesta ante un agotamiento estético de los paisajes turísticos del levante español.

PLACER

La Albufera ha inspirado sistemáticamente en sus habitantes la adopción de una vida placentera. Tal vez por ello, sus concreciones han sido sistemáticamente desatendidas en el ágora académica. Si la costa del levante español todavía está buscando una teoría, esta teoría, una vez identificada debería aportar la fórmula de una arquitectura para gozar, por y para el placer del cuerpo.

CONJETURA

Lo ordinario con su completa ausencia de pudor es un lugar donde la realización espontánea de enunciados utópicos puede darse de forma natural y será, bajo la óptica de esta tesis, un lugar propicio para evaluar tanto el interés práctico como la precisión técnica de estas visiones futuristas. Esta investigación pretende servir como adiestramiento para localizar fenómenos espontáneos que coinciden, por casualidad, con formulaciones teóricas revolucionarias del s. XX.

La Albufera de Valencia es un laboratorio secreto de arquitectura utópica del siglo XX

Martin Parr, "Benidorm", 1995

"Vampiro" en la discoteca Spook Factory

“Era 1989 y estábamos en el parking del Spook tres amigos y yo después de habernos pegado una buena fiesta, nos quedamos todos dormidos dentro de mi coche y cuando despertamos cuatro horas después nos encontramos con el parking totalmente vacío, desolado y con el día nublado, pero seguimos escuchando música que salía de la sala Spook supuestamente cerrada ya a esas horas. De repente vimos salir de los cañaverales a una chica vestida de un blanco angelical que se acercaba a duras penas a mi coche. Cuando llego a la altura de la ventanilla nos miró, tenía los ojos en blanco, (en serio no tenía iris ni pupilas). Asustado arranqué el coche y nos fuimos del parking a todo tren. Más tarde le comento a mi hermano mayor lo ocurrido y este me responde: “Ten cuidado con los vampiros del Spook” (Fuente: makineros.com)”

3.2 PREHISTORIA

PAISAJE ANFIBIO

La Albufera de Valencia es un singular paisaje anfibio, heterogéneo, contradictorio, que se extiende entre los ríos Turia y el Júcar. Un lago, la Albufera, como un espejo rodeado de vastas huertas y arrozales: un humedal, refugio de aves migrantes y excursionistas. Un bosque de pinos retorcidos: una dehesa, la Dehesa de El Saler, salpicada de anodinas torres de apartamentos, una miríada de canales de riego, drenajes, caminos, barracas, casetas, invernaderos de plástico, señales de tráfico, carreteras, y rotondas de pequeñas dimensiones. Por las acequias cavadas en el suelo fluye generosamente el agua del Júcar y, en menor proporción, también la del Turia. Los agricultores caminan entre las aguas sobre rústicos caminos. A los lados de la carretera y entre pinos y matorrales se pueden ver diminutos carteles: camping, vivero, sala de fiestas, campo de golf.

Cuenca del Mediterráneo en el Messiniense donde se aprecia la desecación de la cuenca, y la aparición de grandes corredores-puente entre Europa y África. Fernando Ledesma Rubio, 2005

El lugar ofrece una imagen extraña, distinta a la que es habitual en los paisajes del turismo de costa. La mayor parte de lo que observamos, edificios anodinos, cartelería cutre, carreteras y caminos, son elementos que pertenecen al paisaje informal exterior a cualquier ciudad. Pero curiosamente, unos y otros, el paisaje y los objetos, parecen sorprendidos a mitad de un proceso. Un proceso incomprensible donde lo natural no se lee como soporte sino como elemento activo. Lo insólito de la imagen se debe, desde luego, al lago y la dehesa.

“Un movimiento orogénico en el extremo occidental del Mediterráneo volvió a abrir el istmo de Gibraltar. La comunicación con el Atlántico se restableció, provocando que las aguas del Atlántico se precipitaran hacia el valle del Mediterráneo, originando una catarata monstruosa, de unos treinta kilómetros de ancho y dos mil metros de alto que duró aproximadamente unos cien años hasta que finalmente las aguas llenaron la cuenca del Mediterráneo. Desde entonces, el Mediterráneo se encuentra en equilibrio”

LEDESMA RUBIO, Fernando.
“Paleogeomorfológica de la península ibérica, y los primeros pobladores”, 2005

HIJOS DEL MEDITERRÁNEO

El lago y la dehesa son descendientes directos del mar Mediterráneo³, y éste persiste en los fundamentos mismos de su funcionamiento⁴. Durante su formación, el mar Mediterráneo atravesó varios procesos de desecación y llenado. Alternó fases en las que, desbordado, reducía Eurasia a un conjunto de islas inconexas, con otras en las que disminuía en una serie de lagunas

3. «Nos encontramos hace quince millones de años. Sí, así es. Nos encontramos en la oscuridad de los tiempos más remotos. Abre los ojos. Ya no estás sobre aguas dulces y tranquilas. Te encuentras flotando en un mar tropical, rodeado de tiburones tigre, como en el mismísimo Mar del Caribe. Las montañas que hoy rodean el lago, nos han dejado espléndidos fósiles para demostrarlo. Este mar, llamado Mar de Tetis, no es aún, nuestro Mar Mediterráneo, aunque te parezca que siempre haya sido así. Han pasado diez millones de años. Tu barca está ahora, sobre un suelo lleno de sal seca y ves, a lo lejos, unos lentos camellos caminando en fila. ¿Qué es eso?, ¿Dónde está el mar? El mar -ahora ya conocido como Mediterráneo-, se ha secado, pero no una sola vez, sino hasta más de 10 veces. ¿Cómo fue posible? Los movimientos de los continentes, provocaron que se cerrara el estrecho de Gibraltar durante mucho tiempo, y no entrara agua, secándose totalmente el Mar Mediterráneo. Entre otras, una prueba, es la presencia de camellos africanos que llegaron caminando hasta Requena (Valencia), donde se han encontrado sus restos fósiles en Venta del Moro, o las mismas capas de sal evaporada encontradas bajo el fondo del mar.» Fragmento del relato del arqueólogo valenciano Miguel Martí Maties.

4. En el *Tratado de Hidráulica y la Topografía de las Costas Mediterráneas* del príncipe almohade Sid Abu Said, se llama el lago *‘El Buh Segera’* donde *“Buh”* parece ser el apócope de *“Buhar”* que significa mar y *“Segera”* significa pequeña, incluyendo el artículo llegamos a la expresión la mar pequeña. J.H.Ferrero

salobres sobre un fondo marino desecado. Hasta constituirse como el mar que conocemos, pasó por más de quince procesos de desecación.⁵

Los humedales, lagos y lagunas que hoy se acumulan en el encuentro del Mediterráneo con tierra firme son herederos de este ir y venir. Aunque cada uno de ellos esté inscrito formalmente en un país, a efectos prácticos pertenecen al mar y obedecen a su gobierno. Bajo la perspectiva del Mediterráneo como unidad cultural, estos lagos son fragmentos, escisiones del mar en la tierra. Si invertimos la definición geopolítica «tierra-céntrica» y leemos un mapa del Mediterráneo como país, los lagos podrían ser islas planas que emergen en el territorio espeso; y los tramos navegables de río, istmos y cabos filiformes que se introducen tierra adentro.

«La Mer Méditerranée et les
côtes des États qui la borne»
Nicolas de Fer, 1706.

Observemos el mapa invirtiendo
los conceptos. El Mar
Mediterráneo representado una
entidad podría ser una gran
isla de naturaleza acuosa; las
islas, lagos; los ríos, cabos;
las lagunas salobres como la
Albufera, islas de agua tierra
adentro. Todos, lagos, islas, ríos,
marismas son partes de una
misma cosa

LA PROMESA

Lago y dehesa provienen, del Mediterráneo y en relación con él evolucionará su peculiar mecanismo ecológico. La formación de ambos parajes se produjo al unísono. Una acumulación de arena, precisa y casual, evoluciona en restinga y cierra un golfo de mar. Este fragmento de mar abandonado tierra adentro encuentra alimento en los ríos próximos que irán desplazando poco a poco el agua marina original. La barra de arena, para defenderse de la erosión del viento, fija un bosque complejo de pinos que acabará por convertirse en la Dehesa de El Saler. Los pinos, a su vez, beberán el agua dulce que se filtra subterránea desde el lago. Sin el nacimiento de la Dehesa, la Albufera nunca hubiese existido. A partir de entonces sus destinos quedarán unidos para siempre. «Entre ambas subsiste, desde su nacimiento, un acuerdo, una especie de promesa. Y si algo malo le pasa a una de estas partes del mismo conjunto, la otra lo siente como cosa propia.»⁶

5. LEDESMA RUBIO, Fernando. *“Paleogeomorfología de la península ibérica, y los primeros pobladores”*, 2005.

6. ARRAIZ, José María. «La Albufera», En: GAVIRIA, Mario. *“Ni desarrollo regional ni ordenación del territorio. El caso valenciano”*. Ediciones Turnes, Madrid, 1974, p.321.

"Evolución de la Albufera de Valencia". Fuente: Centro de reinterpretación de la Albufera.

LOS HUMANOS

"Eviction of North American tree dwellers", en "Erasmus Francisci's Lustgarten" 1668, de *Architecture without architects*

Conscientes de su interdependencia, durante cientos de siglos estos sistemas a servirse y cuidarse mutuamente. Las personas, que por acción de la casualidad ocupan el territorio, ignoran este pacto. El territorio admite su presencia tolera su actividad mientras no condiciones su existencia. Cuando la amenaza es real, el gigante reacciona. La llegada del humano obligará a esta pareja litoral a iniciar un nuevo proceso de negociación.

El lago y la dehesa intuirán que para no ser devorados por humanos deberán, bien desactivarlos como depredadores económicos, bien bloquear las posibilidades productivas del territorio. A su vez, cada nueva remesa de humanos, ajenos a la magnitud del ente natural, aplicará sobre el territorio un paradigma productivo distinto: la agricultura, el turismo, etc. El tándem lago-dehesa se transforma, cede, presiona, reacciona ante el incordio de múltiples maneras: manipulará los parámetros biológicos para hacer el ambiente letal, aprenderá a embriagar a los hombres para que de forma voluntaria se sometan los imperativos del disfrute placiente e improductivo. Ahora bien, para ser influidos los hombres deberán ansiar la belleza y por eso el lago, cambia de socios según las circunstancias.

A continuación, perseguiremos a través de la historia el acontecer de esta lucha.

3.3 LOS GUARDIANES DEL LAGO

PLACER COMO NORMA

“Plano de Huertas y Contribución”, Ascensio Duarte, 1595. Este es un plano instrumento para el cobro de impuestos. La Albufera y su entorno no son tenidos en cuenta como terrenos productivos todavía

Tras la toma de Valencia en octubre de 1238, el rey aragonés Jaime I, reparte tierras, casas, alquilerías y heredades de los vencidos entre los que le habían ayudado. Un reparto que queda detallado en el *Llibre del Repartiment*⁷. De entre todas las propiedades adquiridas, Jaime I se queda para sí mismo el lago de La Albufera y anexiona sus terrenos al Patrimonio real convirtiéndola en Coto Real de Caza privado. Con el privilegio otorgado en Morella en 1250 regula la explotación de este territorio y reserva para sí y su familia los ingresos provenientes de la producción de la sal que se venía desarrollando en la zona, al mismo tiempo que regula su venta, circulación y precio. Con este privilegio, además, se reconoce legalmente la pesca, de la que el rey se quedará con una quinta parte, y un grupo de habitantes del entonces poblado de Russafa -hoy un barrio de Valencia- se traslada e instala a la isla de El Palmar para poder pescar más fácil y cómodamente. Poco después esta legalidad se reconoce en las poblaciones de Silla y Catarroja. Aunque la pesca era una ocupación común de los pobladores de esta zona antes incluso de la conquista de Valencia por el rey aragonés, es en este momento cuando se regula por escrito.⁸ El Palmar será el poblado que ocupan los pescadores y el Saler, donde se vendía la sal.

El expresidente de la Generalitat Valenciana, Francisco Camps, con el “Llibre del Repartiment”

7. El “*Llibre del Repartiment*” de Valencia es un libro de registro del siglo XIII donde los escribas del rey Jaime I de Aragón anotaban las promesas de donación de propiedades cuando se terminara la conquista de Valencia. Después los escribas marcaban los nombres de las personas que realmente tomaban posesión. En https://es.wikipedia.org/wiki/Llibre_del_Repartiment_de_Valencia

8. ALMERICH, José Manuel. «Guía de montaña del Centro Excursionista de Valencia», “*Mètode*”, 72, Valencia, invierno 2011-12

Así las cosas y como todo o parte del beneficio producido por la explotación del terreno iba a manos del rey, podemos entender que los habitantes lo explotasen poco.

Durante la Edad Moderna y hasta la llegada de los borbones los sucesivos monarcas continuaron reservando para sí estas propiedades como coto privado de caza. Mantuvieron una normativa de protección y dominio respecto a esta zona, prohibieron la enajenación de estos parajes, reservaron para sí estas propiedades como regalía de la Corona e impusieron normas reguladoras para el ejercicio de la caza y pesca. Esto influyó sustancialmente para que se mantuviera el respeto por el lago y su entorno.⁹

Mapa del Reino de Valencia, Abraham Ortelius, 1584. En el centro, la Albufera de Valencia, con una superficie de 20.000ha contenido por la restinga de arena donde aparecen ubicadas las salinas. A izquierda y derecha aparecen otras albuferas: Oropesa, Torrevieja, Alicante, Santa Pola, dando cuenta de cómo el paisaje de la laguna salobre era habitual en la costa del Mediterráneo

Así pues, desde mediados del siglo XIII hasta el siglo XVIII, la Albufera y su entorno pasan a estar gobernados formalmente por el placer y la diversión y su transformación de la mano del hombre es ordenada para no mermar la capacidad del territorio de dar disfrute al rey y a sus amigos.

En el año 1708, Felipe V cede el Señorío de L'Albufera al Conde de las Torres en feudo perpetuo como recompensa por los servicios prestados por éste durante la guerra de Sucesión, dejando así de pertenecer por primera vez al Patrimonio Real. Durante este paréntesis de orfandad regia, la Albufera que había sobrevivido como lugar de recreo embriagando a su dueño con caza abundante, es poco a poco transformada en terreno productivo. El cultivo de arroz, menos exigente para los brazos, menos dependiente de las lluvias que la agricultura frutícola y por lo tanto, más interesante desde la óptica del beneficio económico, se va extendiendo. La explotación económica del territorio acelera el proceso de aterramiento del lago transformando la laguna blanca¹⁰ en campos de arroz. Por su idoneidad económica, el cultivo se extenderá más allá de las tierras pantanosas de la laguna colonizando también tierras de secano de la Ribera Alta.

9. MONDRIA GARCÍA, Miguel. "Estudio Histórico de L'Albufera". Confederación Hidrográfica del Júcar, Ministerio de Medio Ambiente, marzo de 2003. Estudio realizado por la consultora TYPESA dirigido por Enrique Cífrés Giménez en fase de recopilación de información y datos de "Estudio para el Desarrollo sostenible de L'Albufera de Valencia". Publicado en la página web del Ministerio de Medio Ambiente.

10. La referencia al lago comúnmente considerada más antigua es la del historiador y geógrafo romano Festo Rufo Avieno, en el siglo IV de nuestra era, que es su poema Ora Marítima, habla de «palus Naccararum» en referencia a la Albufera. Esta blancura se debe a su pasado marítimo: «Estamos 3.000 años atrás. El agua dulce fluye desde el fondo a través de unos pequeños agujeros a chorro, es lo que se conoce aquí como «ullals». Esta agua baja desde las cadenas montañosas de la península ibérica y filtrándose por cavidades subterráneas, surge fresca y pura. Pero el agua salada es la que todavía domina. Ves que, bajo el agua, en el fondo, hay lo que parecen muchas piedrecitas blancas, son berberechos. Todos los campos de arroz de la Albufera guardan enterrados, miles, millones de berberechos que cubren el suelo. Murieron cuando el agua dulce dominó el lago, eliminando la salinidad que ellos necesitaban.» Fragmento del relato del arqueólogo valenciano Miguel Martí Maties.

ALHAJA DE LA CORONA

Carlos III recupera L'Albufera para la corona en 1761, realizando el primer deslinde general y dictando las Reales Ordenanzas para el buen uso y disfrute de L'Albufera. En estas ordenanzas Carlos III, que llama al lago «alhaja de la Corona», ordena de nuevo normas para la caza y explotación de la Albufera, crea un alquiler para cacería reservando zonas especiales del lago para el recreo de altos cargos militares y del rey.¹¹

Con objeto de establecer una explotación racional de sus tierras, Carlos III envía en 1791 a Antonio Cavanilles Palop, botánico valenciano formado en París, a recorrer España para examinar los vegetales que crecen en ella. Así pues emprende la monumental empresa de documentar vegetación, geografía, demografía de las tierras de la corona con objeto de prescribir mejoras en la agricultura, «fuente inagotable de abundancia y de felicidad». Una exploración que comenzará ahí donde mejor conoce, el reino de Valencia, y que queda recogida en *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*, publicado en 1795.

Reales Ordenanzas expedidas por Carlos III en 1761. En ellas, se llama a la Albufera «alhaja de la Corona» y se regula la conservación de los terrenos y se fijan los diezmos correspondientes a la caza y a la pesca

Francisco de Goya, «Carlos III, cazador», 1786.

Antonio Carnicero, «Vista de la Albufera de Valencia», 1783

11. KOOLHAAS, (1978) 2004, P. 241

ARROZ Y MUERTE

Antonio José Cavanilles Palop,
«Vista de la Ciudad de Valencia
tomada de San Pio V», 1795.

Valencia es vista por Cavanilles como una ciudad compacta que flota en un medio acuático. El Turia aparece dibujado como un río con una sola orilla, sobre él, una muralla aglutina torres y edificios rodeada de huertas que se extienden infinitas. Describe de forma exhaustiva la relación del hombre con el medio, que en el caso de la Albufera de Valencia, se reduce a la relación del éste con el agua. En sus apuntes, el botánico ilustrado alaba la laboriosidad e industria del huertano. Los valencianos, dice, usan todas las fuentes y ríos que encuentran para regar sus huertas. Y no contentos con aprovechar todas las aguas de las fuentes «registran las entrañas de los montes y cerros» para aumentar las fuentes de agua con excavaciones y conductos subterráneos: «taladran montes, levantan arcos para sostener acueductos, construyen depósitos o pantanos en el fondo de los barrancos para recoger las aguas de las lluvias, que se perderían en otro país de menos industria»¹². Una labor que continua la iniciada por Jaime I quién mandó construir un «magnífico canal», la acequia real, para distribuir el agua de Júcar y convertir así los secanos en huertas.

Pero el agua es del lago y cuando se la roban, se resiste. Describe Cavanilles que los que hicieron la obra de la acequia pensaban únicamente en la capacidad de su cauce desatendiendo a la naturaleza del terreno. Como consecuencia de ello, la acequia pierde agua por sus fisuras «introduciéndose por las entrañas de la tierra, y brotando en infinitas partes»¹³. Las aguas que bajan de los montes, cuando no entran en el río, burladas inútilmente por los

12. CAVANILLES, Antonio. "Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia", Imprenta Real, Madrid, 1795. Prólogo. En Biblioteca digital de Jardín Botánico CSIC, <http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Volumenes.php?Libro=58>

13. CAVANILLES, 1795, p. 171

canales, se suman a la tierra y «corren ocultas hasta encontrar salida en las inmediaciones del mar o de la Albufera».

Lo que juzga como un falta de previsión, no es sino la intervención de la tierra quitándose de encima al molesto humano. No podía saber Cavanilles que el terreno es de naturaleza «animada».

Juan Bautista Romero, «Plan topográfico de la Albufera de Valencia sacada de las medidas exactas que tiene echas don Juan Bautista Romero. Agrimensor de la ciudad y profesor de Matemáticas», finales del XVIII. Plano que de la Albufera que visitó Antonio Cavanilles Palop en 1791. En él se ve la Dehesa, El Palmer que ha dejado de ser una isla y los arrozales pertenecientes a cada una de las localidades que rodean el lago

En resumen, el hombre construye un sólido canal para robarle las aguas al lago y transformarlas en provechosas cosechas; la tierra quiebra el canal y devuelve el agua al lago transformando el terreno a su alrededor en un lugar pantanoso y arruinado. Los terrenos pantanosos no son aptos para el cultivo de otra especie que no sea arroz, y donde se instala el arroz, observa Cavanilles, reina la miseria, las enfermedades y la muerte. «Se pasma el observador al contemplar tantos millares de individuos luchando con las calenturas y la muerte por vivir en sitios aguanosos, cuya atmósfera se vicia con las pútridas exhalaciones de aguas encharcadas, y despojos de sabandijas y vegetales.»¹⁴

Antonio José Cavanilles Palop, «Mapa que contiene las tierras que riega la Real Acequia de Alzira», 1795.

Explica Cavanilles que es difícil señalar la época en que empezó a cultivarse el arroz en el reino de Valencia; comúnmente se cree que lo introdujeron los árabes extendiendo el cultivo a medida que se mejoraban los sistemas de canalización y riego. Después de la conquista católica, los vencidos continuaron su cultivo. Como se notaban terribles consecuencias para la salud, desde de Jaime I hasta el tiempo de Cavanilles, se alternaron licencias y prohibiciones ya que no faltaron jamás poderosos abogados de este cultivo.¹⁵

14. CAVANILLES, 1795, prólogo

15. CAVANILLES, 1795, p.173

Aunque la mano del hombre ha borrado los caracteres originales del terreno, el observador imparcial, Cavanilles en este caso, puede distinguir entre los terrenos naturalmente pantanosos y aquellos «pantanosos por el arte». Entre los primeros se encontraría el marjal, el terrenos de alrededor de la Albufera. En los sitios naturalmente pantanosos que forman una extensión considerable, «inútil para todo fruto, cenagosa y poblada de vegetales y de insectos», se deben permitir por ahora los arrozales. Curiosamente, en los terrenos naturalmente pantanosos, las fiebres no son «frecuentes ni rebeldes», lo que atribuye Cavanilles al curso de los vientos, que casi siempre vienen de levante y barren la atmósfera, «llevándose las exhalaciones pútridas hacia los pueblos de la Ribera alta.» En los terrenos que se vuelven pantanosos de forma artificial, la vida se vuelve miserable. «Allí vive una porción considerable de hombres, digámoslo mejor, muere allí lentamente nuestra especie. Pocos se hallan que pasen de 60 años, y menos aún que estén recios y de buen color. Si en Julio, Agosto y Septiembre tiene alguno valor para registrar aquellos lugares y habitaciones verá con frecuencia rostros pálidos, descarnados y abatidos; infinitos con calenturas y sin fuerzas; máquinas en fin que se desmontan y perecen.»¹⁶

Proceso de plantación y recogida del arroz, s.XX

No sabe Cavanilles que estas circunstancias son gobernadas con precisión por el lago y la dehesa, y lo que describe en el entorno del lago como una tregua, es una trampa. La Albufera en sus linden enseña a los hombres a dominar los frutos del pantano. Cuando estos, creyéndose afortunados, extienden esta cultura por el territorio, la Albufera los mata.

De todos modos, con el arroz el lago debilita a los hombres, pero también se autodestruye lentamente. Consideraba el lago que los humanos, como él, se aferraban a la vida por instinto de auto conservación. No contaba el lago con que los hombres pueden sacrificar su salud en favor del lucro económico. «En la época de la dominación romana parece ser que la superficie de lago alcanzaba las 30.000 hectáreas. Siglos más tarde, a principios del siglo XII había menguado un tercio, es decir, tendría en torno a 20.000 según el plano de Sidi Abn Said. A principios del siglo XVI, se había reducido a la mitad. Por una parte, los arrastres del materiales sólidos y, por otra, por las continuas desecaciones a las que ha sido sometido para la implantación del cultivo de arroz –la zona limítrofe al lago, con una extensión de 18.000 hectáreas, está dedicada a la producción de arroz- han hecho que la superficie del lago fuera de 13.972 ha a mediados del siglo XVIII; 8.190 ha en 1863; 5.091 ha en 1898; y 3.114 ha en 1927.»¹⁷

No satisfechos con la explotación de los terrenos naturalmente pantanosos, los humanos echan tierra al lago para convertirlo en campos de arroz.

16. *Óp. cit.*, p. 179

17. GAVIRA, Mario. *“Ni desarrollo regional, ni ordenación del territorio. El caso valenciano”*. Ediciones Turner, Madrid, 1975, p. 333

El proceso de aterramiento más importante tiene lugar en el siglo XIX. Durante el siglo XIX la Albufera pasa de mano en mano. Primero, La Albufera es regalada a Godoy por Carlos IV, con cuya esposa, se rumorea, tenía el primero una aventura. Con la caída de Godoy y la confiscación de sus bienes en 1808, durante el reinado de Fernando VII, revierte el lago al Patrimonio Real. Tampoco faltó la cesión al dominio particular durante la dominación francesa, el Mariscal Luis Gabriel Suchet fue nombrado por napoleón I Duque de la Albufera y, por Decreto de 24 de enero de 1812, entró en posesión del lago y sus aprovechamientos, como parte de la donación inherente al ducado.¹⁸ Como consecuencia de esto a principios del siglo XX la superficie del lago apenas superaba los 3000 ha, un tercio de la superficie que conservaba a mediados del XIX.

El lago va menguando, el cultivo de arroz se lo va comiendo. Ya no le basta al lago con el manejo silencioso de corrientes y humedades. La Albufera ha aprendido que su supervivencia «pacífica» pasa por establecer una relación simbiótica con el hombre, y esto, descubre, sólo es posible bajo un régimen de placer improductivo. El hombre, normalmente un gran depredador de recursos naturales, se vuelve inofensivo cuando goza desinteresadamente. Por eso la Albufera encuentra un equilibrio en su vida con el hombre, por ejemplo, cuando goza en él el rey cazador. De este modo, cazadores y pescadores serán, sin saberlo, los guardianes del lago.

Desde tiempos de Carlos III, la lucha entre arroceros y pescadores ha sido constante, puesto que al aterrar se pesca menos. De esta lucha se hace eco *Cañas y Barro*, la famosa novela de Vicente Blasco Ibáñez.¹⁹

Tomás Perelló, «Mapa de caza de la Albufera de Valencia», Sociedad Valenciana de caza y pesca. 1898. Los puntos en el lago señalan la posición de los «bocoy» o toneles camuflados usados por los cazadores de patos

Barca-correo como la que describe Vicente Blasco Ibáñez en *Cañas y Barro*

18. MONDRIA GARCÍA, Miguel. "Estudio Histórico de L'Albufera". Confederación Hidrográfica del Júcar, Ministerio de Medio Ambiente, marzo de 2003. Estudio realizado por la consultora TYPESA dirigido por Enrique Cifres Giménez en fase de recopilación de información y datos de "Estudio para el Desarrollo sostenible de L'Albufera de Valencia". Publicado en la página web del Ministerio de Medio Ambiente.

19. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. "Cañas y Barro", Prometeo, Valencia, 1902. Citado en esta tesis la octava reimpresión de Alianza Editorial, Madrid (1998), 2010.

CAÑAS Y BARRO

Cañas y barro narra la difícil lucha por la subsistencia de los pescadores y arroceros que viven en la Albufera de Valencia a través de tres generaciones de habitantes del lago: «los Paloma». El linaje de los Paloma sigue un curso desigual: el abuelo fue un gran pescador; el hijo quiere ser un heroico labriego; el nieto, el personaje problemático que acaba por deshonorar a la familia. De todos modos, la Albufera es el escenario y principal protagonista de esta novela.

Cañas y barro comienza con una escena habitual de la vida cotidiana del lago, el paso de la barca correo que comunica personas y mercancías del lago con la ciudad de Valencia. El paisaje que describe, totalmente dominado por los campos de arroz conserva, eso sí, el bosque de la Dehesa prácticamente intacto, una «selva casi virgen», donde la «línea oscura y ondulada de los pinos» ensancha el horizonte hacia el mar.

Fotografía de una barca correo
de principios del siglo XX

“ Al salir del canal, la barca-correo comenzó a deslizarse por entre los arrozales, inmensos campos de barro líquido cubiertos de espigas de un color bronceado. (...) En medio de esta vegetación acuática, que era como una prolongación de los canales, levantábanse a trechos, sobre isletas de barro, blancas casitas rematadas por chimeneas. Eran las máquinas que inundaban y desecaban los campos, según las exigencias del cultivo. (...) Habían entrado en el lago, en la parte de la Albufera obstruida de carrizales e islas, donde había que navegar con cierto cuidado. El horizonte se ensancha, a un lado, a línea oscura y ondulada de los pinos de la Dehesa, que separa la Albufera del mar; la selva caso virgen, que se extiende leguas y leguas, donde pastan los toros feroces y viven en la sombra los grandes reptiles, que muy pocos ven, pero de los que se habla con terror durante las veladas. Al lado opuesto, la inmensa llanura de los arrozales perdiéndose en el horizonte por la parte de Sollana y Sueca, confundándose con las lejanas montañas ”

La Albufera que recuerda el abuelo Paloma, es un lugar de libertad, escapes libidinosos, y vicio. Lo ha vivido él y también recuerda las historias de los viejos del lugar.

“Y el tío Paloma contaba a su nieto el viaje de Carlos IV y su esposa a la Albufera, cuando él aún no había nacido. Eso no le impedía describir a Tonet las grandes tiendas con banderolas y tapices levantadas entre los pinos de la Dehesa para el banquete real; las músicas, las traillas de perros los lacayos de empolvada peluca custodiando los carros de víveres. El rey, vestido de cazador, se rodeaba de los rústicos tiradores de la Albufera, casi desnudos y con viejos arcabuces, admirando sus proezas, mientras María Luisa paseaba por las frondosidades de la selva del brazo de don Manuel Godoy. “Debajo de un pino verde / le dijo la reina al rey: / “Mucho te quiero, Carlitos, / pero más quiero a Manuel”.

Vicente Blasco Ibáñez
Cañas y Barro, 1902

La condición de patrimonio real impidió hasta el siglo XIX cualquier tipo de asentamiento estable en la zona. Por Decreto de 12 de marzo de 1865, bajo el gobierno de Isabel II, se formó una relación de los bienes que quedaban en posición del real patrimonio, pasando los excluidos, a ser propiedad de la nación; y como en dicha relación no se incluyeron la Albufera y su Dehesa, quedaron agregados al estado.²⁰

Cuando el tío Paloma heredó la barca de su padre, ya no existían duques de la Albufera, la Albufera pertenecía al Estado, « ¡quién sería ese señor!». Había contratistas de caza y arrendatarios de la Dehesa, y los pobres «no podían disparar un tiro ni recoger un haz de leña sin que al momento surgiese el guarda con la bandera sobre el pecho y la carabina apuntada.»²¹

El tío Paloma, no ve con buenos ojos que su hijo, el hijo de un pescador de raza, se quiera dedicar a la agricultura. La tarea de «martirizar los campos», corresponde a los forasteros. Todo cambiaba ahora. «Los hijos de los barqueros se hacían siervos de la tierra.»

«Aislado de los suyos, sin otro afecto que el amor profundo que sentía por su madre la Albufera, la inspeccionaba, le pasaba diariamente revista, como si en sus ojos vivos y astutos de viejo fuerte guardase toda el agua del lago y lo innumerables árboles de la Dehesa.»

Agricultores y señoritos que arriendan la caza, por igual, son objeto del desprecio del tío Paloma. Los pescadores, crece el tío Paloma, son los guardianes del lago. «La Albufera era de él y de todos los pescadores.» Pero el lago, que convive con pescadores desde los humanos pueblan la zona, sabe que esto no es suficiente. Si el pescador vigila el territorio desde el agua con la precisión de un poeta, el rey cazador real y caprichoso, protege con su egoísmo la tierra firme que el lago necesita.

Posiblemente el periodo comprendido entre 1865 y 1911, en el que la propiedad pasa a ser Patrimonio del Estado haya sido el más desafortunado para el lago. Su desvinculación del Patrimonio Real supuso un estímulo importante para el proceso de transformación de la Albufera. En 1865, con las desamortizaciones, la Albufera fue declarada bien alienable, con una extensión de 8.130 ha tasada en 453.000 pesetas. En este periodo de nueva titularidad se levantó la vigilancia sobre el aterramiento y registrándose una importante reducción de su superficie en beneficio de la ampliación del arrozal, pasando de tener 8130 ha a 2896 ha en menos de cincuenta años. Durante este periodo,

20. A.E.O.R.M.A. "El Saler per al poble. Datos para una decisión colectiva", A.E.O.R.M, Valencia, 1974., p. 7

21. BLASCO IBAÑEZ, Vicente. "Cañas y Barro", Prometeo, Valencia, 1902. Citado en esta tesis la octava reimpresión de Alianza Editorial, Madrid (1998), 2010, p.18

el gobierno, pensando en sacar el máximo rendimiento económico, promueve sin éxito el concurso de concesiones minera o la promoción de hoteles.²²

En el siglo XX el lago se enfrenta a un nuevo desafío. La amenaza se cierne ahora sobre la Dehesa del Saler, la Dehesa, al mismo tiempo que el poder del rey, aliado ignorante de la causa del lago, se debilita. Pescadores y cazadores serán sustituidos por una nueva sociedad. Una sociedad que consume los productos culturales del regionalismo, que descubre el tiempo libre como derecho social y que definirá como propio el patrimonio natural.

El viejo lago, hará uso de ello. La negociación vuelve a empezar.

22. SANCHIS IBOR, Carles. *“Regadiu i canvi ambiental a l’Albufera de València”*, Universitat de València. Servei de Publicacions, València, 2001.

3.4 UN DOMINGO EN EL CAMPO

EL REGALO DEL REY

Un día en la dehesa, fotografía de principios del siglo XX, en el blog "Valencia en Blanco y Negro".

Mitin de Vicente Blasco Ibañez en Valencia, 1901

La obra de Blasco Ibáñez, Azorín o Sorolla entre otros, forja a principios del siglo XX la imagen de la Albufera como un referente cultural para los valencianos alimentando el conflicto histórico sobre su explotación y uso. La divulgación de los valores del humedal en la sociedad de la época despertó el interés por darle un uso público y frenar así el avance del arrozal que mermaba a gran velocidad las dimensiones del lago.

Abandonado por el Patrimonio Real y convertido en mercancía, el lago encuentra entre los líderes políticos y culturales del momento unos portavoces poderosos. Estos movilizarán a un buen número de humanos afines a la lucha por la conquista de la dignidad de la vida cotidiana que caracteriza a los primeros años del siglo XX.

En 1901, un año antes de la publicación de *Cañas y barro*, en el manifiesto «La Revolución en Valencia», Blasco Ibáñez expresa públicamente la necesidad de convertir el bosque litoral en lugar de esparcimiento para las clases populares valencianas, un lugar bello para la ciudad «donde las familias puedan tenderse y merendar lo domingos».²³

La aspiración de tratar de obtener la cesión del lago para el Ayuntamiento de Valencia, contó con el apoyo mediático y político del diario *El Pueblo* y de los diputados de la Unión Republicana en Madrid. El 15 de mayo de 1905 el ayuntamiento de Valencia, a propuesta del alcalde «blasquista» José María Ordaig, solicita al estado la cesión de la Albufera y la Dehesa. Al día siguiente, Blasco Ibáñez hace un llamamiento popular a través de las páginas de este

“Hay que preocuparse no sólo de la salud y de la decencia, sino del embellecimiento de la ciudad, y crear en las playas valencianas y sus terrenos colindantes, grandes bosques de pinos, eucaliptos, etc., verdaderos paseos para el esparcimiento, no como esos jardines por los que se pasea enguantado, estirado e incómodo, para mirar y ser mirado, sino paseos populares, selvas con maleza, donde las familias puedan tenderse y merendar lo domingos -como ocurre en los bosques inmediatos a París-, acariciadas por una vegetación salvaje y en libertad, que se esparce sin temor”

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. «La revolución en Valencia», *Diario El Pueblo*, 6 de noviembre de 1901. Citado de LEÓN ROCA, José Luis, *Vicente Blasco Ibáñez*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002

23. BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. «La revolución en Valencia», *Diario El Pueblo*, 6 de noviembre de 1901. Citado de LEÓN ROCA, José Luis, *Vicente Blasco Ibáñez*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002.

periódico: si los valencianos no reclaman el lago, este acabará engullido por la codicia de «algunos aprovechados».²⁴

Una mañana de domingo en la playa de El Saler, en el blog "Valencia en Blanco y Negro".

“ El proyecto de pedir al estado la cesión de la Dehesa y el lago de la Albufera ha de ser simpático a todos los valencianos. Difícil es que ningún gobierno monárquico otorgue un beneficio a la ciudad, y más difícil aun tratándose de favor tan grande como el de ceder una zona inmensa que, bien utilizada, puede ser venero inagotable de riqueza. No obstante, bueno es que Valencia acuda con su petición, que cuando menos tendrá la ventaja de hacer imposibles las combinaciones que sugiere la codicia a algunos aprovechados para hacerse con la Albufera sin constarles un cuarto ”

BLASCO IBAÑEZ, Vicente.
Editorial Diario El Pueblo, 16
mayo de 1905

La Universidad de Valencia participó activamente en la iniciativa municipal y la solicitud dirigida al gobierno de Madrid fue acompañada de un manifiesto firmado por los decanos de Ciencias, Medicina, Filosofía y Derecho respectivamente. La actividad académica entorno de la Albufera motivó que incluso desde el diario *Las Provincias* se pidiera la cesión del lago a la Universidad y la construcción de una residencia para estudiantes.²⁵

La propuesta de la Universidad no llegó a prosperar. El interés científico por las características del lago no puede hacer frente a las expectativas que ofrece la explotación económica. Todavía falta tiempo para esto. El lago debe llegar más profundo. Debe tañer en las entrañas mismas del deseo, debe «tocar el eje». Una vez más esta «alhaja» histórica debe seducir a sus guardianes haciendo uso de su belleza. Pero con cada nueva agresión el lago es menos lago y su belleza se debilita. No sabemos hasta cuándo podrá seguir haciendo uso del mismo embrujo.

Finalmente, durante el reinado de Alfonso XIII -curiosamente, otro de los grandes reyes cazadores-, el lago y la dehesa pasan a ser propiedad del Ayuntamiento. Por Ley de 23 de junio de 1911 la corona acuerda ceder la Albufera al Ayuntamiento de Valencia. A cambio, el Ayuntamiento se compromete a conservar los árboles y la integridad del suelo de la Dehesa so pena de revocar la cesión. Además, pescadores y cazadores conservarán sus antiguos privilegios. La cesión se formaliza el 28 de mayo de 1927 tras el pago al Estado de un importe de 1.062.980,40 pesetas, equivalente a la capitalización de las rentas que producían las fincas. Con esta venta, finaliza su historia como Patrimonio Real y, paradójicamente, comienza su principal proceso de privatización y transformación.

La Albufera y la Dehesa se lanzan a los brazos de los ciudadanos de Valencia al tiempo que estos ganan el derecho al uso y disfrute de su tiempo libre. La «democratización» del ocio alimentará las filas de la guardia del lago. Esta vez, no sólo unos cuantos reyes gozarán en el territorio sino la mayor parte de una sociedad que camina hacia un sistema social y económico más libre y más justo. O eso creía. Una vez más, como pasó con el arroz, aquello que el lago ingenia para su protección acelera su proceso de destrucción.

24. BLASCO IBAÑEZ, Vicente. Editorial Diario *El Pueblo*, 16 mayo de 1905.

25. SANCHIS IBOR, Carles. «La Albufera de Valencia. Cincuenta años de eutrofia», *Mètode*, núm 70, Universidad de Valencia, Valencia, 2011. En <http://metode.cat/es/Revistas/Dossiers/La-Albufera-de-Valencia/LAlbufera-de-Valencia>.

VACACIONES

A principios del siglo XX en Europa se debate el derecho de los trabajadores a unas vacaciones pagadas. Progresivamente, las vacaciones, el retiro, el tiempo libre, pasarán de ser una actividad exclusiva de las clases altas a constituirse como un derecho social. En España, sin embargo, esta reivindicación básica no se recoge hasta la constitución de 1931 posteriormente se recupera en la del 1978. En el artículo 46 de esta ley orgánica, entre las condiciones que pueden garantizar la existencia digna del trabajador se incluyen las vacaciones anuales remuneradas.²⁶

Desde su normalización, el turismo como actividad habitual en las vacaciones de la clase obrera se proyecta en el debate político y económico. Para unos es un peligro, un caldo de cultivo para todo tipo de vicios, para otros un derecho y un alivio frente a degradación intelectual y la deformación orgánica a la que es sometido el trabajador. Lo que al principio se plantea como una versión popular de los viajes recreativos de las clases pudientes: el *Grand Tour* cultural, las «tomas de aguas», o el turismo de montaña, ecológico o de aventura, acaba convertido como una actividad de consumo más derivando en un gran negocio y un instrumento de regulación económica.²⁷

El carácter sospechoso del ocio, apunta Ricard Pié y Ninot, se encuentra en la primera mitad del siglo XX con la indiferencia de la arquitectura oficial. Durante los primeros años del turismo de masas, la arquitectura y el urbanismo oficiales estaban preocupados fundamentalmente por «resolver los problemas de reconstrucción de la ciudad industrial». Los arquitectos eligieron dar respuesta a los problemas más urgentes de la «ciudad industrial» frente a los fenómenos nuevos de la incipiente sociedad del consumo, como los que planeaba el turismo. Eso explica que «durante todo el siglo pasado, la reflexión sobre el papel de la arquitectura en el fenómeno turístico ha sido mínima».²⁸ Sin embargo, como sabemos, junto con el patrimonio histórico, los museos y los monumentos, la experiencia del paisaje es el principal reclamo turístico de la sociedad urbana trabajadora. La acomodación del turismo traerá consigo una transformación territorial de gran envergadura que no cuenta con la participación de los arquitectos desde el primer momento.

TBO, edición "Extraordinario de Vacaciones", año 1965

TBO, edición "Extra Turismo", año 1976

26. Artículo 46 de la Constitución Española de 1931: "El trabajo, es sus diversas formas, es una obligación social, y gozará de la protección de las leyes. La República asegurará a todo trabajador las condiciones necesarias de una existencia digna. Su legislación social regulará: los casos de seguro de enfermedad, accidente, paro forzoso, vejez, invalidez y muerte; el trabajo de las mujeres y de los jóvenes y especialmente la proyección a la maternidad; la jornada de trabajo y el salario mínimo y familiar; las vacaciones anuales renumeradas; las condiciones del obrero español en el extranjero; las instituciones de cooperación; la relación económico-jurídica de los factores que integran la producción; la participación de los obreros en la dirección, la administración y los beneficios de las empresas, y todo cuanto afecte a la defensa de los trabajadores."

27. PIÉ I NINOT, R, ROSA JIMÉNEZ, C.J. (ed.) *Turismo Líquido*, Universidad de Málaga y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, Málaga, 2006, Introducción.

28. PIÉ I NINOT, 2006, p.7

FIRMES ESPECIALES

Esta transformación empieza en España a principios del siglo XX con la adecuación de las carreteras españolas para un nuevo medio de transporte, el vehículo privado. A comienzos del siglo pasado, a pesar de existir menos vehículos en España que en otros países europeos, se pensó que estos nuevos viajeros podrían ser turistas que viajaran por placer emulando a los turistas que recorrieron y descubrieron al mundo la imagen de España en la segunda mitad del siglo XIX.²⁹

Vista de la carretera de la Dehesa de la Villa, que formaba parte del CNFE

“ En España se dio la orden de construir el Circuito Nacional, una autovía anchísima, peraltada, de excelentes alquitranados y adoquines de pórfidos, con numerosos parapetos pintados de blanco. Este país no tenía apenas carreteras modernas. España hoy posee una carretera continua –Pirineos orientales, Barcelona, Valencia, Alicante, Murcia, Málaga, Gibraltar, Cádiz, Sevilla, Madrid San Sebastián, Pirineos occidentales-, carretera la más bella que conozco, a veces maravillosa, una novedad de los tiempos modernos, un esplendor ”

LE CORBUSIER, citado por José I. Uriol Salcedo en *Historia de los caminos de España*, 1992, p-244

El Circuito Nacional de Firmes Especiales, abreviado generalmente como CNFE, fue un conjunto de carreteras españolas y de tramos segregados de la red general considerado el inicio de la moderna red de transporte en España. El 10 de febrero de 1926, por Real Decreto Ley promovido por el Ministerio de Fomento, se crea el patronato del circuito CNFE, cuyo objetivo será actualizar la red de transportes y utilizando nuevas técnicas y calidades de construcción más favorables al «tráfico moderno». El nacimiento del CNFE tuvo se sumó a la creación del Patronato Nacional de Turismo dando lugar a la red de Paradores Nacionales y «albergues de carretera» para automovilistas.³⁰

29. RODRÍGUEZ LÁZARO, Francisco Javier, (2004), *Las Primeras autopistas españolas (1925/1936)*, "Carreteras", núm. 89, Citado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Circuito_Nacional_de_Firmes_Especiales

30. Patronato Nacional de Firmes Especiales. "Memoria de los trabajos efectuados desde la creación del Circuito, en febrero de 1926, al 31 de diciembre de 1930. Obras que se proyecta ejecutar en 1931 y liquidación del último ejercicio económico". Madrid. 1931. Citado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Circuito_Nacional_de_Firmes_Especiales

Le Corbusier visita España en los años 1930 a través de una de estas carreteras. Como será habitual en él, en cada viaje, en cada lugar, Le Corbusier parece descubrir alguna cosa que acabará utilizando tarde o temprano. En España descubre La Carretera, El viaje a Levante de 1931 es para le Corbusier, «si no el descubrimiento, la certeza de la carretera».³¹

El trazado de la carretera de levante del Circuito Nacional de Firms Especiales que recorre Le Corbusier conecta Valencia con Alicante por el interior. En aquel momento, la carretera de costa era un mero proyecto. Este «esplendor de los tiempos modernos»³² que permitió a Le Corbusier recorrer Levante con un «espíritu nuevo» era una herramienta, «un outil» maravilloso y al mismo tiempo una limitación. No le permite llegar a cualquier lado. La nueva carretera no pasaba por la Albufera y de momento los modernos no podrían llegar.

El lago sigue siendo el tesoro secreto de los que saben llegar hasta él. El lago había seducido a los ciudadanos, los cuidaba, los amaba, tocaba sus cuerpos con el suyo. Ya no necesita expresarse a través de la voz de otro. La relación es plena. Pero este estado de cosas empieza a cambiar en el momento en que los custodios del lago se mudan a la ciudad. Liberado del discurso, el lago no puede «tocar» en la distancia. Como el lago no puede tocarlos, los cuerpos de los ciudadanos se olvidan de él.

ÉXODO

En los años 60 en España tiene lugar el conocido éxodo del campo a la ciudad.³³ En Valencia, como en el resto de las ciudades de gran tamaño, la aparición de una nueva sociedad urbana trae consigo una reorganización de los afectos. Al principio pocos disponían de medios de transporte baratos y rápidos que les permitieran salir fuera de la ciudad al final de la semana. Como consecuencia de esto, los nuevos habitantes de la ciudad, y actuales guardianes del lago, se van desapegando física y emocionalmente del medio rural y a

Fernand Léger con Pierre Jeaneret y Le Corbusier en 1930. Fotografía de su viaje por España sobre uno de los blancos parapetos del Circuito Nacional de Firms Especiales. Fuente: Foundation Le Corbusier

Vista del albergue de carretera del Patronato Nacional de Turismo en Quintanar de la Orden (Toledo) Fuente: Archivo Fotográfico del Patronato Nacional de Turismo (II República 1931-1939) Fondos: Biblioteca de la Facultad de Empresa y Gestión Pública (Universidad de Zaragoza)

Paseo en moto con sidecar en la dehesa. Fuente: <http://solerdos.blogspot.com.es/>

31. "En cierto modo, sus proyectos urbanísticos americanos par Sao Paulo, Rio de Janeiro y Montevideo son, junto con el llamado Plan Obus par Argel o el proyecto para el valle del Zlin, algunos de sus trabajos en los que la carretera o la utopista es el soporte. De hecho, en estos trabajos la autopista se funde con la residencia, convirtiéndose en un gigantesco y serpenteante bloque de apartamentos por encima del cual van los automóviles a «vitesses vingtiples». Desde sus esbozos para las carreteras sobre el lago Léman hasta los proyectos para Río o Argel están comprometidos con esta idea de población que se apropia de la carretera." MONTEYS, Xavier, «Le Corbusier en España. Los viajes por Levante y Mallorca». Dentro de Juan José Lahuerta (ed.), "Le Corbusier y España", CCCB, Barcelona, 1997, p. 101.

32. LE CORBUSIER, citado por José I. Uriol Salcedo en "Historia de los caminos de España", Colegio De Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1992, p-244

33. En menos de diez años, una quinta parte de la población de España, sin contar a los menores de 10 años, cambia de residencia en esta dirección. Aproximadamente, tres millones de activos agrarios abandonaron la agricultura en este periodo. Una nueva clase obrera se hizo presente en la ciudad trabajando en fábricas y trabajos poco cualificados cuya integración en un nuevo modo de vida empezaba con el acceso a la propiedad de su vivienda y se evolucionaba en una rápida ascensión social. En JULIÁ, Santos. Historia de España. Edad Contemporánea.

la vez, del medio natural. En la época del desarrollo, los que conservaban la propiedad de alguna huerta que ahora sienten lejana, se lucran con ello.

Por otro lado, el aumento de poder adquisitivo convierte a la nueva clase obrera en un consumidor de automóviles potencial. Por ello, en lugar de sustituir el carro tirado por caballos o la lenta «barca-correo» por una extensión del tranvía urbano o del ferrocarril, opta por definir el vehículo privado como la base del planeamiento suburbano y de los planes de desarrollo económico. Con la venta de un campo es posible comprar un coche.

El vehículo privado asequible fue recibido por los ciudadanos como una liberación. Los señores del lago podrán de nuevo gozar en él. Lo que ahora sabemos es que el vehículo propio, trae aparejado la construcción de una vasta red de pavimentos que transforman el campo y del paisaje natural de una forma radical. El mismo territorio natural que en la época de la democracia acabará convertido formalmente en patrimonio cultural de los ciudadanos de un país. Pero para cuando los nuevos soberanos lo reciban, estará prácticamente arruinado.

Los ferrocarriles, defiende Henri Lefebvre en el prólogo del *Libro negro sobre La Autopista de la Costa Blanca*, no modifican el espacio preexistente, es decir, el espacio geográfico, lugar de una producción principalmente agrícola. Los ferrocarriles, como antes las carreteras, seguían aproximadamente los accidentes del terreno. Respetaban las particularidades de la tierra, de los pueblos, de las ciudades, de los cultivos diversos. La construcción del ferrocarril puso a punto un medio de transporte colectivo, instrumento económico y político de eficacia duradera en la era de la primera industrialización llevada a cabo en países de crecimiento rápido bajo la ideología liberal. La red de autopistas, en cambio, aparece en condiciones muy diferentes. En un contexto donde la movilidad de capitales pueden invertirse en sectores nuevos y diversos, entre los que se encuentran la organización del tiempo libre y el turismo.³⁴

LA LLAMADA DEL LAGO

En 1956 Edgar Neville, escritor, dramaturgo, conde de Berlanga del Duero, miembro del colectivo de humoristas *La otra Generación del 27*, viaja a Londres para comprar un Aston Martin «un modelo similar al que utilizaba James Bond en sus películas». De regreso, emprende un viaje por la península para escribir una «guía arbitraria de los caminos turísticos y gastronómicos de España» que le llevará a El Saler y a la Albufera. «Neville fue siempre un heterodoxo, un cachondo, un distinguido marginal que jugaba con los protocolos sociales a su antojo. Todas sus grandes películas tratan de eso: de la vida como azar, como

34. LEFEBVRE, Henri, *Prólogo de Libro Negro sobre la Autopista de la Costa Blanca*, Mario Gaviria (ed.), Editorial Cosmos, Valencia, 1973.

ventura y como placer». ³⁵ La historia demuestra que aquellos que tienen una inclinación natural y desinteresada por el placer, sienten la llamada del lago y Neville la oyó.

Los ciudadanos, que habían construido en el lago el escenario de su identidad nacional a principios del siglo, deben volver a reconectar con él ahora que son urbanitas. La gastronomía puede servir. La Albufera despliega de nuevo sus encantos con este bon vivant y le utiliza como altavoz.

De izqda. a dcha:
Le Corbusier con su Voisin en
1930 y Edgar Neville en su
Aston Martin, 1956

Para Neville, Valencia es «la ciudad más típicamente mediterránea», ama el ruido, el bullicio, los disparos, los fuegos artificiales y, apasionadamente, ama la música. El turista que pasee por La Albufera o que utilice «esa magnífica carretera que la cruza para ir camino de Alicante» debe parar en El Saler, en un restaurante donde, «dándoles una horita de tiempo, hace un arroz típico exquisito, una paella de primer orden». Del Saler recomienda el *fesols* y *nabs*, un guiso típico de pescadores en su versión simple con cerdo y tocino, y a otra en la que, además de añadirle tocino, «se le incluye un pato de las diferentes variedades que se cazan en la Albufera, o una *foxa*, especie de *poule d'eau*, «a la cual es preciso quitarle el pellejo como una camiseta, o sea pelarla como un conejo». Un deleite para aquellos que decidan dejar a un lado la carretera general y atravesar la inmensa laguna de la Albufera. Bien el Aston Martin, bien su tendencia irremediable al placer permitirán a Neville llegar allí donde no pudo Le Corbusier a bordo de su Voisin C7.

El turismo gastronómico se arropa en el tipismo local para hacer del hecho de comer una experiencia insólita. El lago y su entorno pintoresco se fijan el anecdotario familiar junto a «aquella tarde perfecta» alrededor de los restos de una paella *exquisit*. De esta forma, si algo o alguien amenazan a este paraíso lacustre, una multitud de domingueros y nuevos gourmets urbanos se batirán para protegerlo.

De nuevo parece que el lago y sus guardianes han dado con un plan que puede funcionar. Si me han de explotar, parece pensar el lago, pondré yo las

35. NEVILLE, Edgar. *Mi España Particular. Guía arbitraria de los caminos turísticos y gastronómicos de España*. Reino de Cordelia, Madrid, 2011. Prólogo de Fernando R. Lafuente. Publicado por primera vez por Taurus, Madrid, 1957.

Vista del Turia antes de la gran riada de 1957

Collage con la Propuesta de Ordenación del Turia vigente en 1969

Imagen de Valencia tras la riada de 1957

“ Existe la posibilidad de utilización del cauce antiguo como una vía de comunicación del acceso de Madrid con el puerto, y los accesos norte y sur. Será una auténtica autopista, donde los actuales puentes sirvan de pasos a nivel. Luego también las márgenes del río pueden utilizarse para el aparcamiento de coches que es un problema que tiene toda la ciudad. De este modo un gran mal como fue la riada del 57 traerá un gran bien que será esta Valencia del futuro que estamos intuyendo ”

En 1969, Adolfo Rincón de Arellano, el alcalde en aquel momento, explica de esta manera como había de ser utilizado el antiguo cauce que atravesaba Valencia de Norte a Sur

reglas. La Albufera produce los patos que cuecen en los guisos elaborados por los pescadores; una distancia razonable al centro urbano, hace esta experiencia un lujo accesible a cada vez más valencianos. La agresión es mínima. Esta modalidad de turismo opera gestionando los recursos presentes en el lugar: patos, peces, cazadores, pescadores, barracas y los nuevos vehículos. Tan sólo hace falta un pequeño detalle, un elemento apenas visible desde el punto de vista del «dominguero», el pescador o el cazador: la autopista.

Unos meses después del paso de Neville por la Albufera, el río Turia se desborda a su paso por Valencia. Si los ciudadanos habían perdido la conexión con el entorno natural, este podría entrar en la ciudad. El lago llama a las aguas dulces y éstas, locas, destruyen todo a su paso. Le iba mejor al lago con un humano como interlocutor. Como consecuencia de la riada, las aguas de río serán canalizadas mediante una robusta infraestructura en las afueras de la ciudad.

El informe³⁶ que sirvió de base para la redacción posterior del Plan Sur en 1966 proponía, no obstante, además de la canalización del Turia tal y como se ejecutó, la introducción de unas lenguas verdes que atravesaban la ciudad conectando el entono verde de la Albufera con el antiguo cauce. Un peine infraestructural aproximaban las huertas de la periferia hasta el mismo centro de la ciudad. Este aspecto verde del informe fue uno de los temas que se desestimaron a la hora de desarrollar proyecto. De este modo, durante los años

36. El informe, llamado Solución Sur, elaborado en 1957 por Fernando García-Ordóñez y Bidagor, arquitectos a cargo de Oficina Técnica del Plan Sur planteaba tres soluciones para prevenir en el futuro una catástrofe como esta: mantener el cauce atravesando el centro de la ciudad pero adecuándolo para que pueda canalizar más agua; desviarlo por el norte, una opción que se descarta por ser esta una zona muy poblada; o la solución Sur, la más costosa, por donde se construirá finalmente el nuevo trazado del río. Es llamativo observar que, una vez realizados los estudios por parte de la oficina técnica, muchas de sus consideraciones urbanísticas quedaron posteriormente desvirtuadas o abandonadas: el Plan General de 1966 las obvió y se perdió el trabajo realizado. Tal es el caso, de la creación de «barreras disuasorias del crecimiento indefinido» de la ciudad en el norte y oeste (la banda norte de la Ronda Interior se había clasificado como suelo rústico-protección verde natural), así como la previsión de «cuñas verdes de huerta» para solaz del ambiente urbano, con el fin de evitar —tal como fomentó el Plan del 66— el crecimiento «en mancha de aceite». En: JUAN RAMÓN SELVA ROYO, *Pensar la ciudad. Las aportaciones de Fernando M. García-Ordóñez al urbanismo de Valencia*.

posteriores a la canalización del Turia, el viejo cauce estuvo preparado para albergar autopistas, estaciones ferroviarias y zonas industriales.

En la vida política municipal de Valencia a mediados de la década de 1960, la autopista será vista como el soporte de una visión futurista del progreso frente a la amenaza de las fuerzas de la naturaleza. Mientras que la Oficina Técnica de la Solución Sur sueña con lenguas verdes que penetraban en la ciudad desde huertas y arrozales, un río de asfalto y cemento cada vez más caudaloso brota desde la ciudad en dirección a la Albufera.

Carretera de El Saler finales de 1950

3.5 LA GRAN MEGÁPOLIS MEDITERRÁNEA

SPAIN IS DIFFERENT

*«Y si fue dicho que Helena valía la guerra de Troya, bien vale algún mareo y algún chillido la arribada majestuosa de un pueblo, bello como una nave, a las playas de la normal civilización». Eugenio D'Ors, diciembre de 1919. Prólogo a la segunda edición castellana de **La Bien Plantada**, Ediciones Calpe, 1920.*

“ La Costa Brava, ironizan, pasa por una época de transición entre el salvajismo primitivo y la civilización turística. Esta civilización exige mucha obra de mampostería, mucha cal y cemento, mucho ir y venir de camiones cargados. Todo este frenesí constructivo crea polvo, montones de polvo que se convierten en nubes de polvo al paso de los coches. Este polvo es, evidentemente, provisional. Desaparecerá cuando todos los hoteles estén contruidos, y el asfalto haya cubierto toda la tierra libre. Y entonces los turistas respirarán un aire más puro, tendrán más hambre, comerán más, tendrán más ser, beberán más y serán más felices ”

CESC, Costa brava, Lumen, Barcelona, 1963

En julio de 1962, el que fue presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne, entra en el gobierno de España ocupando el cargo de Ministro de Información y Turismo. Siete años después había hecho del turismo la primera industria nacional, según señala su biografía oficial institucional. Desde la administración se intentó un ambicioso modelo de ordenación y fomento de la actividad turística, que abarcaba desde la promoción de la actividad a la planificación territorial de los principales ámbitos receptores que falló en su aplicación práctica.³⁷ En el momento de toma de la cartera ministerial, los planes de desarrollo del gobierno tenían el objetivo puesto en la industrialización de las partes más deprimidas económicamente de España. El turismo era considerado una industria menor aunque con potencial, como así lo señalaba el Informe del Banco Mundial.³⁸ Así las cosas tuvo que buscar su acomodo en una planificación económica de preferente desarrollo industrial, pasando a representar un papel claramente instrumental: convertirse en fuente de divisas para favorecer la necesaria inversión en bienes de equipo para modernizar la base industrial. Pero el evidente peso que fue adquiriendo en la economía

37. Fue un intento de crear un modelo propio, diferente de la Ley del Suelo, con sus propios presupuestos conceptuales y técnicos. El esquema proponía la creación de un plan director para un conjunto comarcal más o menos amplio (las ZITN) el cual a su vez definía los denominados Centros de Interés Turístico Nacional (CITN), un producto urbano-turístico individualizado con más de 500 plazas y 10 ha de superficie. Con posterioridad el Plan de Ordenación Urbana de los CITN aseguraría la correcta dotación de infraestructuras y servicios de cada uno de los polos de desarrollo elegidos. Se creaba, por tanto, un tipo de plan de escala intermedia (plan de ordenación territorial y urbana) que conectaba la planificación turística y la territorial. Estas iniciativas se beneficiaban de ciertos incentivos fiscales y de la posibilidad de transformar el suelo rústico en urbanizable a través de la redacción de un Plan de Ordenación Urbana; la contrapartida exigida a los promotores era garantizar una calidad del producto final muy por encima de lo habitual en aquellos años. El resultado fue un escaso protagonismo de las Zonas frente a los Centros; no se llegó a aprobar finalmente ninguna, a pesar de que se avanzó notablemente en las de la Costa del Sol y la Costa Brava. En: GALIANA MARTÍN, Luis; BARRADO TIMÓN, Diego. “Los centros de interés turístico nacional y el despegue del turismo de masas en España”, *Investigaciones Geográficas*, nº 39 Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, Alicante, 2006, pp. 73-93. ISSN: 0213-4691.

38. El Informe del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento publicado en Madrid por la oficina de Coordinación y Programación Económica en septiembre de 1962 es un voluminoso estudio de la situación económica de España. Fue encargado por el Gobierno de España al Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento. “El objetivo básico de la misión, tal como se acordó por el Gobierno y el Banco, fue ayudar a la Administración española en la preparación de un plan de desarrollo económico a largo plazo para la expansión y modernización del nivel de vida del pueblo español, manteniendo, al mismo tiempo, la estabilidad financiera. La Misión llegó a España en marzo de 1961 y permaneció en ella hasta mediados del mes de junio. De las 565 páginas de las consta el informe, tan sólo 13 están dedicadas a la industria del turismo.

española acabó apoyando el proyecto del Ministerio de Información y Turismo. En 1950 España recibió 0,46 millones de turistas, en 1960 4,3 millones, y en 1975 acogió a 21,3 y 27,4 millones, que representaban el 63 y el 88 por 100 de la población española.³⁹

En el papel de asistente de este actor secundario dentro de la planificación económica, el territorio español se prepara para llegada masiva de turistas a principios de los 60. De la mano de los arquitectos vendrán los edificios; de la mano del gobierno y de los industriales: carreteras, autopistas, fábricas de coches, la transformación del ahorro en vivienda en propiedad, la publicidad y el adiestramiento de la mano de obra.

En diciembre 1963, Manuel Fraga, inaugura en Tarragona un *Pequeño Congreso de Arquitectura*⁴⁰ donde el tema a tratar era el turismo dando cuenta de la importancia que tienen la arquitectura y el urbanismo en el proceso de transformación de España en una potencia turística. En la conferencia anima a los arquitectos a sumarse -todavía no lo han hecho- al proyecto futurista del Ministerio. No es este un futuro de «formas y distribución de masas y volúmenes» sino de estructuras que sean «un reflejo y un espejo del hombre que ahora se está haciendo».⁴¹

Un hombre nuevo que demanda nuevos paisajes y cuyos asuntos pendientes con la naturaleza deberá resolver la arquitectura. El conflicto de la arquitectura con el paisaje es una vieja historia, dice. La arquitectura en múltiples ocasiones ha conseguido crearse «a pesar de la Naturaleza». Ahora, continua, se exige la aparición de nuevos paisajes en los que ya no entran Naturaleza pura ni la ciudad, ni son un mixto híbrido y frío. «Paisajes como un nuevo complejo de Naturaleza urbanizada al servicio del hombre y que ha de dejar de ser una realidad situada enfrente para ser contemplada, para convertirse en realidad circundante, para ser actuada, padecida, disfrutada». Fraga llama a los arquitectos a abandonar la mojigatería y abrazar la responsabilidad de crear un hábitat nuevo para el humano.

El criterio con el que los arquitectos deberán lidiar con las preexistencias mientras transforman el medio natural en la fábrica que ha de servir a la nueva industria turística es un criterio arqueológico, restos entre los que se encuentran «las bellezas naturales o artificiales, los monumentos, los poblados, los bosques, las calas, las montañas». Ya había distinguido en Informe del Banco Mundial

“Hay un coche para cada dos o tres turistas. Si en alguno viajan cuatro, se compensa con otro en el que solo viaja uno. Un coche ocupa más sitio que dos o tres turistas. Y así los coches aparcados, inmóviles, dan al paisaje de la Costa Brava una carácter internacional envidiable”

CESC, Costa brava, Lumen, Barcelona, 1963

“En algunos sitios, gracias a la barrera de coches, se ha conseguido evitar que el viento y el ruido del mar molesten a los turistas sentados en las terrazas de los bares. Desde ahí, en invierno, se ve el mar; en verano se ve la barrera de coches”

Cesc. Costa Brava.
“Aparcamiento frente al mar”

39. Fuente INE

40. Los Pequeños Congresos de Arquitectura, organizados por Carlos de Miguel, el entonces director de la revista *Arquitectura* del Colegio de Arquitectos de Madrid, habían comenzado siendo unas reuniones totalmente informales y esporádicas entre arquitectos en las que unos grupos de profesionales intentaban comunicarse sus experiencias y problemas.

41. FRAGA, Manuel, Ministro de Información y Turismo, Discurso para la inauguración del 5º Pequeño Congreso Arquitectura, dedicado al turismo celebrado en Tarragona en septiembre de 1962, COAM, revista *Arquitectura* nº65, mayo de 1964.

el interés turístico que tiene los restos materiales del pasado histórico que custodia España. Aquí viene bien conservar algo, para «prever las apetencias y motivaciones del hombre en cuanto se adelanta hacia un futuro un tanto con el ensueño y otro tanto empujado por los ciclos de la civilización y la cultura.» El turista del futuro, apreciará los oasis arqueológicos que agrupan construcción y naturales pero no podemos obviar que «gustará de paisajes vivos en los que la distribución, las formas y los colores, sean una proyección de su propio espíritu, en que la admiración no sea sólo para la estética, sino también para la tecnología», y aquí es donde entra la arquitectura, como creador de formas nuevas que abracen la tecnología puntera para la construcción de un nuevo paisaje.

Fotograma de *That Man from Rio*, Philippe de Broca, 1964

“Es hermoso el melancólico atardecer declinante sentido en soledad abrupta. Pero también es bello volver la cabeza, cuando llegó ya la noche, y descubrir en la lejanía como un nuevo amanecer de luces de neón y mercurio, autopistas fosforescentes y edificios deslumbrantes entre masas de verdura vegetal o sobre las montañas o frente al mar.» ”

Manuel Fraga, discurso para la inauguración del 5º Pequeño Congreso Arquitectura, septiembre de 1962

URBANIZACIÓN DE EL SALER

Hasta los años 1960, la Albufera de Valencia y la Dehesa del Saler, por su condición de parque suburbano y de paraje natural habían quedado al margen del desarrollo turístico. El lugar había sido cedido al Ayuntamiento de Valencia con condiciones y éste se obligaba a conservar el arbolado de la Dehesa y la integridad del suelo.⁴² Por ello, a lo largo del siglo XX, la Dehesa del Saler fue crecientemente utilizada por los valencianos como lugar de recreo y acceso a las playas, siendo «uno de los espacios populares de España mejor y más utilizados», según Mario Gaviria. Al final de los años 50, con la llegada del turismo, los municipios enfebrecen obsesionados con las urbanizaciones y parcelaciones turísticas. Como Valencia no tenía ninguna, una serie de promotores ponen los ojos en El Saler excusados en que Valencia necesitaba un desarrollo turístico. Pero la intención de parcelarlo y urbanizarlo se ve cortada por el propio artículo 5: «La Infracción de las condiciones de esta concesión motivará. Por parte del Estado, la declaración de caducidad.»⁴³

El ayuntamiento y grupos interesados en la promoción de la Dehesa comienzan al principio de los años 60 una doble actividad; por un lado encargan un proyecto de urbanización turística, y por el otro se movilizan para derogar las prohibiciones de la parcelación, venta y privatización del suelo del Saler.

El primer Plan de Ordenación de la Dehesa y el consiguiente proyecto de urbanización lo elaborará un equipo de arquitectos de Madrid formado por Vicente Temes Riancho, Luis Felipe Vivanco Bergamín, Julio Cano Lasso y un alumno de arquitectura, Carlos Ochoa.⁴⁴

Julio Cano Lasso, como representante de equipo de arquitectos, presenta el proyecto en el congreso de arquitectura sobre turismo que había inaugurado Fraga. El encargo, detalla, consistía en proyectar un conjunto turístico de lujo en las proximidades de Valencia para más de 45.000 personas en terrenos propiedad del Ayuntamiento de esa ciudad, la Dehesa del Saler: 870 ha de suelo llano y cubierto en su mayor parte de pinar, comprendidas entre la Albufera y el mar, con más de diez km de playa.⁴⁵

Este proyecto, explica en la introducción, consiste en una pieza de las muchas que integrarán lo que llama «la gran megápolis mediterránea»: una

Plan de Ordenación de El Saler, 1963. Planta y maqueta

42. El artículo 4 de la Ley de cesión de 1911 dice así: "El Ayuntamiento de Valencia se obliga igualmente a conservar el arbolado de la dehesa y la integridad de su suelo, el cual no podrá tener otra ocupación o destino agrícola más que el de monte, y no se practicarán en él otras cortas que las que se autoricen por el Ministerio de Fomento".

43. GAVIRIA, Mario. *Ni desarrollo regional ni ordenación del territorio. El caso valenciano*. Ediciones Turnes, Madrid, 1974

44. A.E.O.R.M.A. *El Saler per al poble. Datos para una decisión colectiva*, A.E.O.R.M, Valencia, 1974.

45. Revista *Arquitectura* COAM, Mayo 1964

ciudad lineal que ocupará la costa del mediterráneo desde el Norte de África hasta Croacia y que recibirá oleadas de pensionistas, jubilados, millonarios y trabajadores del norte y centro de Europa que buscarán ocupar su tiempo libre en las soleadas costas del Mediterráneo.

Las intenciones del *Proyecto de El Saler* eran: conservar el pinar; crear una zona para pulmón y esparcimiento de Valencia y su comarca; crear un conjunto con mucha personalidad, incorporando a las exigencias y conceptos del urbanismo actual, valores permanentes del urbanismo mediterráneo; concentrar la edificación en núcleos relativamente densos en las zonas más próximas al mar y de topografía más interesante; estructura viaria flexible, con posibilidades de adaptación a futuras necesidades del tráfico. La ordenación que plantea es lineal apoyada en la futura Autopista de Levante, y dividida en tres sectores: uno popular y dos de lujo. El primero y más próximo a la ciudad, también el más pequeño, se destinará a playa y zona de esparcimiento popular sin conexión con el resto del desarrollo. El eje de este sector lo constituirá un paseo marítimo elevado 2,5 Km de longitud bajo el cual se sitúan un gran número de cabinas, duchas, bares, aseos, merenderos, restaurantes, salas de fiesta, hoteles de precio módico, piscinas, conjuntos deportivos, terrazas escalonadas en varios niveles, toldos, emparrados, flores, anuncios luminosos, carteles, rótulos, enseñas y gallardetes que «crearán un ambiente festivo y colorista en contacto con la playa». El pinar donde se pensaba ubicar este abultado programa «se conserva casi en su totalidad en forma de parque natural de uso público» y en el que se situarán, además, una venta taurina, un teatro al aire libre y un camping. El sistema viario de este sector, el sector popular, no tiene conexión con el resto de sectores a fin de exista una «conveniente» separación ya su función y carácter «son fundamentalmente distintos».

Maqueta Plan de Ordenación de El Saler, 1963. Torres de viviendas en la margen izquierda de la Gola del Puchol; centro cívico a la derecha; núcleos costeros en el frente marítimo

Maqueta Plan de Ordenación de El Saler, 1963. Torres, hotel y núcleos costeros

En el sector central, se sitúan una serie de torres de apartamentos y un gran centro cívico-comercial, «centro de gravedad y corazón de la ordenación», apoyados en la gola del Puchol, un amplio canal de 50 metros de anchura que desagua la Albufera en el mar. Al final del canal se sitúa un extenso lago artificial que hace de puerto interior para embarcaciones deportivas: Alrededor

del lago: clubs, hoteles, restaurantes e instalaciones náuticas y también los servicios, talleres y almacenes, que una flota de embarcaciones deportivas necesita.

El último sector está compuesto por una serie de núcleos de población compacta de baja densidad y estética racionalista, situados sobre la cadena de dunas. Las dunas, con topografía muy irregular y discontinúa, forman una cadena que corre paralelamente a la playa. «Aunque su elevación máxima no excede de 9 metros, su proximidad al mar, las vistas, brisas y la ausencia de vegetación hacen también el lugar más adecuado para concentrar en él la edificación.»

En estas agrupaciones residenciales de pequeña escala es donde los arquitectos ponen el mayor mimo y énfasis del proyecto. Las viviendas se organizan entorno a calles peatonales y plazas, en una suerte de tipismo moderno que da una importancia capital a la experiencia de vida en la calle que recibirá a los turistas saturados de sol y cegados por la luz con sus sombras y su frescura. Las viviendas se insertarán en esta trama «con la libertad y orden con que crecen las hojas en un árbol».⁴⁶ Aunque el proyecto consiste en la elaboración de una ordenanza de usos y volúmenes que regule una edificación abierta a un número indefinido de soluciones concretas, Cano Lasso concluye la conferencia con una descripción detallada de la solución interior del proyecto teórico que había servido para inspirar las ordenanzas, que, augura, «tendrá una expresión unitaria perfectamente previsible que, a título de ejemplo, se refleja en las maquetas».

Plan de Ordenación de El Saler, 1963. Núcleos Costeros

Maqueta Plan de Ordenación de El Saler, 1963. Núcleos costeros

En diciembre de 1963 se expone la maqueta del Plan de Ordenación en el salón de fiestas del Ayuntamiento. A su inauguración acude personalmente el entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne.

Con el transcurso del tiempo y en plena fiebre turística se formalizará un pacto urbanístico entre el Estado y el Ayuntamiento de Valencia: un campo de golf y un parador de turismo para el Estado, a cambio de que el Ayuntamiento pudiera urbanizar el monte. En virtud de la Ley de 24 de diciembre de 1964

Manuel Fraga en el Ayuntamiento visitando la maqueta del Plan de Ordenación de El Saler

46. La concienzuda elaboración de la calle como espacio urbano dentro de un discurso formal moderno, recuerda mucho la propuesta de los Smithsons en el CIAM IX.

desaparece el condicionante de la cesión que determinaba la conservación del monte con su arbolado en su estado natural, lo que deja vía libre para la ejecución del proyecto de urbanización.

Un año después se inician las obras del Parador Nacional Luis Vives y del Campo de Golf del Saler en terrenos cedidos el Ayuntamiento al Ministerio de Información y Turismo, dos meses antes de que se apruebe la ley que revierte al Patrimonio del Estado estas parcelas. El 4 de mayo de 1965, finalmente, el Ministerio de la Vivienda aprueba el Plan de Ordenación de la Dehesa del Saler y el proyecto de urbanización.

El proyecto lo había encargado TEVASA, Terrenos de Valencia S.A., una empresa creada para tal fin en la que estaba involucrado el Banco Urquijo. Y TEVASA, curiosamente será quien gane el concurso para la urbanización de los terrenos un año después de la aprobación del Plan.⁴⁷ En el año 1966 el Ayuntamiento aprobó un presupuesto especial, para entonces gigantesco, de 800 millones de pesetas para que TEVASA fuera realizando las obras. A partir de entonces las cosas comienzan a complicarse y oscurecerse.⁴⁸

Si en los últimos cien años el lago había sido sucesivamente castigado con objeto de exprimir su potencial productivo, ahora serán la Dehesa del Saler y el bosque litoral los que sufran la agresión. Tras tímidas tentativas de explotación turística, a mediados de 1960, la codicia especulativa ataca en el corazón mismo del funcionamiento de este ecosistema litoral. En pleno boom del turismo de masas, sobre los terrenos del lago y la dehesa se proyecta construir una exclusiva urbanización de lujo, de la que los ciudadanos obtendrán poco o nulo beneficio. Pero el lago era de ellos, ¿cómo ha podido despistarse tanto la nueva guardia del lago, esta vez mucho más numerosa y mucho más cercana?

Muy sencillo, la población no se sabe propietaria indiscutible del medio. Porque en aquellos primeros años del desarrollismo «lo que sí tenía el obrero, como el burgués medio, era la clara convicción de que el medio sería de alguien pero no suyo.»⁴⁹

47. GAVIRIA, 1974, 332

48. GAVIRIA, 1974, 333

49. La cita es de Carlos Carrasco, fundador de AEORMA, primera asociación ecologista de España. «En 1970 nace AEORMA -Asociación Española para la Ordenación del Medio Ambiente-, una pequeña organización que surge alrededor del despacho del abogado 'ambientalista' Carlos Carrasco, que fue su fundador y Secretario General 1970 hasta su disolución en 1977. AEORMA, autor del Manifiesto de Benidorm, el primer manifiesto del incipiente movimiento ecologista español, elaborará el informe definitivo donde se recogerá la polémica surgida en torno al tema de El Saler. A finales de los sesenta y principios de los setenta, los temas ecológicos o ambientales empezaron a cobrar interés y un conjunto de personas sensibles a ellos movilizaron la opinión con publicaciones y movimientos de protesta contra planes, proyectos y procesos muy dañinos del medio». En: <http://origenecologiaennuestropais.blogspot.com.es/> Blog personal de Carlos Carrasco-Muñoz de Vera.

FÁBRICA DE PATOS

El 31 de mayo de 1970 Félix Rodríguez de la Fuente, al final de un capítulo del programa de *Vida Salvaje*⁵⁰ dedicado a los patos negros de Norteamérica, incluye a La Albufera de Valencia en una lista de lagunas y marismas de España en proceso de desecación.

De entre todas ellas -Tablas de Daniel, Lagunas de Ciudad Real, Gallocanta en Zaragoza y Teruel, Fuentepiedra en Málaga- señala la desecación de La Albufera en Valencia, como el caso “más asombroso y más espantoso”. Espantoso sobre todo, para los cazadores de patos.⁵¹ La Albufera de Valencia, «laguna vital para los patos migradores», está en peligro, dice, «porque está rodeada, separada del mar por una urbanización; porque se teme que vaya a ser atravesada en parte por una carretera; porque hay un proyecto, el proyecto de la Mata del Fang que parece ser que pretende acogiendo a no sé qué legislación, desecar, ni más ni menos, que el corazón de la Albufera». Esto, junto con la polución de la aguas está poniendo en riesgo a la fauna especializada que vive en la Albufera. Esta denuncia surge como respuesta a una serie de cartas recibidas en ADENA como muestra de «un llamamiento desesperado de los valencianos amantes de la naturaleza».⁵²

«Nos han dicho: “Señores preocupense por esto porque mucho nos tememos que poco a poco nos vamos a ir quedando sin la famosa y sin la verdaderamente importante Albufera de Valencia”. Nosotros hemos contestado: “Vamos a hacer lo que sea necesario para que nadie la ponga en peligro.”»

Semanas después, el domingo 28 de junio, en el espacio *Vida Salvaje*, el mismo día en que se emite la final de la Copa del Generalísimo en el Camp Nou⁵³, Rodríguez de la Fuente dedica un capítulo entero sobre la «triste»

“Cuando un monte se quema, algo suyo se quema, señor conde”

Perich, *Autopista*, 1970, ed. Estela Barcelona

50. «Primero de los programas documentales sobre el mundo animal emitido en TVE que protagonizó en televisión el zoólogo y naturalista Félix Rodríguez de la Fuente. El programa tiene varias etapas que se extendieron de 1968 a 1974, reflejadas en cuatro títulos diferentes dentro de esta serie: 'Vida salvaje', 'Fauna', 'Animalia' y 'Planeta azul'. El programa no sufrió ninguna evolución en su contenido: Félix presentaba en el plató el contenido del programa, comentaba las imágenes, y añadía explicaciones con dibujos y mapas realizados por su colaborador, el dibujante Juanjo Lalanda». Página web de la cadena <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-planeta-azul>.

51. «¿Saben ustedes lo que hay en estas lagunas que se han desecado o que se van a desecar? Especies maravillosas de patos de multitud de coloridos y de multitud de formas. Patos llenos de alegría de vivir, patos que llenaban de alegría a los cazadores y patos que llenaban de alegría a los amantes de la naturaleza. ¿Qué habrá donde antes había lagunas? Unas tierras que no creo que nos saquen de aprieto.»

52. Los «amantes de la naturaleza» que dan la voz de alarma son un grupo de biólogos y ecólogos valencianos entre los que destacan Ignacio Docavo Alberti, biólogo y director del jardín botánico y del zoológico de Valencia, José Mansanet Mansanet, doctor en Farmacia y miembro de la Real Sociedad Española de Historia Natural y Miguel Gil Corell, presidente de la Sección regional Valenciana de la Sociedad Española de Ornitología.

53. A.E.O.R.M.A., *El Saler para el pueblo. Datos para una decisión colectiva*. COAV, 1975. Documento que acompaña a una exposición en el Colegio de Arquitectos de Valencia, p.8

“ Con la zona que queda de este precioso pinar, de esta preciosa Dehesa, se pueden hacer muchas cosas menos depauperarla. Algo que me atrevería a sugerir, y que se debe a la imaginación de mi colaborador “Lalanda”, existe en muchos países y en Valencia podría hacerse algo que sería de “fama mundial”. Miren ustedes en esta otra lámina, lo que es un parque natural tal y como se han construido bastante actualmente en el mundo. Lo que ocurriría en la Dehesa del Saler si para detener la destrucción y para fijar el turismo, se introdujeran especies africanas como las jirafas, los rinocerontes negros, los órix, las grullas coronadas, otras clases de antílopes, los flamencos, los patos que ahora viven, los marabúes, para que en el llamado safari fotográfico, en ese enclave incomparable, pudiera haber un complemento maravilloso de lo que es La Albufera de Valencia, y lo que es la costa del Mediterráneo español como una auténtica mina, un auténtico faro que llama a los turistas de todo el mundo ”

“Vida Salvaje”, Félix Rodríguez de la Fuente, 1970

situación de La Albufera y El Saler.⁵⁴ En el capítulo, visita la Albufera en compañía de los naturalistas Docavo, Mansanet y Gil Cornell señalando causas y consecuencias de la destrucción de este ecosistema litoral característico. La Albufera de Valencia, «fábrica nacional de patos» donde viven más de 200 especies de pájaros «para que los cazadores puedan pasar buenos ratos», es, en palabras de Rodríguez de la Fuente, el más importante enclave para las aves acuáticas que existe en todo el Mediterráneo occidental después de la Marisma del Guadalquivir.

La Albufera de Valencia está amenazada, denuncia. Junto a los patos, flotan cadáveres de peces como consecuencia de la contaminación de las aguas. En la Albufera se están vertiendo «deshechos de fábricas, infiltraciones del DDT de los arrozales y sustancias que acaban con la pureza de las aguas y matan a la fauna ictiológica de la Albufera». Además, la Dehesa del Saler, «el pinar de *pinus alepensis*, esa comunidad de plantas mediterráneas verdaderamente única en la península ibérica» se debe conservar en toda su integridad porque forma parte de la Albufera de Valencia. En esta lengua de arena defiende a la Albufera del mar gracias a la conjunción de arbustos y pinos. Sin arbustos los pinos se secan y secos, «se transformarán en unos esqueletos que permitirán que la duna triste, la duna desnuda vuelva a cubrir lo que hoy es un hermosísimo pinar.»

En este segundo capítulo del programa, Rodríguez de la Fuente ya no señala a la urbanización como culpable de la destrucción del ecosistema sino al desbroce incontrolado. Este cambio de posición, hace pensar que junto con las cartas de los amantes de la naturaleza valencianos llegaron otras de las autoridades municipales y agentes beneficiados por la urbanización. En realidad, como incidirán con posterioridad en repetidas cartas y artículos en la presa botánicos y ecólogos valencianos, la principal agresión contra este ecosistema se debe, junto a la pérdida del matorral, al desmonte ocasionado por la construcción del paseo marítimo y de los núcleos de población sobre el cordón de dunas.

Al final del programa, Rodríguez de la Fuente «para salvar a la Albufera» se suma al proyecto de establecer el turismo internacional como motor para el desarrollo económico de la región. Para detener la destrucción del pinar, propone introducir, en «este enclave incomparable», «especies africanas como las jirafas, los rinocerontes negros, los órix, las grullas coronadas, otras clases de antílopes, los flamencos, los patos que ahora viven, los marabúes», para que con el safari fotográfico como complemento, la Albufera de Valencia se convierta en «una auténtica mina, un faro que llame a los turistas de todo el mundo». Y no solo ellos, este parque natural serviría también para que «los valencianos puedan ver animales exóticos y para que los estudiantes puedan formarse observándoles». En definitiva, de este u otro modo, a Valencia le desea «todas las venturas y todos los desarrollos pero que también conserve su famosa Dehesa del Saler».

54. “La Albufera de Valencia”, *Vida Salvaje*. Félix Rodríguez de la Fuente. TVE1, 28 de junio de 1970.

Paradójicamente, la llamada de Rodríguez de la Fuente, en el fondo, complaciente con la urbanización y dirigida principalmente a los amantes de la caza lacustre, pone en pie a los verdaderos dueños del lago. A partir de este momento, da comienzo un proceso polémico, alimentado desde los medios de comunicación que desembocará en la constitución de un movimiento social que acabará por truncar los objetivos del Plan.

EL SALER PER AL POBLE

El 2 de agosto de 1970 el Ayuntamiento desmiente estas acusaciones a través de un comunicado de prensa dirigido indirectamente a Rodríguez de la Fuente. Considera inadmisibile que «por muy elevada que sea la condición cultural de quien en alas de los poderosos medios modernos de difusión cultural», se alarme a los valencianos vertiendo informaciones de apariencia sensacionalista, aún provocada por la mejor de las intenciones. Si los pinos se están secando, dice, es debido a las obras de prolongación de los diques en el puerto de Valencia, obras de pertinencia indiscutible que han cambiado la naturaleza de los vientos de levante. La posición de Rodríguez de la Fuente será respaldada tanto por biólogos y técnicos valencianos como por ADENA⁵⁵, y así lo expresan en diversas cartas y artículos de opinión en prensa. Si los vientos de Levante cambian, dice una de ellas, «ya no serían de Levante, soplarían en otra dirección, conllevando esto un beneficio para la pineda».⁵⁶

Dehesa de El Saler, esquema de ocupación antes y después del Plan de Ordenación de El Saler de 1963

55. Organización ecologista de la que Rodríguez de la Fuente era Secretario General en aquel momento.

56. Respuesta de los biólogos valencianos a la carta del alcalde. Anexo II de la parte dedicada a la Albufera de Valencia de GAVIRIA, Mario. *Ni desarrollo regional ni ordenación del territorio. El caso valenciano*. Ediciones Turnes, Madrid, 1974, p. 341.

Mientras, los periódicos apoyan la versión oficial de los hechos, ridiculizando la demanda de Rodríguez de la Fuente de convertir la Dehesa en un parque nacional y viendo el caso como una intromisión⁵⁷. En una entrevista en Las Provincias el entonces alcalde, López Rosat se queja de que Valencia, «dejada de la mano del turismo» tiene en la Dehesa una circunstancia que se debe aprovechar «en bien de los valencianos», que son «los que verdaderamente tienen que disfrutar de ella». Según el alcalde, en aquel momento, casi nadie iba a la playa porque estaba en malas condiciones, y a la Albufera, «cuarenta o cincuenta grandes señores que van a cazar». La intención de la corporación municipal es clara: «queremos poner a disposición la Valencia la urbanización; que los valencianos la disfruten y que los extranjeros dejen aquí sus divisas. Todo eso sin alterar lo más mínimo la naturaleza».

Portada del artículo aparecido en la revista *Triunfo* en septiembre de 1970

La deriva de los acontecimientos, lleva a Rodríguez de la Fuente a organizar en Madrid una rueda de prensa destinada a explicar su visión del problema. En septiembre de 1970, un artículo de José Monleón en la revista *Triunfo* titulado «Informe de una polémica» resume los acontecimientos informativos de los últimos meses. La acusación toma carácter nacional. EL artículo, claramente en contra de la urbanización, llama la atención sobre la desproporción entre las zonas de esparcimiento popular y la dedicada a la población turística de alto nivel que propone el proyecto, a la vez que pone en cuestión los argumentos del alcalde. «Si la urbanización se hace, según hemos visto, en nombre de las necesidades de los valencianos, ¿cuál es la forma de evitar que los beneficiados sean unos pocos?». ⁵⁸ Durante 1970 y 1971 el número de artículos y cartas sobre este tema en la prensa nacional y local, va en aumento. Como hace notar el informe de A.E.O.R.M.A., el tipo de firma de las cartas, en nombre propio si se posiciona a favor, anónimas, si van en contra de la urbanización irá progresivamente revirtiéndose.

La oposición encuentra apoyos incluso dentro del Gobierno. Durante 1972, se suceden una serie de cartas sobre el Saler y La Albufera de José María Adán García⁵⁹ dirigidas al Ministerio de Información y Turismo, y publicadas en *Las Provincias*, donde expone entre otras cosas su oposición a la venta de parcelas en la urbanización del El Saler.

En cualquier caso, el ayuntamiento continúa urbanizando El Saler, y además, perdiendo dinero. El plan de Cano Lasso, se había redactado sobre la base de

57. "El señor Rodríguez de la Fuente tiene sus ideas sobre lo que hay que hacer con La Dehesa, y aunque no las reprobamos, no las compartimos. Cree el señor Rodríguez de la Fuente que La Dehesa, adscrita ahora la creación de una zona turística, debiera ser destinada a la instalación de una reserva zoológica para la práctica de safaris fotográficos. El distinguido zoófilo sueña, y así lo ha afirmado, con rinocerontes triscando entre los pinos de El Saler, y no sabemos si sueña también, aunque no sería extraño, con una suelta de cocodrilos y caimanes en la márgenes del lago". *Las Provincias*, 21 de agosto de 1970

58. A.E.O.R.M.A., *El Saler para el pueblo. Datos para una decisión colectiva*. COAV, 1975. Documento que acompaña a una exposición en el Colegio de Arquitectos de Valencia.

59. José María Adán, político en el gobierno de Franco, consejero nacional del Movimiento Nacional y procurador en Cortes.

un plano topográfico catastral del año 1927 y a partir de entonces la duna había sufrido notables modificaciones. Por este motivo, en 1972, el arquitecto municipal, Juan A. Altes, redacta un Plan de Remodelación que incorpora, entre otras cosas, el aumento de los metros cuadrados edificables.⁶⁰ La polémica en prensa se aviva.

En septiembre de 1973 cesa Vicente López Rosat y entra en el cargo Miguel Ramón Izquierdo. El nuevo alcalde ordena paralizar la subasta de terrenos hasta que se aclare todo. En diciembre de ese año se aprueban las bases para un estudio sobre El Saler que deberá ser elaborado por representantes de los organismos implicados en el plan: económicos, ecológicos, urbanísticos y turísticos. Asimismo, como recoge AEROMA en su informe, se acuerda proceder «al despacho de los expedientes de las obras subastadas, a las tareas de repoblación forestal, a la realización de obras dedicadas al restablecimiento de la pantalla de protección de la gran masa forestal existente en el interior, y a la remodelación de los núcleos contruidos del proyecto que permitan ampliar la zona forestal programada.» El criterio del nuevo Ayuntamiento parece favorecer la defensa de la naturaleza y el uso social, pero, al mismo tiempo que paraliza las obras, se deniega nuevas licencias, aprueba el Plan de Remodelación del 1972 y concede la calificación de viviendas de protección oficial a muchas de las viviendas allí construidas. Ciudadanos de vivienda compran en El Saler su primera vivienda. El proceso de des-urbanización se complica. El tema de El Saler, hasta ahora a debate en el seno de la Universidad, toca de lleno en la opinión pública.

En verano de 1974, el sociólogo Josep-Vicent Marqués comienza una colaboración con el diario *Las Provincias* con una serie de artículos sobre la Dehesa bajo una perspectiva más ecologista que el resto de columnas del diario⁶¹:

Los textos de Marqués destacan por su ironía y sentido del humor, pero también por la utilización de recursos literarios y narrativos que hacen los textos fáciles y divertidos. Esta peculiaridad de los artículos de Marqués hará que se sumen al movimiento ciudadanos que hasta ahora se habían posicionado al margen de la polémica, ajenos como estaban al ambiente universitario y profesional donde se había gestado.⁶²

“¿Autoriza la ausencia de puericultores a tirar los niños por la ventana? Parece que no. Sin embargo, la falta de ecólogos y de preocupación ecológica ha sido esgrimida por el señor Cano Lasso para disculpar la urbanización del Saler”

Josep-Vicent Marqués
«Cuando no había ecólogos o las razones de un desguace». *Las Provincias*, 13 de junio de 1974.

“¿No havien ecòlegs?”[sic], pregunto a mi padre, ya que por los primeros sesentas era yo un joven irreflexivo ignorante del estado de la ciencia ecológica “I què es exactament un ecòleg?” Explico que, bueno, en sentido amplio un ecólogo es un señor que dice que es una burrada cargarse los pinos. En sentido estricto debe decir más cosas, pero en resumen es eso. Entonces el padre de uno asegura que ya lo cree que había miles de ecólogos valencianos y que él mismo, sin ir más lejos, y a pesar de sus muchas horas de oficina, debía también ser un ecólogo, porque siempre había dicho que era una burrada cargarse los pinos. En consecuencia, parece razonable sospechar que donde no había ecólogos era en el Ayuntamiento”

Josep-Vicent Marqués
«Tres miradas sobre el Saler». *Las Provincias*, 13 de junio de 1974.

60. Los cambios fundamentales introducidos por las remodelaciones son: eliminación de los aspectos fantásticos del Plan, helipuerto y faro; aumento del 15 de la edificación, que pasa de 2.789.821 m² a 3.188.489 m²; Aumento exagerado de número de hoteles; cambios de ubicación de las torres inmediatas al canal de Puchol; Arrasamiento de las dunas que quedaban intactas en el primer Plan; Inclusión de una parcela para hipódromo; sustitución de una ordenación lineal por otra dispersa que obliga a dañar más arbolado. A.E.O.R.M.A., *El Saler para el pueblo. Datos para una decisión colectiva*. COAV, 1975. Documento que acompaña a una exposición en el Colegio de Arquitectos de Valencia.

61. MATEU, A. y M. DOMÍNGUEZ, 2011. «Inicios del columnismo ambiental en la prensa española. La campaña de “Las Provincias” sobre la urbanización de El Saler (Valencia, España)». *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 30: 171-187

62. Josep Vicent Marqués nació en Valencia en el año 1943. Escritor y sociólogo, en los años sesenta fue miembro del Partido Socialista Valenciano. Posteriormente fundó con otros

Portada de "El Saler, datos para una decisión colectiva"

En junio de 1974 se inaugura en el Colegio de Arquitectos de Valencia una exposición muy elocuente titulada: *El Saler: Datos para una decisión colectiva*. En ella se muestran una serie de maquetas, planos, fotografías, artículos, frases, citas, ilustraciones, cómics, etc., serie en torno al tema de El Saler y «constituye un ejercicio de trabajo dialéctico capaz de dismantelar en un abrir y cerrar de ojos la demagogia puesta en marcha por el Ayuntamiento para llevar adelante la remodelación urbanística que se ha propuesto». ⁶³ La exposición denuncia el proceso de privatización del El Saler y exige: suspensión de todo plan, obra y subasta; información exhaustiva de lo ocurrido; depuración de responsabilidades; retorno de El Saler al patrimonio público; redacción de un nuevo plan con dos únicos objetivos: regeneración del bosque y uso como parque público; búsqueda de soluciones a la deuda.

Lo que comenzó como una reivindicación por lo público, acabó convirtiéndose en el primer movimiento ecologista valenciano –y también español–. De este modo el de El Saler fue un importante movimiento ciudadano capaz de paralizar el plan urbanizador bajo el lema «El Saler per al poble». Una movilización popular que debe ser entendida dentro del contexto político de la dictadura, con la falta de libertades que esto implicaba, y las dificultades para convocar abiertamente protestas ciudadanas. ⁶⁴

Tras esta campaña mediática y cívica, el proyecto fue progresivamente debilitado y ralentizado hasta ser abandonado en 1977. El balance del proceso urbanizador en este momento era: 50 ha privatizadas, 100 ha enajenadas, 40 ha de sistema viario, 10 ha urbanizadas con numerosas torres de apartamentos, destrucción de gran número de ecosistemas como las dunas móviles o las áreas húmedas interdunares o malladas, aterradas masivamente junto con una deuda pública provocada por la deficiente gestión económica del Plan de 800 millones de pesetas. A finales de 1970, la Albufera seguía esperando un plan de saneamiento que evitara su transformación en cloaca por los vertidos incontrolados de industria y poblaciones. Además carecía de protección urbanística y su entorno agrícola tendía a la sustitución del arrozal por otros cultivos más rentables en aquellos momentos.

El primer Ayuntamiento democrático en el año 1979, paraliza definitivamente el Plan de Urbanización de la Dehesa y encarga a un equipo pluridisciplinar la realización de un informe urbanístico, jurídico, económico y ecológico que le permita fundamentar las decisiones a tomar denominado Estudios Previos para la Ordenación del Monte de la Dehesa de El Saler (EPOMDS). Este estudio concluye que el aspecto ambiental de la Dehesa es, a pesar de las agresiones sufridas, un espacio natural valioso, estrechamente relacionado con el lago de

compañeros el grupo *Germania Socialista*, de tendencia comunista antiautoritaria.

63. ORTEGA, Marisa. «El Saler para el pueblo», *El Mundo* el 27 de julio de 1974

64. Artículo: Ana Mateu y Martí Domínguez. «Inicios del columnismo ambiental en la prensa española: La campaña de Las Provincias sobre la urbanización de El Saler» *Valencia, España, zer*, Vol. 16 - Núm. 30 ISSN: 1137-1102 pp. 171-187, 2011.

la Albufera, en el que existen ecosistemas raros y escasos no sólo en la región sino incluso en el Mediterráneo español, y, sobretudo, que es posible conservar.

El 3 de Junio de 1980, el Pleno del Ayuntamiento de Valencia hace suyas las conclusiones del estudio, suspende licencias en el área y decide iniciar la redacción de un Plan Especial de Protección del Monte de la Dehesa de El Saler (PEPMDS) modificando el Plan General de Ordenación Urbana de Valencia todavía vigente. El Plan es aprobado en 1982, con una dotación de 1.000 millones de pesetas destinadas a la expropiación del suelo enajenado.

En el año 1981 el Ayuntamiento de Valencia la Oficina Técnica Dehesa-Albufera, OTDA, dirigida por ambientalistas para coordinar el plan con el objetivo de regenerar la Dehesa. A partir de este momento comienza un proceso de transformación el territorio en Parque Natural. Durante dos décadas se suceden intervenciones políticas y jurídicas que van derivando en la creación de órganos y normativas de gestión medioambiental que puedan trazar políticas coherentes de recuperación y mantenimiento del entorno que acaba en 1986 protegido bajo la figura de Parque Natural definido como Espacio Natural Protegido⁶⁵. A partir de entonces se suman las medidas y declaraciones de proyección del parque.⁶⁶

El proceso de protección del parque no fue menos polémico que la urbanización del mismo. En 1986 la Oficina Técnica de la Dehesa fue incendiada y la declaración del Parque Natural fue denunciada por una asociación de propietarios y empresarios y anulada en los tribunales. Los hitos legales de 1911 y 1986, a pesar de los paralelismos, se emplazan en diferentes coordenadas ecológicas y sociales.⁶⁷

En febrero de 1997, el Ministerio de Medio Ambiente, a través de la dirección general de Costas, comenzó el derribo del tramo sur del antiguo paseo marítimo, justo enfrente a la zona ocupada por el camping municipal. Luego llegó el turno del tramo norte, el de los viales y el del aparcamiento para miles de vehículos. Los trabajos permitieron ganar alrededor de 15m de playa

65. El 22 de noviembre de 1984 el Pleno del Ayuntamiento de Valencia acuerda solicitar a la Generalitat Valenciana la declaración de la Albufera de Valencia y su entorno como Espacio Natural Protegido bajo la modalidad de Parque Natural por la vía proporcionada por la Ley de Espacio Naturales Protegidos. Dos años más tarde, el 8 de julio de 1986 se promulga el Decreto 89/1986 del Consell de la Generalitat Valenciana del régimen jurídico del Parque Natural de la Albufera que afecta a 21.000 ha y constituye el primer Parque Natural creado en la Comunidad Valenciana.

66. La Albufera está incluida, desde 1989, en la lista de humedales de importancia internacional para las aves acuáticas según los criterios de la Convención Ramsar. Además, está declarada como Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA), en virtud de la Directiva 79/409/CEE, relativa a la conservación de las Aves Silvestres y como Lugar de Interés Comunitario (LIC), de acuerdo con la Directiva 92/43/CEE, relativa a la conservación de hábitats naturales y de la fauna y flora silvestres.

67. Artículo: Ana Mateu y Martí Domínguez. «Inicios del columnismo ambiental en la prensa española: La campaña de Las Provincias sobre la urbanización de El Saler» Valencia, España, *Zer*, Vol. 16 - Núm. 30 ISSN: 1137-1102 pp. 171-187, 2011.

que quedó integrada con el cordón de dunas regeneradas con la vegetación autóctona del Parque Natural de la Albufera.

Durante la década de 1990 se ha procedido a la reconstrucción del cordón dunar; se ha quitado el paseo; se han creado viveros de plantas autóctonas para regenerar las zonas alteradas eliminando las especies extrañas; se ha recuperado recupera la mallada o depresión entre los dos cordones dunares; se hacen campañas de educación ambiental con cada operación y se recopila la Historia verbal del lugar. En el año 2000 se había recuperado la totalidad del primer cordón de la Dehesa, 10Km en total.

Finalmente el 24 de noviembre de 2004 se aprueba el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural de la Albufera (PRUG) vigente en la actualidad.

1997. Demolición del paseo marítimo de El Saler construido según el Plan de Remodelación del Plan de Ordenación de El Saler de 1972.

3.6 POST MORTEM

Al recorrer la CV500, el paisaje que vemos es muy distinto al que propusiera en su momento el Plan de Urbanización de 1963. Hoy, el paseo marítimo ha desaparecido y, junto a él, buena parte de la urbanización, viales secundarios, playas de aparcamiento, alcantarillado o redes de saneamiento. En su lugar el bosque complejo de pinos y matorrales evoluciona, aparentemente, de forma natural. Desde el coche, es habitual encontrarse con bicicletas, coches y pequeños vehículos de labranza que esperan poder incorporarse a la carretera desde los caminos. Por encima de los árboles se observan, a lo lejos, las viejas torres de apartamentos.

Las Torres del Saler asomando sobre la densa vegetación

«Esas torres, levantadas a gran distancia las unas de las otras, dan en altura lo que hasta aquí se daba en superficie; dejan vastos espacios libres que alejan de ellas las calles laterales llenas de ruido y de una circulación más veloz. Al pie de las torres están los parques: el verdor se extiende por toda la ciudad. Las torres se alinean en avenidas imponentes: en realidad es la arquitectura digna de esta época».⁶⁸

Estas palabras de Le Corbusier, sirven mejor para describir el conjunto urbano de El Saler que sus propias propuesta teóricas. ¡Por fin! «Señoras y señores, ante ustedes, la ciudad moderna.»

La ciudad moderna⁶⁹ enunciada en el CIAM IV se plantea como un paraíso tranquilo: un paraíso de la higiene, del trabajo, del orden y el ejercicio al aire libre alrededor de una arquitectura fuerte y atlética. Pero su aplicación en Europa

68. LE CORBUSIER, (1923) 1978, p.44.

69. La ciudad moderna, es decir, la ciudad de la arquitectura moderna será la concreción del modelo teórico recogido en la Carta de Atenas de 1933, fruto del consenso al que llegaron comprometidos arquitectos del momento en el Congreso de Arquitectura CIAM IV celebrado en Atenas. Esta carta en forma de manifiesto define criterios que ha de seguir el planeamiento de la nueva ciudad: las viviendas, el elemento más importante de la ciudad se ubicarán lejos de las vías de comunicación, en volúmenes aislados situados sobre una amplia manta vegetal, asegurando el correcto soleamiento y acceso a zonas verdes de cada unidad vividera según criterios de higiene. El tiempo libre se pasará en lugares preparados como bosques, playas, ríos, colinas, etc... Se minimizará el recorrido de la vivienda al trabajo salvo en el caso de la industria, que si situará lejos de la ciudad. Las vías de comunicación se diseñarán y segregarán según la velocidad y tipo de vehículo que haya de circular por ella. El patrimonio histórico se conservará siempre que no interfiera con la correcta higiene de las viviendas. El arquitecto, el urbanista se situarán, preferentemente, al lado de los poderes públicos para asegurar en la ciudad el correcto equilibrio entre iniciativa privada y solidaridad social.

Apunte de Le Corbusier sobre la ciudad moderna y vista del Saler tomada de Google Street View

Así se puede ver en las imágenes del vuelo americano. Entre 1956 y 1957, por un acuerdo de cooperación entre Washington y el Gobierno de Franco, la Fuerza Aérea de Estados Unidos fotografió detalladamente todo el territorio de España. Son las primeras ortofotos disponibles de todo el país, las primeras imágenes a escala (1:33.000) desde el aire, tomadas a 5.000 metros de altitud, con cámara métrica y negativos de acetato de 23x23, que equivalen a unos 42 kilómetros cuadrados de territorio, en fotogramas que abarcan porciones de algo más de seis kilómetros por lado.

Benidorm 1956 - 2015

Martin Parr. Benidorm 1977

se encontró con la fatídica circunstancia: allí donde era invocada, ya había una ciudad. Una ciudad, compleja, sucia, contradictoria, perezosa y divertida y no pudo, aunque lo intentó, deshacerse de ella. Por ello, por su incapacidad para brillar en el contexto de la ciudad consolidada, la doctrina moderna se fue abandonando progresivamente, y hoy es habitualmente observada como un enunciado ridículo, entrañable o, en el peor de los casos, terrorífico. Sus manifestaciones más completas han sido a menudo descritas desde la academia como escenarios apocalípticos muy alejados de la idea de paraíso social al que aspiraba en los fundamentos de su formulación.

En España, en cambio, fue llamada para intervenir en terrenos vírgenes. En los años cincuenta la costa de España era prácticamente un paisaje agrícola. La ciudad de la arquitectura moderna, con sus bronceados edificios punteados sobre el territorio natural, encajaba bien con el turismo de sol y playa⁷⁰. Aun así, el modelo inicial se fue deformando presionado por la voracidad lucrativa de una industria turística liberada de los imperativos de servicio y generosidad.

En cualquier caso, deformada, perturbada, enferma, afeada, está ciudad acabará construyendo el soporte de un paraíso, tal vez no de la eficiencia, sino del delirio, el relax y el placer del cuerpo liberado. Un paraíso donde ejercen su derecho a la pereza los trabajadores del estado del bienestar europeo, donde la línea del cuerpo se vuelve curva y temblorosa, donde la risa es tonta, química, etílica y acaba en un acceso de tos.⁷¹ Un paraíso grotesco.

La formulación de la ciudad moderna hace un uso amplio de la palabra «verde»: verde es todo lo que no son edificios o viales⁷². El aspecto «verde» de la doctrina es muy importante, y sin embargo, los arquitectos modernos

70. Este es el modelo de ciudad bajo Benidorm, la playa de San Juan en Alicante, Calpe, la Manga del mar Menor y también la ideología debajo del Proyecto de Urbanización del Saler que se encuentra localizado en el área de estudio.

71. Sobre una arquitectura de este tipo, una arquitectura para el placer del cuerpo y del cuerpo múltiple, tratará el capítulo IV, "Aprendiendo de la CV500 o la teoría del busto y el pellejo".

72. El modelo ideal de la ciudad moderna consta de una serie de bloques independientes sobre un tapiz verde. Los bloques se ubican según criterios de soleamiento, ventilación, salubridad y economía, y contienen las viviendas. Sobre el «tapiz verde» se colocan los equipamientos sanitarios, educativos, culturales y recreativos. Este plano contiene las vías de comunicación, a ser posible, fuertemente envueltas con otra capa de verdura y, en la medida del posible, aquellos accidentes naturales que puedan servir a las actividades de tiempo libre como «ríos, colinas o playas».

se concentran en el diseño del objeto dejando de lado el ámbito vegetal. Le Corbusier en sus tratados iniciales, *Ver une Architecture y Urbanism*, de 1923 y 1924 respectivamente, establece todo un universo de referencias tanto para el diseño del objeto como para el trazado de las redes de circulación: coches, paquebotes, aviones, fábricas americanas, templos griegos, etc. Pero para el «*tapis vert*», nada, ni una pista. Acaso unas pocas notas despectivas sobre el trazado en estrella de los jardines de Versalles.

Normalmente, el ámbito verde, que vaga por la academia huérfano de modelos consistentes, aparece en la ciudad en forma de parterres, alcorques y jardines urbanos. Incluso hoy en día, en el contexto de construcción de un ideario estético para la nueva sensibilidad medioambiental, oír hablar de «vegetación» en los foros académicos de la arquitectura causa cierto rubor.

Dentro de los límites de esta investigación en particular también se observa la controvertida inclusión de *lo natural* en vocabulario habitual en la arquitectura y el planeamiento. En un análisis de las ponencias que presentan tanto Manuel Fraga como Julio Cano Lasso en 1964 el en Pequeño Congreso de Arquitectura dedicado al turismo en 1963, ambos ponentes coinciden en identificar lo natural con lo patrimonial. Pero, aquí lo más curioso, en el contexto de un discurso moderno, transformador y liberal, lo patrimonial -monumento o naturaleza-, se identifica con lo antiguo. Lo natural es «arqueología declinante» ajeno por lo tanto a la demanda de lo nuevo que los arquitectos eran llamados a satisfacer. Para Fraga, lo importante en el proceso modernizador «ya no es la conservación de la belleza natural, en bruto», ni el «mantenimiento tradicional de lo urbano», sino el cambio de actitud del hombre frente a su ambiente, donde no solo busca la contemplación estética de la naturaleza sino, sobre todo, de la tecnología. La conservación de «las actuales bellezas naturales o artificiales, los monumentos, los poblados, los bosques, las calas, las montañas» se hará con criterio arqueológico porque al hombre moderno le puede apetecer sumergirse en un momento dado en «el pasado y en la reminiscencia, en busca de paz y sosiego, tan huidizas en la civilización industrial». Pero nada más. Según Cano Lasso, una vez haya culminado el gran fenómeno urbanístico del turismo «los paisajes naturales y las playas desiertas serán sólo un recuerdo». En un desarrollo urbano de esta envergadura «pasa a segundo orden de importancia la preocupación por conservar valores paisajísticos y urbanos, en muchos casos de dudosa justificación». Los arquitectos, asume Cano Lasso son responsables de crear un paisaje nuevo que, «inevitablemente», sustituirá el paisaje natural.

Así pues, al lado de «lo antiguo», lo natural fue maltratado en favor de lo nuevo. Que la búsqueda de lo nuevo cautivase a una sociedad sedienta, ávida y oprimida es comprensible, que para conseguirlo hubiera que sacrificar lo natural se debe a un pequeño matiz y que, sin embargo, ha tenido consecuencias impresionantes.

La ciudad de la arquitectura moderna falló porque en el momento de su formulación la academia no había convenido asignar voluntad a la materia establecido el criterio de respeto de esta voluntad. Esta investigación plantea

el ejercicio de asignación retroactiva de esta nueva sensibilidad para especular con la posibilidad de rehabilitación de una formulación caduca en un nuevo contexto teórico. Ahora bien, la interpretación ficcional de un fenómeno construido no tiene porqué acabar aquí.

La posibilidad de lo natural reside en cada centímetro cuadrado de la ciudad. Como hace ver Ian McHarg en su seminal obra *Construir con la naturaleza*⁷³, debajo de la ciudad aguarda en potencia el mismo bosque que podemos encontrar a su alrededor. Debajo de los pavimentos, aparcamientos, paseos marítimos y aceras encintadas de la conurbación lineal de la costa de España late en sordina el paraje que registró el vuelo americano del 57.

Julio Cano Lasso quiso olvidar en vida el proyecto de Urbanización de El Saler. No aparece en sus monografías, no es reivindicado en entrevistas. Si la academia de arquitectura pudiera viajar al pasado y volver a intervenir en el paisaje de costa mediterránea, seguramente lo haría de otra manera.

¡Buenas noticias! viajar en el tiempo es posible, contamos con la tecnología para ello.

"Depave", movimiento ciudadano "anti-pavimentación", Portland, Oregón

73. McHARG, Ian. *Proyectar con la Naturaleza*. Gustavo Gili, Barcelona, 2000. Publicado por primera vez como *Design With Nature*, John Wiley & Sons, Nueva York, 1969.

*Cyprien Gaillard, Belief in the
Age of Disbelief, 2005*

APRENDIENDO
DE LA
CV-500

INTRODUCCIÓN

Versalles encarna, para Giedion, el «hecho constitutivo» de la yuxtaposición de naturaleza y alojamiento humano inaugurando para la arquitectura una nueva tradición¹. Este conjunto enorme de edificios insertos directamente a la naturaleza responde a una nueva exigencia sociológica: el escenario para la vida de un rey absoluto, que junto con las funciones residenciales y de gobierno, incluye el juego, el baile y los entretenimientos musicales. Los hechos se constituyen en «hechos constitutivos», en palabras de Giedion, cuando se convierten en tendencias recurrentes; cuando se suprimen, reaparecen inevitablemente². Años después, Denise Scott Brown y Robert Venturi describirán Las Vegas como una aplicación de este paradigma, esta vez, para una sociedad de consumo de masas.

La Ruta de Valencia, un conjunto de discotecas localizadas a lo largo de la CV500, será en esta tesis la evolución de esta *megatextura* de ocio en la que se incluyen Versalles o Las Vegas. En este capítulo nos ocuparemos de describir

1. Giedion, (1940) 2009: 163

2. Giedion, (1940) 2009: 55

De izqda a dcha:

-Ruteros en el aparcamiento de la discoteca Spook Factory

-Escena en el Palacio de Versalles, Grabado de Perelle, 1668

-Aparcamiento de la discoteca Spook Factory

-Grupo de amigos celebrando una boda en Las Vegas

la Ruta, sus discotecas y el funcionamiento del conjunto, como una arquitectura con escala de paisaje que responde las exigencias de ocio futurista de una primera generación de jóvenes de la democracia en España.

Algunas advertencias antes de leer el texto son necesarias. El desarrollo del análisis de la primera parte es el resultado de la interpretación de planos, mapas y tablas de elaboración propia. La segunda parte expone una teoría elaborada con los hallazgos de la primera parte. Este capítulo expone los documentos en el orden de su producción: dibujos, análisis y teorías.

El lector apreciará saltos bruscos en el hilo de la argumentación, y también desarrollos desiguales de los distintos temas que surgen. Este aspecto es consecuencia de la aplicación fiel de la estructura de *Learning from Las Vegas*, edición de 1977, entendida como método analítico –del caso de estudio- y expositivo –de las teorías. Esta aparente deficiencia narrativa se ve compensada por su capacidad para introducir hallazgos inesperados. Arrastrar el caso de estudio de forma errática a través del universo de temas que introduce el texto sobre Las Vegas permite comprobar la hipótesis de partida en una suerte de «yincana dialógica» no dirigida exclusivamente por la voluntad del autor. Permite llevar el texto más allá de lo esperado.

0 5 10
KM

PLANO DE AGUA

NOTA: Al lado del título de cada apartado aparecerá un breve resumen del apartado correspondiente en *Learning from Las Vegas*

APRENDER DE LAS VEGAS

«El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar; también podemos **mirar hacia abajo para ir hacia arriba**. Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas.»

Los tres de Belleville:
Juan Atkins, Kevin Saunderson y
Derrick May, Detroit.

4.1. 72H O APRENDIENDO DE LA CV500

APRENDIENDO DE LA CV500

Durante la década de los 1980 al sur de Valencia, una arquitectura con escala de paisaje dedicada al ocio acogió durante largos fines de semana un movimiento cultural que orbitaba entorno a la música alternativa de baile. *La Ruta*, conocida durante su declive como Ruta del Bacalao y recuperado para la memoria como Ruta Destroy, consistía en una secuencia de discotecas y espacios de placer a lo largo de la CV500, 30 km de la carretera secundaria que conecta la ciudad de Valencia con el pueblo de Sueca a través del Parque Natural de la Albufera.

Si bien es verdad que durante la misma década de 1980 surgieron en otras ciudades movimientos culturales alrededor de la música *underground* de baile, éstas, explica Simon Reynolds en *Generation Ecstasy*³, compartían cierto carácter de clandestino o marginal. La cultura rave que surge en Detroit a partir de la música techno de los «tres de Belleville». Ocupa las ruinas que deja el proceso de sub-urbanización de la ciudad. Sus protagonistas, jóvenes negros «eurofílicos» que no se identifican los ritmos disco, inventan el *techno*, una música de baile que hibrida la electrónica alemana de Kraftwerk con el *funk* o el *soul*. En Chicago, el *house* es producto de la rehabilitación cultural de la música disco que se lleva a cabo en el seno de la comunidad negra homosexual. En torno a himnos erótico-robóticos como: «*I Feel Love*», ese grupo social doblemente marginal se constituyen en comunidad en torno al Club Warehouse, «un palacio del placer» apartado de los circuitos de ocio nocturno convencionales de la ciudad de Chicago con DJ Frankie Knuckles

3. REYNOLDS, Simon. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, Routledge, New York, 1999.

como director musical. Algo parecido provoca, en la misma época, el nacimiento de la cultura garaje en Nueva York. En este caso, la comunidad latina y negra encuentra su lugar en discotecas comerciales que quedan vacías a altas horas de la madrugada una vez superada la hora legal de venta alcohol. La dirección artística del Garage Paradise, el club que da nombre al movimiento, corre a cargo de DJ Larry Levan, autor de un espacio sónico místico y físicamente abrumador.⁴

Asistir a una rave, «ravear» es, literalmente, delirar. Delirar inmerso en una estructura rítmica, sónica y electrónica. En una experiencia de baile de este tipo, cada sub-parte, cada persona, cada miembro, cada parte del cuerpo, es un diente de una máquina *deseante* colectiva –*desiring collective machine*-. Comunión e individualidad fundidas en un campo de fuerzas de euforia rítmica y ondulante.⁵

Mientras esto estaba sucediendo en el noreste de Estados Unidos, Valencia acogía un fenómeno similar y al mismo tiempo radicalmente distinto. Los protagonistas de este movimiento cultural no formaban parte de un grupo social segregado sino que eran jóvenes de toda procedencia cultural y económica que tenían como rasgo de identidad común ser la primera generación que vivía su juventud después de la dictadura.

Los movimientos alternativos en base a la música electrónica de baile tienen una raíz fundamentalmente urbana y adquieren generalmente un tono de clandestino y marginal. Los fenómenos celebrativos de la cultura rave generalmente se organiza en clubs o salas cerradas o en torno a fiestas puntuales organizadas cada vez en un lugar distinto que hay que conocer de antemano. La singularidad de caso de Valencia, se debe a que esta fiesta colectiva, este delirio, ocurría al aire libre, en un paraje natural culturalmente significado, expropiado al desarrollismo, y muy visible, pues estaba seguía en ese momento inmerso en la reivindicación popular. La fiesta en Valencia ocurría a plena luz del día, a la vista de todo el mundo, sin horarios ni regulaciones, con un consumo de alcohol y drogas si bien no permitido, «tolerado», y, su rasgo más distintivo, no seguía un régimen de frecuencia excepcional o estacional

DJ Frankie Knuckles
Warehouse, Chicago.

DJ Larry Levan
Garage Paradise, New York

4. Reynolds, 1999, p.35

5. Reynolds, 1999, p.9

como ocurría con las convocatorias clandestinas anglosajonas o aquellas que, como en Ibiza, se daban en lugares de veraneo. La Ruta, como tal, se daba de forma regular, es decir, todos los fines de semana de año de viernes por la noche a lunes al medio día.

Los «ruterios», los jóvenes que recorrían la ruta del Saler de discoteca en discoteca, partían de la ciudad rumbo al campo cuando la urbanidad obligaba a las salas metropolitanas a cerrar. Llegaban a las salas a través de la pista de asfalto, ampliada, mejorada, diseñada para dar servicio la urbanización de lujo que no pudo ser. Las salas ocupaban construcciones agrícolas adaptadas con lo mínimo y estaban en ampliación constante. Los aparcamientos eran superficies aterradas ganadas al lago. Alrededor del aparcamiento la superficie espejada de los campos de arroz. Ese era el límite; más allá, se mojaban los zapatos.

DJ Fran Lenaers (Spook Factory) y DJ Tony "el gitano"(Chocolate)

Los «templos» de la Ruta fueron en un primer momento Barraca (1980) y Chocolate (1980) seguido por Spook Factory (1984) cuya cabina gobernaba incansablemente Fran Lenaers al que en muchos foros llaman el Larry Levan español. El carácter de estas salas fue emulado posteriormente por otras como Puzzle (1986), Espiral (1986), ACTV (1987) o NOD (1988) hasta que el incremento de la vigilancia sobre de seguridad vial y control de drogas o la masificación del fenómeno a través de su presencia en los medios de comunicación generales acabaron con la Ruta tal y como se describe en esta tesis.

Discoteca NOD 1990-2015

Cuesta creer que las destartaladas construcciones que observamos hoy sean los restos de una *autopía* optimista y radical. Veinte años después sus protagonistas comparten, en foros digitales y redes sociales, retazos de una experiencia que describen como «maravillosa, libre, única». Sin embargo, las construcciones que quedan en pie, no permiten avalar el valor simbólico que les atribuyen los relatos. La extrañeza surge cuando al observar fotografías de época, lo edificado no difiere mucho de sus ruinas, las salas de la Ruta

no parecen *acabadas*. La arquitectura que daba soporte al movimiento es escuálida y anodina, casi miserable. Su consistencia es ligera a medio camino entre las construcciones de los asentamientos informales y la nave agrícola o la cabaña para guardar los enseres del campo. ¿Es posible que los «rutereros» cegados por la euforia no percibieran la «evidente» insuficiencia de la infraestructura? ¿Será que no era necesario más?

ARQUITECTURAS CON ESCALA DE PAISAJE

La Ruta se analiza aquí exclusivamente como *materialidad construida*. Del mismo modo que el análisis de la estructura de una catedral gótica no tiene por qué incluir un debate sobre la ética de la religión medieval, tampoco aquí ponemos en cuestión los valores de *La Ruta*.

A simple vista las características de la Ruta corresponden con las de una forma urbana de carácter disperso y especializado. El planteamiento más inmediato es comparar sus evidencias con estructuras, «megaestructuras» o fragmentos de ciudad.

En cambio, como consecuencia de la metodología propuesta, se ha optado por definir la Ruta como una arquitectura: una arquitectura con escala de paisaje. De consistencia filamentosas imposible de visualizar de un golpe de vista pero coherente y unitaria. Para proceder de este modo se opera a partir de la siguiente conjetura: con la materialidad concreta de la Ruta, con sus átomos, se podría perfectamente dar forma a un edificio cultural convencional de tamaño medio, en cambio, su sustancia está extendida a lo largo de un territorio de más de 30 km de largo. Comprimiremos la pasta construida, la estudiaremos, informaremos sus evidencias con teorías y la volveremos a dejar descansar sobre el territorio.

Sabemos aproximarnos a los fenómenos urbanos nuevos con la mirada desprejuiciada que nos ofrecen numerosos antecedentes sobre el estudio de lo ordinario en arquitectura. Al principio de este estudio, la primera tentación fue dibujar la forma, desentrañar la fórmula de diseño de los objetos, buscar en los volúmenes mutaciones e hibridaciones parecidas a los ejemplos de

VALORES COMERCIALES Y
MÉTODOS COMERCIALES

«Las Vegas se analiza aquí exclusivamente como **fenómeno de comunicación arquitectónica**. Del mismo modo que el análisis de la estructura de una catedral gótica no tiene por qué incluir un debate sobre la ética de la religión medieval, tampoco aquí ponemos en cuestión los valores de Las Vegas.»

Ilustración en Página interior de
"Made in Tokyo"

Axonometría del estado actual
de la discoteca Barraca

arquitectura «Da-Me» -no buena- que colecciona Atelier Bow Wow en su revisión del ambiente urbano de Tokyo.⁶

Sin embargo, las volumetrías dibujadas de los edificios no alumbran indicios de ninguna identidad común. Las salas de la Ruta, al contrario que los edificios tokiotas, están dispuestos sobre un territorio agrícola, abierto, muy poco denso, gaseoso. No hay presión de ninguna forma adyacente. No hay necesidad de contener el volumen de lo edificado. Tampoco la forma parece responder a una condición de «símbolo en el espacio»⁷ que de información al visitante que se aproxima en coche o a pie. El territorio de la CV500 no contiene «patos» ni «tinglados decorados»,⁸ los edificios apenas superan la altura de los árboles y no se ven desde la carretera. No están preparados para sorprender al paso. Querer llegar es algo que debe establecerse de antemano. Sus formas parecen responder solo a trivialidades o a la historia particular de su construcción.

"The Duck and the Decorated
Shed"

6. MOMOYO KAJIMA, JUNZO KURODA, YOSHIHARU TSUKAMOTO.
Made in Tokyo. Kajima Institute Publishing Co., Tokyo, 2001.

7. "Símbolos en el espacio" es parte de la argumentación teórica de *Learning from Las Vegas*. Con ella ofrecen una definición alternativa a los "volúmenes en el espacio" provenientes de la tradición historiográfica moderna a la que enfrentan.

8. Ver Parte II: "La arquitectura de lo feo y lo ordinario, o el Tinglado decorado" en *Learning from Las Vegas*. Con pato se refieren a los edificios con forma de signo, el tinglado decorado, a las construcciones con signos adheridos.

LA GENTE PUEDE HABITAR CUALQUIER COSA⁹

Con la excepción de A.C.T.V. que ocupa el edificio de un antiguo balneario de arquitectura *noucentista*, las primeras salas de la Ruta se instalaron sobre construcciones agrícolas. Chocolate en un antiguo secadero de arroz, Barraca en una barraca valenciana, Espiral sobre un *riurau*¹⁰ o, incluso Puzzle, que es una de las pocas construida ex-novo, se resuelve con una estructura de nave agrícola contemporánea.

Los arquitectos han aprendido las lecciones de lo vernáculo tradicional, de lo vernáculo industrial e incluso, de lo vernáculo comercial como demuestra la revisión nostálgica del Pop y el movimiento *vintage* vigentes todavía. Es momento de mirar hacia lo rural local con la intención de aprender tanto sus elementos característicos como las inteligencias que maneja. Lejos de inaugurar una lectura nostálgica, pretendemos enfrentarnos a la peculiar vulgaridad de la construcción agrícola local. Frente a la arquitectura de estudio producto de un proceso de diseño exigente, lo rural contemporáneo es un aparente *zombieland* constructivo. Entre sus características materiales nos encontramos con el abuso del plástico, las bridas o cinta adhesiva industrial, una serena indiferencia hacia el medio natural o su desinhibida capacidad de incorporar las novedades técnicas de un forma acrítica y sin actualizar su imagen global. Cuando se intenta intervenir en este ámbito, los criterios de la academia son generalmente desestimados, rehuidos. De algún modo los imperativos que lo gobiernan no son sensibles a la gestión de la forma de los procesos cultos. Este ejercicio de «aprender» no pretende establecer las bases de una relectura de lo vernáculo rural con la que informar la práctica de la arquitectura de los arquitectos. El objetivo es más bien entender cuáles son sus características distintivas, cuál es el marco crítico en el que opera para, por un lado, poder intervenir con mayor acierto en él y por otro, definir un imaginario que pueda representar lo rural en lo urbano sin necesidad de acudir a mitologías importadas de lo granjero anglosajón o centroeuropeo.

9. "¡People can inhabit anything!" Rem Koolhaas en una entrevista en la edición digital de la revista *Wired* conducida por Katrina Heron, *From Bauhaus to Koolhaas*, *Wired Digital*, 2003

10. Construcción rural tradicional de las comarcas de la marina que forma porches sobre arcadas y que servía para el secado de la pasa.

LOS ANUNCIOS ESTÁN CASI BIEN

«Los arquitectos capaces de aceptar las lecciones de la arquitectura **vernacula primitiva**, tan fácil de captar en una exposición como "Arquitectura sin arquitectos", así como de la arquitectura **vernacula industrial**, tan fácil de adaptar a un lenguaje vernáculo del espacio y la electrónica como a las complicadas megaestructuras neobrutalistas o neoconstructivistas, no reconocen fácilmente la validez de los vernáculos comerciales.»

-Discoteca Puzzle, estado actual
-Discoteca ACTV, 1979
-Discoteca Barraca, 1970
-Discoteca Chocolate, estado actual

Al fin y al cabo, «volver al pueblo», desde un punto de vista cultural es una actividad habitual en los procesos de revisión del archivo.¹¹

DE LAS VEGAS A LA RUTA

Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la Piazza. Cada ciudad superpone con viveza elementos de escala supranacional sobre un tejido local: iglesias en la capital religiosa, casinos y anuncios en la capital del ocio.

Plano de Nolli

“I finally understood ecstasy as a sonic science. (...) Each sub individual part (a limb, a hand cocked like a pistol) was a cog in a collective “desiring machine”, interlocking with the sound system’s bass throbs and sequencer riffs. Unity and self-expression fused in a force field of pulsating, undulating euphoria”

Simon Reynolds
“Generation Ecstasy. Into the world of techno and rave culture”
Routledge, Nueva York, 1999

DE LAS VEGAS A LA RUTA

La condición de infraestructura de ocio lineal que la Ruta comparte con el Strip de Las Vegas invita a establecer paralelismos entre ambas. No obstante, la observación detallada de su espacio público muestra que son fenómenos urbanos muy distintos. La Ruta no tiene billboards. En la Ruta la arquitectura no persuade, la gente lo hace.

El plano de Nolli, que sirve en *Learning from Las Vegas* para describir la peculiar característica del espacio público en el Strip, no sirve aquí. En Roma los espacios interiores de templos e iglesias se suman al espacio de la calle, pertenecen a él de forma explícita. Los vestíbulos de los hoteles y los casinos se suman al espacio de la carretera de la misma forma. La Ruta es una infraestructura de ocio que aunque abierta y accesible no comparte recursos comunicativos con las estructuras de consumo de ocio tradicionales. La familia que circula por la Autopista del Saler para tomar un arroz en El Palmar tras una mañana de playa puede ignorar que en el coche con el que se acaba de cruzar cuatro jóvenes están en el proceso de pasar de una discoteca a otra. La Ruta es visible solo para algunos.

Las Vegas como forma urbana es el dispositivo urbano que media entre la persona y su individual anhelo de éxito. La Ruta es soporte de una construcción social basada en el hecho colectivo, el reconocimiento social, el contacto físico, el clímax dilatado y la humanidad espesa. En las Vegas se vive la ilusión de **ser rico animado** por la expectativa de poder serlo; en la Ruta se vive la ilusión de ser moderno, de desear y de ser deseado.

11. En la historia de la cultura los ejemplos de esta inmersión hacia dentro vienen, muy a menudo, de la mano de avances técnicos. Por ejemplo, el compositor Béla Bartók se embarca en una exploración de los sonidos del folclore polaco en el momento en el que se hace con una grabadora Edison. Las músicas no temperadas no pueden ser registradas con la notación musical tradicional (ROSS 2009: 112). Como él, John y Alan Lomax, padre e hijo de musicólogos norteamericanos, recorren estados Unidos coleccionando folclore musical una vez consiguen un grabador de dimensiones lo suficientemente reducidas como para poder ser transportado el maletero de su coche (BYRNE, 2014: 98).

ARQUITECTURA COMO OBJETO: ESPACIO O SIGNO

Incide Robin Evans en que la arquitectura moderna se acaba preocupando más por el diseño del objeto que por las relaciones o funcionalidades de las que presume hacerse cargo¹². El objeto arquitectónico contiene el espacio y el espacio era sagrado, responsabilidad artística única y exclusiva de la arquitectura¹³. A mediados del siglo XX este tipo de máximas radicales, totales y definitivas entran en crisis. En el momento en el la diferencia constituye un valor positivo, el objeto autónomo pierde interés. La arquitectura también se hace con *lo otro* y para ello trata de incorporar a sus formas lo comercial, lo popular, lo tradicional. Junto a todo ello, como defiende *Learning from Las Vegas*, incorpora también el significado de las formas y los mensajes que transportan.

ARQUITECTURA COMO
ESPACIO

Los arquitectos modernos ortodoxos se han criado en el espacio. Sus definiciones glorifican la unicidad de ese medio. La arquitectura escultórica o pictórica es inaceptable porque el espacio es sagrado.

De izqda. a dcha:
-Jhonson Wax Headquarters
Frank Lloyd Wright
1939
-Las Vegas
-Decoración navideña

Hoy en día, se ha alterado el tradicional equilibrio entre artistas y espectadores, entre productores de imágenes y consumidores. Cada vez hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. Esto implicaría que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor.¹⁴

Una arquitectura que opera bajo estas circunstancias, demanda la incorporación de lo humano en el dispositivo porque solo las personas con su vital necesidad por el cambio son capaces de trasladar lo nuevo una y otra vez a través del objeto. Una época de auto-poética demanda instrumentos de

12. Evans, 2005: 96

13. Giedion, 2009: 61

14. GROYS, Boris, *Introducción: Poética vs. Estética Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014. p.14. Publicado por primera vez como. *Going Public*, e-flux, Inc., Sternberg Press, Berlin, 2010.

ARQUITECTURA COMO
SÍMBOLO

Aunque los arquitectos modernos menosprecian el uso de iconografía aplicada sobre los edificios que se da en el arte comercial popular, algunos críticos han cuestionado el posible nivel de contenido a derivar de las formas abstractas.

DJ Carlos Simó

ARQUITECTURA COMO INSTRUMENTO

La experiencia de la Ruta es inseparable de sus DJs. La escucha de música novedosa, nunca antes oída, era su principal reclamo. Carlos Simó, uno de los primeros DJs de Barraca asegura que cuando un tema de los incluidos en alguna de sus sesiones era oído en la radio, esa misma noche, “se mataba el disco”, es decir, se rompía en pedazos y se tiraba al público. No se “pinchaba” nunca más. Pero desde la cabina, el DJ no sólo se controla la música sino que controla el espacio. Fran Lenaers cuenta como desde la cabina de Spook, dirigía la experiencia haciendo uso de la música, la iluminación y el espacio. Utilizando el edificio como un instrumento multi-experiencial: oscureciendo completamente el espacio en el momento de máxima intensidad de la sesión, gestionando el color matizando el modo del tema musical hacia más siniestro, más optimista, desplazando el sonido de un lado a otro de la sala, etc. La música electrónica inaugura un capítulo nuevo en la utilización de un edificio como un instrumento al servicio de la experiencia musical.

Otro DJ de la ruta, Kike Jaen, describe el poder que tiene el DJ desde la cabina. La música moviliza una danza hipnótica donde el DJ tiene la posibilidad de hacer que miles de personas bailen más, se tranquilicen, se «reboten», que cambie el ambiente. La discoteca «es una máquina que está funcionando y el Dj tiene el control de los mandos».

El oído y el tacto tienen una relación de adyacencia. «El oído y el tacto se encuentran allí donde las frecuencias más bajas del sonido audible dan paso a las vibraciones táctiles, aproximadamente a unos veinte hercios. El oído es una manera de tacto a distancia, y lo íntimo deviene social cada vez que la gente se reúne

“En aquella época Spook tenía fama de que tener un multiefectos de esos baratos, aunque no había ninguno. Tú oías la música en Spook moviéndose de un lado a otro, y era una técnica de pinchar que, por ejemplo, con las mesas de ahora no se puede hacer. Las mesas antiguas en vez de llevar ganancias llevaban balances. Entonces te acostumbrabas a pinchar sobre el 7 u 8, que es el 0 dBs de una mesa de mezclas, no saturas nunca y entonces la ventaja que tiene es que si tu balanceas un disco a cada lado tienes un disco en un lado de la discoteca y otro en el aire. Si se te va un poco generas un delay y no un desfase entre bombos. Lo único es que hay que tener siempre es todos los subgraves enteros en un lado y en otro. Entonces yo empecé así ponía un tema por un lado y otro, por el otro. Los abría y empezaba a girarlos de un lado a otro de la discoteca y entonces la gente miraba por los dos lados y parecía un partido de tenis. Luego dije, y ¿si lo hago con tres platos? Traje otro que tenía en casa y lo puse. Entonces no se trabajaba con tres planos en ninguna discoteca. Pongo el tercer plato y entonces ponía The Art of Noise en un lado, The Art of Noise en el otro y Toper Heddon en el centro, que es el batería de los Clash. Empezaba a girar uno con el otro y después desfasaba compase enteros. Ciegos, a oscuras y todo girando de un lado para otro... decían, esto no es normal. Yo llamábamos “la batidora”

Fran Lenaers, DJ de Spook.
Entrevista en Nave de la Música
de Matadero Madrid, Red Bull
Weekender 2003

para escuchar algo».¹⁵ El área de lo audible está definida por la relación entre la longitud o altura y el volumen o amplitud. La altura se mueve entre graves y agudos en un eje de frecuencias cuyos sus extremos son 20 Hz y 20.000 KHz, o lo que es lo mismo, entre los infrasonidos y los ultrasonidos. La amplitud o volumen, en sus parámetros populares bajo y alto o suave y fuerte, va desde lo que apenas podemos oír hasta el umbral del dolor. Entre ambos ejes dibujan el área de lo audible por los humanos. Cualquier sonido que se salga de este ámbito no podrá ser oído y por ello la música no suele trabajar con ellos.

Rango audible

El área que la música puede ocupar dentro de los límites de audibilidad humana ha ido creciendo con el tiempo. De algún modo, la historia de la música se puede identificar con la carrera colectiva por dominar todo el espacio de lo audible. La música vocal renacentista ocupaba un área muy pequeña. Con unos medios, limitados a la voz humana con la ayuda de unos pocos instrumentos, el territorio fuera del área de gobierno de la música y la palabra era inmenso. Por eso el ruido de la guerra -pólvora-, y de la religión -campanas- o la furia tormentosa de la naturaleza ejercían un impacto enorme en la sociedad. Una condición determinante, habida cuenta que el sonido, a

15. SCHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y La afinación del mundo*, INTERMEDIO, Barcelona, 2013. p. 54. Publicado originalmente como *The Tuning of the World. A pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape*, por Arcana Books, 1993,

“ Hay gente que le gustaba ir a Spook porque parecía una película. Decían, “tienes de todo. Hay veces en los que pasas miedo o te emocionas y luego desearías estar dando besos al de al lado”. Hay momentos en los que generas odio, estrés. Llega a un punto en el que tienes que parar. Dices, “o paro o se matan. ¡O les da un paro cardíaco!”. La mejor forma de parar es en seco: después de un rato muy fuerte a 240 bits, paras y pones casi mínimo. Pones 90bits, lo más bonito que tengas ”

Fran Lenaers, DJ de Spook.
Entrevista en Nave de la Música
de Matadero Madrid, Red Bull
Weekender 2003

través de la palabra, era el principal medio de transmisión de todo conocimiento en un mundo analfabeto.¹⁶

La creación de orquestas sinfónicas con cientos de componentes tocando en un auditorio aislado del ruido de fondo de la ciudad industrial, supone la ampliación del área de gobierno de la música sin precedentes. Se crean obras específicas con el objetivo de explorar las posibilidades de este instrumento gigante y al mismo tiempo se desarrollan instrumentos nuevos para completar los vacíos sonoros que se iban apareciendo. Sobre este asunto, Richard Wagner, haciendo uso de presupuestos descomunales, fue uno de los exploradores más osados. A Wagner corresponde la descripción de la orquesta como un instrumento complejo tocado por un director¹⁷. Aún con todo, a mediados del siglo XIX, la música estaba lejos de dominar todo el territorio. La introducción de la electricidad da a la música el impulso definitivo. A través de la grabación y reproducción eléctrica del sonido aparece la posibilidad de grabar sonidos producidos con cualquier instrumento y en cualquier volumen y amplificarlos eléctricamente.¹⁸ Con el sintetizador el hombre se hace un instrumento capaz de producir sonidos de cualquier parte del área audible, con cualquier forma de onda.

Larry Levan, director musical del Garage Paradise de Nueva York pasaba horas ajustando la posición de los altavoces para asegurar el sonido del Garage fura claro y cristalino a par que «físicamente sobrecogedor». Veteranos del Garage cuentan que el equipo de sonido de la sala «parecía operar cambios moleculares en el cuerpo». Lo que podría sonar como el desvarío de un colgado se puede deberse, como hemos visto, a que el descomunal volumen del sonido llevaba a las personas a habitar en el límite inferior del rango de audibilidad, a sentirse «tocados» por la música de forma literal. No obstante al Garage se lo conocía como «el templo» y a la sesión estrella del sábado, «misa de sábado», *Saturday Mass*.¹⁹

16. Schafer, 2013: p.87

17. ROSS Alex. *El Ruido Eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Luis Gallo (trad.) Seix Barral, Barcelona 2006.

18. BYRNE, David. *How Music Works*, Canongate, London, 2013

19. Reynolds, 1999: p.35

ARQUITECTO COMO LUTIER

Le Corbusier, en la época de la autonomía de las artes reclamó para la arquitectura la capacidad de conmover y, además, la eficaz funcionalidad de los productos industriales. La primera, quizás por difícil, fue desapareciendo poco a poco de la relación de principios de la arquitectura moderna. En cualquier caso, la arquitectura en la época de la autonomía bajo el imperativo de la funcionalidad, asumió para sí la mayor cantidad de tareas que pudo. De esta manera la arquitectura, que nunca había dejado de ser útil a sus habitantes, se lanzó a diseñar un objeto servidor autosuficiente activo, incluso, en ausencia de personas. Cuando el habitante abandona su «máquina de habitar», todo sigue funcionando: los huecos evitan el sol que abrasa e invitan al sol que calienta, las lamas filtran, la envolvente mantiene a salvo las propiedades del habitante, el vino se conserva a una temperatura adecuada. Cuando el habitante regresa, todo está en perfecto orden termodinámico. Por esto, es posible leer y evaluar a la arquitectura de la funcionalidad sin estar funcionando. El diseño está dotado de una cierta «funcionalidad figurativa».

Sin embargo, hay otras construcciones que bajo la mirada del análisis de la idoneidad funcional, caen como un trapo una vez extraída la persona. Carecen de estructura de proyecto. No se ajustan al modelo teórico de la función, la construcción y la autonomía y por lo tanto no pueden comparadas con él para ser analizadas. Desaparecen ante la proximidad de determinado marco teórico. Su idoneidad, en cambio, se hace patente cuando se interpreta como instrumento.

La arquitectura de los instrumentos desplaza las responsabilidades de lo construido de servir como servidor, a servir como herramienta. Desplaza al habitante de un estado pasivo a otro activo como operario del espacio. Estableciendo una analogía entre música y arquitectura, la provocación pasa por definir de qué es el instrumento y qué tipo de cosas serán **la música que produce**. En la arquitectura de la relación del hombre con la naturaleza y con los fenómenos esenciales como la gravedad, el universo, la atmósfera, **la música** que produzca la arquitectura como instrumento será la luz en el espacio, el peso relativo o el viento atravesando los espacios interiores. En la arquitectura de la relación de los hombres entre sí, el edificio es un instrumento de acción política que permite a las personas definir lo específico de la relación que quieren establecer con los otros. La arquitectura en la era de la sensibilidad

*Este apartado es consecuencia del anterior y no tiene equivalente en **Learning From Las Vegas***

“Soane considera la arquitectura como una caja de resonancia. Digamos, para utilizar un símil evidente, que la arquitectura es el instrumento que produce la música, y claro está, la música es lo importante. La arquitectura como simple objeto fabricado sería algo incompleto y frustrado y sólo puede entenderse, comprenderse, por los “sonidos” que produce. (...) El instrumento puede ser más o menos bonito, puede tener la forma y el adorno adecuado o no, pero lo complementario, la poesía que provoca, es lo finalmente decisivo porque es lo único capaz de corregir la tendencia que el arte o la arquitectura tienen al ensimismamiento.”

Conversación de Juan Navarro Baldeweg con Juan José Lahuerta, Una Caja de Resonancia, Pre-textos, 2007

EL SÍMBOLO EN EL ESPACIO,
ANTERIOR A LA FORMA EN EL
ESPACIO: LAS VEGAS COMO
SISTEMA DE COMUNICACIÓN

El anuncio del Motel Monticello,
una silueta enorme con forma
de cómoda Chippendale,
forma parte del motel mismo.
El edificio de las habitaciones,
provee de camas y habitaciones
climatizadas; el anuncio, es la
imagen del hotel, su verdadera
«fachada»

“Una casa es una máquina
de habitar. Baños, sol,
agua caliente, agua
fría, temperatura a voluntad,
conservación de los alimentos,
higiene, belleza mediante la
proporción. Un sillón es una
máquina de sentarse, etc.
Maple ha mostrado el camino.
Los aguamaniles son máquinas
de lavarse: Twyford los ha
creado”

“Hacia una arquitectura”
Le Corbusier, (1923) 1978: 73

medioambiental incluye en estos *otros* a los otros presentes, distantes, nacidos o por nacer. La arquitectura es el instrumento, el arquitecto es el lutier, y la *música* es, en cualquier caso, la vida.

EL HOMBRE EN EL ESPACIO. MAQUINISTAS DE LA MÁQUINA DE HABITAR

*Some women marry houses. / It's another kind of skin; it has
a heart, / a mouth, a liver an bowel movements. / The walls
are permanent and pink. / See how she sits on her knees all
day, / faithfully washing herself down. / Men enter by force,
drawn back like Jonah/ into their fleshy mothers. / A woman
is her mother. / That's the main thing.*

Anne Sexton

Learning from Las Vegas define la valla publicitaria como parte del motel al que da servicio. De esta manera, el motel, que podría ser descrito como una construcción utilitaria sin ningún interés, cobra un nuevo sentido al ser contemplado como parte de un conjunto formado por el motel, el anuncio y la superficie de aparcamiento entre ellos. Esta disposición atomizada permite disociar sus obsolescencias. De este modo cuando el aislamiento térmico de las habitaciones, por ejemplo, no cumpla con sus requerimientos se actuará sobre el edificio; cuando sea necesario un cambio de imagen, se actuará sobre la señal.

Haremos lo mismo con «arquitectura de los maquinistas»: incorporaremos la persona como un componente más a incluir en el conjunto de elementos de una arquitectura. En *The Electric House*, la casa eléctrica, es una hilarante pesadilla futurista donde Buster Keaton se defiende como puede de una casa totalmente automatizada: la vajilla se lava sola, las sillas se desplazan de forma automática para acomodar a los invitados, los pavimentos transportan sin necesidad de caminar. El manejo del mecanismo no es tan sencillo y, la casa, que parece tener vida propia, hace la vida imposible a los protagonistas. En el teatro Bunraku, una variedad de teatro clásico japonés, los operadores de marionetas aparecen de forma evidente en el escenario. No se ocultan a la vista mientras manejan las marionetas. Los espectadores, que conocen las especificidades del género, siguen la trama que representan los personajes de la historia haciendo como que no ven a los tramoyistas aunque estén ahí.

La escena en el comedor de la *casa eléctrica* no es muy diferente de una cualquier escena de salón en una película de época y las relaciones entre los señores de arriba y el servicio de abajo. A Buster Keaton le sirve su casa y a la familia Bellamy²⁰ toda una plantilla de trabajadores domésticos. La «casa eléctrica» es un artificio complicado y altamente tecnificado que continua con una actividad que se daba con anterioridad. El dispositivo socio técnico que opera en la casa de los Bellamy es el mismo que sostiene la magia del teatro Bunraku, es decir, la convención social y colectivamente adoptada de no ver según qué cosas.

Sin embargo, las arquitecturas animadas ofrecen una lectura difícil. Solo la arquitectura conocedora de los mecanismos del archivo y que ambiciona trascendencia es capaz de trasladar en su forma fósil información suficiente sobre sus motivaciones y objetivos. Determinados intangibles asociados a la arquitectura, no viajan bien el tiempo, al menos no lo hacen junto al compacto material que recibimos como ruinas. Por ejemplo, la imagen de un piano de cola en una estancia traslada inmediatamente la experiencia de una velada musical, aunque no haya nadie en la casa que sepa tocarlo, aunque el piano haya perdido todas sus cuerdas. No ocurre lo mismo con unos cuantos cubos de plástico tirados en el suelo de un intercambiador de transportes. Ambos pueden ser definidos como un instrumento musical pero para la interpretación del segundo, es preciso buscar en fuentes que conserven la experiencia más allá de la evidencia visible.

Tal es el caso de buena parte de la arquitectura rural, de las construcciones de naturaleza efímera, y por ende de la Ruta y de las construcciones asociadas a la CV500. Su reconstrucción teórica deberá incluir, como hemos visto más arriba, a las personas que operan el instrumento. Estos serán, «los maquinistas de la máquina de habitar».

Buster Keaton en "The Eclectic House"

Teatro Bunraku

La familia Bellamy y su servicio en "Upstairs & Downstairs"

Percusionista de cubos

20. Nombre de la familia protagonista de *Upstairs, Downstairs*, serie de época de la BBC.

PLANTA

01 / **BARRACA**

02 / **CHOCOLATE** / 1981

03 / **PUZZLE** / 1986

04 / **SPOOK FACTORY** / 1984

05 / **ACTV** / 1987

06 / **N.O.D.** / 1988

07 / **ESPIRAL** / 1986

17.000 m²

Referencia
de Escala

ACCESO

PARKING

1

2

3

4

5

6

7

01 / CARLOS SIMÓ

02 / TONI VIDAL "EL GITANO"

03 / VICENTE MAFIA

04 / FRAN LENAERS

05 / MANOLO EL PIRATA

06 / KIKE JAÉN

07 / JESÚS BRISA

I N T E R I O R

L E T R E R O

D J

LA ARQUITECTURA DE LA
PERSUASIÓN

Los carteles son la arquitectura del Strip, el edificio está retranqueado con respecto a la calle. El grafismo de los empaquetados sustituye a la persuasión oral del mercader.

“Les hasards heureux de l'escarpolette”, de Jean-Honoré Fragonard

ARQUITECTURA DE LA SEDUCCIÓN

La Ruta no es la arquitectura de una sociedad que ansía consumir, sino la de una sociedad que empieza a descubrir y a descubrirse en el placer.

« ¡Ya hemos aprendido quiénes éramos en el dolor y el remordimiento!, aprendamos ahora, y con más motivo, quiénes somos en el placer y en la afirmación»²¹. Con este grito que podría perfectamente pertenecer a los pioneros de la Ruta al principio de los años 1980, ilustra Andrés Barba el espíritu de los relatos libertinos característicos de mediados del siglo XVIII. Los relatos libertinos exponen un discurso divergente cuyo reflejo en la arquitectura se ha ido desvaneciendo relegado a los interiores de lo que llamamos rococó y que fue la arquitectura de «la movida» social de la Ilustración. La definición de estos espacios se conserva, sin embargo, dentro de la literatura. El relato libertino como género acude recurrentemente a espacios cerrados, íntimos y alejados de la ciudad donde dar rienda suelta a la voluptuosidad y al afán de libertad. Estos espacios, llamados *petites maisons* suelen ser pequeñas villas en la proximidad de la ciudad, diseñados con esmero y equipados con selectos ornamentos, muebles, música, máquinas y autómatas que los convierten en una especie de mecanismos del placer.

*La Petite Maison*²², una peculiar residencia a las afueras del París de XVIII es la protagonista de un relato de Jean-François de Bastide y el arma infalible de Trémicour, un marqués dedicado a la galantería. Confiado de su poder de fascinar, Trémicour apuesta contra la virtud de la joven Mélite, quién segura de su determinación acepta creyendo que no podrá ser seducida contra su voluntad y menos por una «cosa». A orillas del Sena, esta casa única está formada por una serie de pabellones, «patios, picaderos, perreras, casas de fieras», confinados dentro de unos muros de fachada sencilla que «dependen más de la naturaleza que del arte». Entre los vanos ingeniosamente dispuestos surgen vergeles y huertos de todas clases. A partir de ahí, salones ovalados, dinteles con escenas galantes, candelabros de treinta velas, espejos en todas las

21. Prólogo a la edición Mauro Armiño de: ARMIÑO, Mauro (ed.). *Cuentos y relatos libertinos*, Siruela, Barcelona, (2008) 2011.

22. Título de un relato libertino de Jean-François de Bastide publicado originalmente en París en 1758. En: ARMIÑO, Mauro (ed.). *Cuentos y relatos libertinos*, Siruela, Barcelona, (2008) 2011. pp. 451-471.

esquinas, bronce, porcelanas, esculturas. En el dormitorio, todas las paredes están revestidas de espejos, y las junturas de éstos, disimuladas por troncos de árboles artificiales cargados de candelabros cuyas velas procuran una luz graduada «gracias al cuidado puesto en extender, en el fondo de la estancia, unas gasas más o menos espesas sobre esos cuerpos transparentes». Cenan y, de repente, al acabar de cenar la mesa con los restos se precipita a las cocinas construidas en los subterráneos, mientras del piso superior baja otra rebotante de dulces que súbitamente ocupa el sitio de la primera.

La Petite Maison de Trémicour es una máquina diseñada para dar placer. En su caso, un placer que deleita a la mirada educada. La Ruta es un dispositivo espontáneo para la celebración sin causa que ansía una generación.

Jesús Lena, «La Faraona», animador y gogó habitual en las discotecas de la Ruta, recuerda emocionado que la primera vez que estuvo en Barraca vio cosas que no había visto en su vida. Barraca en realidad era un «circo lleno de gente alucinante». Antes de aquel momento, dice, «en España no había nada más que represión, todo estaba prohibido. Fue la liberación de los jóvenes. Todo el mundo empezó a salir. Se mezclaban todas las culturas». El DJ Carlos Simó cuenta cómo en las fiestas de Barraca estaba todo planeado de antemano. Trabajaban con guiones en los que todo estaba controlado y minutado, cada entrada en escena, cada cambio de tema. «No eran *festetas*», dice. El resultado, una máquina del deseo en la que cada sala encajaba como una pieza del mecanismo y cada persona, «rutero», DJ, animador, relaciones públicas, seguridad, era un diente del engranaje.²³

Learning from Las Vegas establece una genealogía de zonas de placer del mundo: Marienbad, la Alhambra, Xanadu, Disneylandia, Miami Beach, o Villa Adriana. Las cualidades de estos lugares serían «la ligereza, la cualidad de oasis dentro de un contexto quizá hostil, el simbolismo enaltecido y al capacidad para que el visitante asuma un nuevo papel: durante tres días uno puede creerse centurión en el Caesars Palace, guardia montado en el Frontier, o *play-boy* en el Riviera, y no un vendedor de Des Moines, Iowa, o

«La Faraona» en la discoteca Barraca

Tony Vidal King

23. Los testimonios de este párrafo provienen del video documental: FUENTES, Fernando. *72h... y Valencia fue la ciudad*. Blanco y Negro, Barcelona, 2008. Producido por Texas Rangers producciones y EmeEme producciones.

Oscar "el rutero"

EL A&P Y EL ESPACIO EXTENSO DEN LA TRADICIÓN HISTÓRICA

El Aparcamiento de la cadena de restaurantes A&P constituye la fase en curso dentro de la evolución del espacio extenso desde Versailles. El aparcamiento es el parterre, las líneas de aparcamiento, son los bordillos, encintados de Versailles.

un arquitecto de Haddonfield, New Jersey»²⁴. La Ruta de Valencia encaja en esta descripción. Cuando le preguntan a Oscar, un rutero habitual, portero de discoteca en Barcelona vestido como un militar de maniobras que por qué no se pierde ni una fiesta de la Ruta valenciana la respuesta es, sin embargo, bastante clara: la gente, la música, bailar y evasión. «En vista de cómo está el mundo..., entre semana haces lo que debes y el fin de semana... que te dejen en paz... ¿no?»²⁵. Estudiantes, trabajadores de la cadena de producción, miembros de las plantillas de restaurantes, hoteles o salas turísticas pueden ser otros durante el fin de semana: *punks*, *mods*, *rockers*, góticos, *new romantics*, «ruterros», «makineros», «tomatomas».

LA RUTA Y EL ESPACIO EXTENSO EN LA TRADICIÓN HISTÓRICA

Para Luis XIV, al palacio urbano del Louvre le faltaba algo. Al trasladar su residencia de París a Versailles añade a la elaborada rutina de las ceremonias cortesanas, la naturaleza, lo vivo, lo perecedero. Su aportación traducida a hecho constitutivo será la habitación en íntima relación con la naturaleza. «Versalles es importante no por su esplendor regio, sino porque revela claramente la solución a una cuestión relacionada con el modo de vivir. Anteriormente, la naturaleza había sido dominada por la voluntad del hombre, pero nunca antes una comunidad tan grande había sido alojada bajo el mismo techo, en campo abierto y lejos de cualquier ciudad grande. (...) Una construcción enorme, casi una pequeña ciudad en sí misma se había puesto –junto con la vida que se desarrollaba en su interior- en estrecho contacto con la naturaleza»²⁶.

La alusión al palacio y los jardines de Versailles es una constante de las obras teóricas analizadas. Para Le Corbusier, es junto a Karlsruhe paradigma del planeamiento errado, producto de la vanidad y de unos parámetros de diseño anti-humanistas²⁷. En Giedion es la aparición del hecho constitutivo de

24. Venturi (1977) 1978: 79.

25. Este testimonio proviene de FRANCINO, Carlos. *Hasta que el cuerpo aguante*. Para el programa "24 Horas", Canal+, 1993. Presentado por Francino. Minutos: 2:58 – 4:00.

26. Giedion, 2009: 165

27. Le Corbusier, (1923) 1978:159

habitar en la naturaleza²⁸. En *Learning from Las Vegas*, el espacio extenso en la tradición histórica del que forma parte Versalles, encuentra continuidad en los aparcamientos que se encuentran entre la carretera y los casinos. El estudio sobre Las Vegas plantea un paralelismo entre uno de los elementos nucleares del paisaje de asfalto y el paradigma de palacio en el campo. En una suerte de analogía irreverente con los enunciados de Giedion traduce el paraíso vegetal en vulgaridad alquitranada: «el aparcamiento es el parterre de ese paisaje de asfalto». Moverse por Versalles será equivalente a moverse por la «megatextura expansiva del paisaje comercial» de las Vegas. Los rótulos son los obeliscos, las líneas pintadas en el suelo, los bordillos.²⁹

La Ruta constituye en esta tesis «la fase en curso» dentro de la evolución de la mega-textura de ocio. Como en Versalles y en el Strip, el edificio es lo de menos. La Ruta constituye la fusión superlativa de la «megaestructura expansiva del paisaje comercial» de Las Vegas y la «construcción enorme, casi una pequeña ciudad en sí misma en estrecho contacto con la naturaleza» que sella el hecho constitutivo de Versalles para Giedion. La carretera CV500 que da acceso a las distintas salas de la Ruta atraviesa la inmensa extensión de arrozales que protege el ámbito del Parque Natural de la Albufera de Valencia. La CV500 es en realidad un hilo de asfalto vertido sobre un humedal enorme. Sobre la gran superficie espejada de los campos de arroz inundados la carretera conecta unas islas de asfalto donde se ubican tanto los aparcamientos como las salas. Alrededor del parking: agua, aves, barcas, cosechadoras. Las necesidades agro-técnicas del cultivo de arroz preservan el territorio de otras construcciones. La superficie de terreno firme necesaria para cualquier transformación urbanística potente es mucho menos que la superficie de cultivos. Las salas se hallan, pues, deglutidas sin remedio por la naturaleza.

28. Giedion, 2009: 161

29. Venturi (1977) 1978: 35

LOS PLANOS DE LAS VEGAS

Un plano de Nolli define lo que es público de que es privado. Un plano convencional de usos del suelo de Las Vegas puede mostrar la estructura general del uso comercial pero no su intensidad. En este sentido ayudan más los «mapas de mensajes», los mapas turísticos y los folletos.

PLANOS DE LA RUTA

La Ruta no tiene billboards. La arquitectura no persuade. La gente lo hace.

La Ruta no proclama su presencia, no persuade como lo hace el Strip. Es una capa de ciudad accesible sólo a través de la información. Es necesario formar parte, compartir con la red medios de difusión de la información para poder acceder a la Ruta tanto geográfica como temporalmente.

La cultura rave a la que pertenece la Ruta es algo más que música y drogas. Al contrario que el rock, el rave es no verbal, su música tiene letra, no cuenta una historia. Mientras que el rock comunica, relata, comparte una experiencia, el rave, afina Reynolds, **construye** la experiencia, una experiencia colectiva. La fiesta **rave** construye un paisaje psíquico, una utopía hedonista, que se habita de forma real a través del baile. Sólo el pulso continuo de la euforia colectiva puede mantenerlo activo. La sesión musical de un evento rave, no se **puede** grabar, no se **puede** repetir. Aunque es técnicamente posible registrar los sonidos escuchados, esto no sirve para trasladar la experiencia. En la música electrónica de baile, el baile es inseparable de la experiencia y el baile debe ser colectivo.³⁰

Al contrario que en Las Vegas, en la Ruta no es suficiente con conocer la posición del edificio, es necesario saber cuándo va a ocurrir «la fiesta». La sala o la música no son suficientes. La experiencia, como ocurre en el fenómeno rave, necesita de una gran cantidad de gente bailando al mismo ritmo. El plano de la ruta es en realidad un cronograma, una tabla que permita perseguir al DJ deseado de sala en sala a lo largo del fin de semana.

LA VÍA Y LA PEREGRINACIÓN: LA ESCALA NECESARIA

En la cultura rave prima la **pista** frente al **álbum**. La experiencia se caracteriza por el fluir total del **mix** del DJ, los circuitos alternativos de radios pirata y tiendas de discos especializadas, música en relación sinérgica con las drogas y un ciclo de vida mágico-trágico que vive por y para el fin de semana, cuyas consecuencias se pagan durante el resto de la semana. Pero sobretodo, una

*Este apartado es consecuencia del anterior y no tiene equivalente en **Learning From Las Vegas***

30. Reynolds, 1999: 7

parte importante del estilo de vida rave es la peregrinación nocturna de club en club. La cultura rave transforma el más normalizado de los paisajes en «una cartografía de aventura y placeres prohibidos».³¹

La condición de itinerario está intrínsecamente unida a la creación de la Ruta de Valencia. El inicio de la Ruta se puede identificar con el momento de cambio de rumbo musical de Barraca, una sala abierta desde los años setenta como discoteca de playa para turistas en Palmeres, una pedanía de Sueca en la costa. En 1980, coinciden las crónicas digitales, Juan Santamaría, DJ de Oggi, un club de la ciudad, se convierte en DJ de Barraca cambiando el estilo musical y desplazando el perfil del público de familias de veraneantes por gente joven «más inquieta culturalmente»³². Poco después ocupa la cabina Carlos Simó. A unos metros de distancia, otra discoteca en declive, Chocolate Cream, es resucitada por el estilo música de Tony Vidal «el Gitano» quien convierte a la sala en un referente del sonido oscuro, siniestro y gótico. La ruta se consolida como tal cuando en 1984, debido a un cierre temporal de Barraca y Chocolate, el público acaba frecuentando Spook Factory, una sala situada en la misma carretera 32 km más cerca de Valencia. El DJ de Spook, Juanito Torpedo es sustituido por Fran Lenaers al que muchos consideran como el gran talento musical de la escena electrónica de Valencia.³³

Las salas estaban situadas a las afueras de Valencia en terreno agrícola y alejado de cualquier núcleo urbano. Por este motivo los requerimientos de aislamiento acústico eran poco exigentes puesto que ni la música ni la afluencia masiva de personas interferían significativamente con la vida de los vecinos. Por otro lado, la normativa vigente en aquel momento en materia de ocio nocturno no regulaba los horarios de apertura y cierre, tan sólo exigía que las salas de fiestas permaneciesen cerradas durante dos horas seguidas para

31. REYNOLDS, 1999:09

32. Entrevista a Juan Santamaría en el programa *El Retrovisor*- Capítulo 23: "Juan Santamaría, pionero en las cabinas" dirigido y presentado por Arturo Blay en M80 radio Comunidad Valenciana, julio 2013.

33. Entrevista a Fran Lenaers dirigida por David G. Balaschen *la Nave de la Música de Matadero Madrid*, dentro de la programación del Red Bull Weekender, octubre de 2013.

44 Km

01 / BOOKIE'S CLUB 870 / 1978

870 W McNichols Rd
Detroit, MI
48203 USA

02 / BACKSTREET / 1979

15606 Joy Rd
Detroit, MI
48228 USA

03 / HEAVEN / 1980

19106 Woodward Avenue
Detroit, MI
48203 USA

04 / THE SHELTER / 1980

431 E Congress St
Detroit, MI
48226 USA

05 / CHEEKS / 1982

13333 Eight Mile Rd
Detroit, MI
48235 USA

06 / LIEDERNACHT / 1983-1984

400 Bagley Ave
Detroit, MI
48226, USA

07 / CLUB L'UOMO / 1984

13321 W McNichols Rd
Detroit, MI
48235 USA

08 / TABOO / 1986

Woodbridge St
Detroit, MI
48207 USA

09 / THE MUSIC INSTITUTE / 1988

1315 Broadway St
Detroit, MI
48226 USA

i. Ciudad de Detroit
ii. Lago St. Claire

0 5 10 KM

D E T R O I T

60 Km

01 / BARRACA / 1980

Calle Les Palmeres
Sueca, 46410
Valencia

02 / CHOCOLATE / 1981

Carrer Vía Sant Roc
Sueca, 46420
Valencia

03 / SPOOK FACTORY / 1984

Carrer del Riu
46012
Valencia

04 / ESPIRAL / 1986

CV-336
Riba Roja, 46190
Valencia

05 / PUZZLE / 1986

Ctra. Nazaret Oliva, 91b
Sueca, 46420
Valencia

06 / ACTV / 1987

Carrer d'Eugènia Viñes, 150
46411
Valencia

07 / N.O.D. / 1988

CV-336
Riba Roja, 46190
Valencia

i. Ciudad de Valencia
ii. Mar Mediterráneo
iii. Laguna de la Albufera

0 5 10
KM

V A L E N C I A

- i. Ciudad de Roma. Murallas Aurelianas
- ii. Ciudad del Vaticano
- iii. Río Tévere

- 1. Mar Mediterráneo
- 2. Laguna de la Albufera
- 3. Plan Sur

- i. Ciudad de Valencia
- ii. Sueca

MINUTOS EN COCHE

0 30

VALENCIA

su limpieza diaria³⁴. Estas circunstancias propiciaron que las salas tuvieran horarios de apertura cada vez más dilatados. El horario, la posición de las salas en la CV500, junto con la fascinación que ejercían sus DJs llevó a la consolidación del recorrido entre salas como una actividad habitual de ocio entre los jóvenes de Valencia.

Detroit, cuna del *techno*, ocupaba en 1980 una extensión aproximada de 370 km² mientras que la ciudad de Valencia tenía una superficie de algo menos de 135 km². Sin embargo, sus estructuras *rave* tenían un tamaño similar. La primera discurre en el interior de la ciudad, la segunda sobre campos de arroz. A diferencia de otras cartografías similares en Detroit, Chicago o New York, la Ruta de Valencia se despliega en el territorio no urbano del municipio. La peregrinación nocturna, un rasgo de identidad de la cultura rave, podría tener un tamaño definido por su actividad que es independiente de la ciudad en la que se inserta o de la que pende, podría tener una «escala necesaria».

«Cada ciudad superpone con viveza elementos de escala supranacional sobre un tejido local: iglesias en la capital religiosa, casinos y anuncios en la capital del ocio»³⁵, afirman Venturi-Scott Brown al comparar Roma con Las Vegas. Es estudio sobre la Ruta propone una reflexión sobre la existencia de una dimensión *necesaria* para estas estructuras. Los planos comparados de los templos de la ciudad de Roma y las pagodas del recinto monumental de Bagan en Birmania presentan una densidad y se despliegan sobre una superficie semejante y sin embargo los primeros se distribuyen entre el tejido denso de la ciudad consolidada y los segundos sobre el territorio abierto y libre de cualquier otra construcción.

34. "Actividades Calificadas. Legislación estatal de desarrollo. Orden de 15 de marzo de 1963, por la que se dictan normas complementarias para la aplicación del Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas (RAMINP) de 30 de noviembre de 1961". En: BOE núm. 79 de 2 de abril de 1963.

35. Venturi, (1977) 1978: 40

Plano comparativo de la distribución de los templos en las ciudades de Bagan (izqda.) y Roma (dcha.)

ORDEN DE LA RUTA: EL GOBIERNO DE LOS INTANGIBLES

ORDEN Y SISTEMA EN EL STRIP

En *Vers une Architecture*, Le Corbusier quiere aprender del hombre primitivo. El hombre primitivo, «ha puesto orden al medir. Para medir, ha tomado su paso, su pie, su codo o su dedo. Imponiendo el orden de su pie, o de su brazo, ha creado un módulo que regla toda la obra, y esta está dentro de su escala, de su conveniencia, de sus deseos, de su comodidad, de su medida. Es la escala humana. Armoniza con él, y esto es lo principal».³⁶

El tamaño de sus miembros es uno de muchos parámetros a partir del cual el hombre se mide en relación con su entorno. El módulo con el que armoniza el hombre de Le Corbusier es un módulo fundamentalmente visual. «La arquitectura es cosa plástica. La plástica, es aquello que se ve y se mide con los ojos», dice³⁷. Pero la forma en la que le hombre se instala en el territorio también está definida por la capacidad humana de oír.

El sentido del oído, observa Schafer, no puede ser clausurado a voluntad. Los oídos no tienen párpados. Cuando nos vamos a dormir, nuestra percepción del sonido es la última puerta que se cierra y es la primera en abrirse al despertarnos. El sonido ha sido tradicionalmente un parámetro determinante en definición de la forma urbana. «La señal sonora más destacada dentro de la comunidad cristiana es la campana de la iglesia. En un sentido muy genuino define a la comunidad, ya que la parroquia es un espacio acústico,

La imagen de la vía comercial es un caos. Existe un orden doble. La zona de autopista tiene un orden compartido. La zona al margen de la autopista tiene un orden individual. En la calle mayor se camina de un local a otro, en el Strip se conduce de un casino a otro.

36. *Le Corbusier (1923) 1978: 54*

37. *Hacia una arquitectura (1923) 1978 1998: 175*

circunscrito por el registro de la campana de la iglesia (...) Dondequiera que los misioneros llevaron el cristianismo, la campana hubo de seguirlos, demarcando acústicamente la civilización de la parroquia y la tierra salvaje, la cual quedaba más allá de donde alcanzaba su sonido»³⁸. La Ruta, *civilización* que se implanta en el *terreno salvaje* sin unos condicionantes aparentes, tienen en el sonido el parámetro más importante a la hora de la definición de su forma.

La Ruta no tiene alzado. Su volumetría, su plasticidad, no es importante. Su orden lo gobiernan intangibles como el sonido. La Ruta de Valencia es una estructura urbana sin ciudad, no se inserta entre la textura de la ciudad habitada sino que discurre sobre un terreno agrícola, poblado de aves, pescadores, campos de arroz y pequeños cobertizos. No necesita aislar el sonido con respecto a su entorno cercano. Para reducir la inversión económica necesaria para separarse acústicamente de otra discoteca basta con ubicarse observando unas distancias mínimas. El *aire* entre salas se encarga del aislamiento acústico. No es visible a partir del objeto construido aunque su arquitectura *si* lo contempla.

CAMBIO Y PERMANENCIA DEL STRIP

La arquitectura del Strip se presenta disociada. Por un lado el cartel, por otro el edificio. Cuando es necesario mejorar la habitabilidad se opera sobre el edificio; cuando es necesario cambia la imagen del negocio, sobre el cartel.

Discoteca Barraca. Comparativa de su estado original (izqda.) y su estado actual (dcha.)

CAMBIO Y PERMANENCIA EN LA RUTA

La arquitectura del Strip se presenta disociada. Por un lado el cartel, por otro el edificio. Cuando es necesario mejorar la habitabilidad se opera sobre el edificio; cuando es necesario cambia la imagen del negocio, sobre el cartel. «Las partes más monumentales y características del Strip, los rótulos y las fachadas de los casinos, son también las más cambiables.» La velocidad de

38. Schafer, 2013: 87

"Flyers" de las discotecas Spook y Espiral

envejecimiento de los rótulos está más próxima a la de un coche que a la de un edificio.

Los rótulos de la Ruta, cambio, son pequeños, de cartón y caben en el bolsillo. Unos de los objetos que los protagonistas del fenómeno «rutero» atesoran en sus colecciones son las tarjetas o *flyers*, invitaciones y objetos con los logos de las distintas salas. A partir de estos pequeños pedazos de cartón impreso la fachada de la Ruta puede cambiar de un día para otro, puede cambiar varias veces a los largo del fin de semana.

Los *flyers* de la Ruta son *billboards* de bolsillo.

LA ARQUITECTURA DE LA RUTA

La Ruta se mueve en torno a las salas y sin embargo, cuando analizamos sus construcciones no parece que exista ningún hallazgo arquitectónico destacable. Lo mismo puede decirse de otras salas dentro de la mitología de la música electrónica de baile. Cuando Reynolds recopila las crónicas sobre salas míticas como no hace mención prácticamente a ningún aspecto arquitectónico más allá de lo meramente técnico. Por ejemplo el *Garage Paradise* de Nueva York, famoso por su calidad de su sonido meticulosamente diseñado por Larry Levan, sólo menciona la posición de los altavoces³⁹. Cuando se refiere al *Warehouse club*, el epicentro del house de Chicago, en su materialidad no parece haber ningún elemento significativo más allá de ser una antigua fábrica de tres plantas en West Central Chicago. En general, la experiencia del espacio es definida por las máquinas que construyen el sonido.

Si en lugar de diseccionar aquellas imágenes relacionadas con las construcciones, compilamos indiscriminadamente los documentos gráficos que se comparten en la red, observamos que las salas son solo unos elementos más de la completa arquitectura de la Ruta entendida como un conjunto. Si, como hiciera Boyarsky con la ciudad de Chicago vista a través de su colección de postales, definimos la Ruta como un edificio gigante a partir de las imágenes

LA ARQUITECTURA DEL STRIP

Aparte de su carácter único es difícil encontrar alguna cualidad en esos casinos flameantes. Definición de los rasgos básicos de la tipología «casino-hotel», estación de servicio, capilla exprés.

39. Según Reynolds, veteranos asiduos del club aseguran que el impacto sónico de la sala podía cambiar tu composición molecular (Reynolds, 2013: 35)

que la gente comparte, empieza a ser posible describir sus evidencias en términos de diseño.

La Ruta está compuesta por una vía que conecta la ciudad con una red de superficies de aparcamiento. En estas superficies de asfalto están además las salas donde se ubican las cabinas. Las cabinas, gobernadas por los DJs transformados en ídolos, están conectadas con las tiendas de discos y estas a su vez con diferentes escenas musicales internacionales. Los aseos, atestiguan protagonistas del movimiento, fueron cobrando importancia en la estructura del conjunto. Conforme la Ruta se consolidaba aumentaba su popularidad y la afluencia de público. Las salas se fueron ampliando para aumentar el aforo y los aseos, con su doble función como servicios de higiene y espacio de actividades recreativas, competían con las salas por el espacio. Sobre esta base operaban los relaciones públicas, RRPP, desplazando a la gente desde los clubs de dentro de la ciudad después de la hora de cierre hacia las salas a las afueras. A partir de ahí, mediante la distribución selectiva de flyers, tarjetas e invitaciones mantenían la Ruta en movimiento.

EL OASIS INTERIOR

El espacio interior y el patio, en su exagerada separación del entorno, tienen carácter de oasis.

EL OASIS EXTERIOR

Los astronautas de la cosmopista es una obra de Julio Cortázar y Carol Dunlop escrita en 1982. En ella los escritores registran en formato de diario el desarrollo de un experimento: cumplir el trayecto de París Marsella sin salir ni una sola vez de la autopista explorando cada uno de los paraderos, a razón de dos por día, sin pasar más de una noche en un lugar. El objetivo era convertir el espacio conocido de una autopista en un estado de excepción. Las normas comunes de uso de la autopista, «una construcción moderna altamente elaborada y que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto fácilmente verificable sobre un mapa y en la mayoría de los casos previsto por adelantado, en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad»⁴⁰, quedan en suspenso por el uso dilatado que los protagonistas hacen de ella.

40. CORTÁZAR, Julio, DUNLOP, Carol. *Los Astronautas de la Cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Muchnik Editoriales, Barcelona, 1983, 1986, p. 20

Los «autonautas» de Valencia, los «rutereros», abandonan los convencionalismos de sus vidas normativas para habitar durante 72 horas en la «cosmopista» CV500. Como ocurriera en el «viaje atemporal» de Dunlop y Cortázar, el vehículo se incorpora de forma efectiva a la experiencia. Cada fin de semana grupos de jóvenes urbanos encadenarán una sesión detrás de otra habitando en su utilitario. El parking se constituye como una extensión de la sala vinculada la construcción que alberga la fiesta de una forma tan importante como los aseos o la cabina del DJ. El coche en el parking es albergue, vestidor, salón y extensión del sistema de sonido de la sala. Cada uno de los vehículos funciona como un satélite en versión reducida de la sala matriz: la misma música almacenada en un *mix* de sesiones anteriores, la misma forma de bailar, el mismo paisaje.

«Emilio tiene 21 años, vive en Valencia y trabaja con su padre en la construcción. Cada fin de semana se transforma en lo que llaman “un cañero”. Sale de fiesta el viernes y no vuelve a casa antes del domingo por la noche. Para Emilio, «la marcha» empezó a los 18 años con el carnet de conducir. Para no faltar a ninguna cita de la ruta, Emilio llega a recorrer hasta 100 km en una noche.» Emilio carga el coche con termos, neveras portátiles, botellas de ron. El reportero le pregunta para qué sirve plataforma de DM que instala ayudado por sus amigos en la parte superior del coche. « ¿Esto?», golpea la tabla, «Para bailar. Nos subimos y bailamos. Abrimos el maletero, y bailamos».⁴¹

El habitar en un vehículo es una figura recurrente en la literatura utópica de la segunda mitad del siglo XX en su versión más escapista. Archigram elabora entre 1965 y 1975 un serie de propuestas en las que se especula con formas urbanas a base de la adición de vehículos de mayor o menor tamaño: Plug-in City (1965) una ciudad reubicable que camina; Air House Strip (1965) o Air Hub (1967), asentamientos a base de viviendas hinchables que pueden transportarse fácilmente en un coche; Free Time Node (1966), una estructura tridimensional de gran escala que da servicio a caravanas y furgonetas; Instant-City (1968), instala en el campo estructuras urbanas a base de dispositivos temporales. Esta factoría de proyectos utópicos y optimistas con el vehículo como tema se enfriará tras la irrupción de la crisis de la energía de 1973.

41. Las citas del relato de Emilio han sido extraídas del video «Hasta que el cuerpo aguante». 24 Horas, Canal+, 1993. Presentado por Carlos Francino.

Rutereros subidos encima de su coche.

Captura de pantalla del video «Hasta que el cuerpo aguante», Canal +, 1993

“The Walking City”
“Free Time Node Trailer Cage”,
Archigram, 1967

Captura de pantalla del video
"Hasta que el cuerpo aguante",
Canal +, 1993

-Emilio, ¿esto desayunas?
-Ya te digo - dice mientras
comparte un trago de su petaca
de acero.

MONUMENTALIDAD
ARQUITECTÓNICA Y EL
ESPACIO GRANDE Y BAJO

En Las Vegas el casino es un espacio grande y bajo debido a cuestiones presupuestarias y por el acondicionamiento de aire. En el pasado el ingrediente básico de la monumentalidad eran los espacios grandes y altos. En el pasado, el volumen venía determinado por las luces estructurales, las luces eran fáciles de conseguir. Hoy las luces son fáciles de conseguir y el volumen viene determinado por el aire acondicionado.

Aunque parezca difícil de reivindicar, la Ruta constituye la realización concreta de las propuestas especulativas de Archigram.

La ruta es un paraíso futurista, hedonista, liberador y social basado en el coche aunque ajeno al rumbo de la nueva sensibilidad medioambiental; basado en el cuerpo aunque no observando su cuidado sino explorando sus límites.

LA ARQUITECTURA DEL BAILE

El espacio de la música electrónica de baile es arquitectura hecha de carne.

La **forma** de la música tiene que ver tanto con el orden de los elementos o sonidos, de una secuencia –su existencia, su presencia- como con la distancia entre ellos, es decir, el tamaño de su ausencia. En cuanto a su presencia hemos visto que son muchos los sonidos que no podemos oír por encontrarse fuera del ámbito de lo audible. Además y en relación con su ausencia, distancia excesiva entre dos sonidos que **sí** oímos puede hacer que éstos no tengan ningún sentido para nosotros como secuencia, que desaparezcan.

El intervalo es la unidad mínima de sentido musical. Un intervalo son dos notas que suenan una detrás de otra, separadas una distancia **observable**. Para que esta distancia sea **observable** hay unos límites. Por abajo el límite es la coincidencia, el intervalo armónico, el acorde, es decir, cuando oímos las dos notas a la vez. El límite superior está también definido aunque no de una manera tan precisa. Para que dos notas sucesivas puedan componer una unidad, lo nuevo debe ser percibido mientras la huella de lo viejo persiste en la imaginación. Recuerda Santiago Auserón cómo el filósofo persa Avicena (Ibn Sîn, 980-1037) dice que para una sucesión de sonidos sea reconocible como una melodía, el espacio entre notas no debe superar en cuatro veces la duración de la primera. Es decir, para que los sonidos sean música hay un límite, el límite de nuestra memoria. La música occidental culta adopta el compás de 4/4 o de cuatro tiempos como base de sus composiciones porque este es el límite, más allá no hay música, y por lo tanto su gestión exitosa implica una mayor dificultad lo que conlleva un mayor reconocimiento. La

música popular o la música de baile tradicional, como el vals, se construyen sobre bases rítmicas más sencillas, de tres tiempos.⁴²

Antes del siglo XX, antes de la aparición de los reproductores de sonido, cada obra tenía normalmente una única oportunidad para saltar a la memoria del oyente, superar el tiempo cronológico de su interpretación y, por lo tanto, trascender. De ahí que una de las herramientas fundamentales del lenguaje musical sea repetir y recapitular, eso sí, burlando el tedio: redundar pero redundar con gracia. En este sentido Mozart era un virtuoso. Era capaz de hacer que la gente recordara una pieza repitiendo el tema un número de veces mucho menor que sus compañeros.⁴³

Los músicos de música culta en la era de la electricidad, se liberan del imperativo de la redundancia pues el reproductor de sonido hace posible escuchar las piezas una y otra vez. Esto, entre otras cosas explica el cambio de estructura musical en las composiciones del siglo XX. De todos modos, la memoria, si bien define los límites tanto de la música, no es el único depositario de la experiencia musical. También está el cuerpo.

El cuerpo al bailar busca y construye un espacio específico, posible y propio. Un espacio coherente con la base que propone el entramado musical que puede ser habitado mientras dure el tema. Ya se trate de un espacio convenido previamente, como es el caso de los bailes «de pasos», o construido desde cero a partir de la trama repetitiva de la electrónica de baile, lo que la música y el músico ponen a disposición del que escucha es una serie de modos de habitar posibles. De construir y habitar ante la mirada del otro, para después, invitar al otro al espacio encontrado-

La música de baile no transmite una vivencia, el baile construye la experiencia y el cuerpo la conserva. Toda construcción requiere un tiempo. Por esto el tamaño de los tiempos de la música de baile es completamente diferente del de la música intelectual. Los solos y las improvisaciones en la música de jazz, explica Byrne, surgen porque el público seguía bailando después de que la

Bailes 1920s

42. AUERÓN, Santiago. *El Ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. Península, Barcelona, 2012, p. 55

43. SCHAFER (1993), 2013: 166

melodía escrita se hubiera acabado y los músicos se vieron con la necesidad de alargar y extender cualquier fragmento popular.

Al contrario que con la música culta, en la música de baile la cantidad de veces que se repite el tema en una misma pieza pueden aumentar considerablemente. Los bailarines se apoyan una y otra vez sobre el mismo objeto musical para construir su espacio. Tras este primer momento de exploración, de pensar qué hacemos, de probar, elegir... es deseado un tiempo para disfrutar del espacio creado. ¿Quién construiría una casa para vivir en ella un par de minutos? La música electrónica de baile ofrece un paisaje acústico intuitivo, construido a base de la superposición de estructuras geométricas modulares donde es **sencillo** construir. Un cuerpo que habita este espacio abandonado al gozar sin causa, intentará, por diversos medios, desplazar los límites del agotamiento, resistir, más, **residir** más.

INCLUSIÓN Y ALUSIÓN EN ARQUITECTURA

*Apartado a modo de conclusión
parcial de esta primera parte de
análisis de Las Vegas.*

ILUSIÓN, ALUSIÓN, DISOLUCIÓN

Las discotecas de la Ruta forman parte de una genealogía de obras en las que la parte sólida va poco a poco disminuyendo en favor de los elementos ilusorios. La arquitectura queda reducida a la subestructura mínima necesaria para suspender en el espacio aquellos elementos que operan en una escenografía creada para ser percibida y recordada: **gobos**, focos, cabezas móviles, globos de espejo, equipos de sonido, jaulas y tarimas para gogos, palmeras de plástico, humo, disfraces. Las paredes interiores de las salas son espejos que reflejan el sonido que el DJ proyecta contra ellos. Lo sólido, lo robusto no son cualidades importantes.

“Quería comentaros una historia que me pasó en Spook allá por el 87. En cierta ocasión a las 12 de la mañana después del Angelus que ponía Fran Lenaers ex dj del Spook, para cerrar y con las luces ya encendidas (todo un alucine Spook con las luces dadas, era multicolor...) la peña empezó a golpear las columnas que rodeaban la pista cuadrada del Templo cantando el tema de Talking Heads que sonaba mogollón por aquella época, creo que era el Televisión Man. Allí no se iba ni Dios. Total, que de repente echaron algo por los conductos de ventilación y de repente notamos un escozor en los ojos, nariz y boca del copón. Toda la banda corriendo a la puerta. Spook se vació en 1 minuto. Pero al salir, diluvio universal,

la gota fría o yo que se que era aquello, yo no había visto llover así nunca (a lo mejor era el pedo). Un rato en la puerta y para adentro otra vez. Ya se podía respirar bien. Me senté con mi colega en un sitio y de repente empezó a gotear del techo. Nos levantamos y acto seguido se derrumbó el techo donde habíamos estado sentados. Muy fuerte. Para habernos matado (de verdad), el caso es que con el cebollón que llevábamos lo vivimos todo como una aventura extraordinaria. Además del flipe que era asomarte por el agujero del techo y ver el cielo.

Dios mío que pedos ”

(Basementxxx)

Las salas son los templos donde se obra la magia. Perdidas sobre la textura agrícola de la Albufera, en su interior **se abren** visiones de escenas remotas. El DJ desde la cabina o altar establece la conexión con «el más allá» invocando los modos culturales asociados a un ritmo de baile determinado. El edificio será «el otro lado» de una escena cultural que tiene lugar al mismo tiempo aunque en territorios todavía lejanos. Cuando el DJ para, el puente se desvanece y el público se precipita en el vacío.

Juan Santamaría es considerado el DJ pionero de este movimiento **clubbing** valenciano. Santamaría residía en Londres cuando en el verano de 1977 le ofrecen encargarse de la cabina de Oggi, una popular discoteca situada en el número 20 de Maestro Gozalbo, en el Ensanche en Valencia. Allí, recuerda Santamaría, se dedica a comprar al distribuidor local «aquellos discos que habían rechazados antes por las demás salas de la ciudad»⁴⁴. Gestionando este archivo con olfato musical, consiguió llenar la sala noche tras noche, para sorpresa de la competencia. De Oggi, pasa a Chocolate Cream y de ahí a Barraca y con él se desplazaría al público selecto que se había reunido en torno a él en Oggi. En 1982 vuelve a una sala de la ciudad y deja la sala en manos de su ayudante y discípulo, Carlos Simó. Al mismo tiempo monta la importadora de discos Zic Zac, luego Radical Records, que será a principios de 1980 el principal suministrador de sonido de Barraca y Chocolate. Carlos Simó y Tony Vidal, DJs de estas salas en aquel momento son las unidades terminales de una red de distribución musical **ad hoc** que introduce en Barraca y Chocolate los sonidos gótico, siniestro, **new romantic, synth pop y synth rock** que Santamaría seleccionaba de la escena anglosajona a través de la lectura selectiva de **Melody Maker, New Musical Express o Sound**. Fran Lenaers, DJ de Spook, establece otro puente espacio temporal en la carretera del Saler esta vez con Bélgica y Centroeuropa. La familia de Lenaers, de origen Belga, puede que sea el nexo sobre el que se construye el puente cultural. En cualquier caso, a través de Spook Factory se introduce en la Ruta el EMB belga **-Embodied Body Movement**, punk electrónico de baile- y la **makina** alemana, que es música de baile 100% hecha con máquinas.

Así pues, de la mano de sus DJs, una parte de la corriente electrónica internacional del momento se introduce en la península a través de Valencia,

“Yo llevaba las luces y la música. No puedes dejar en manos de otro lo que estás pensando. Estuve buscando libro de iluminación teatral, de Broadway y todo eso viene de la época de los griegos. Depende de cómo ilumines puede hacer que una canción esté bien, esté equilibrada o la destroces. Solo por los colores. No puedes poner una canción oscura con colores calientes (verdes, naranjas). Una canción oscura va con rojos oscuros. Si pones una canción siniestra con las luces solo por debajo, la sensación es mucho más siniestra. Entonces la canción coge mucha más alma, más intensidad. Lo de las luces de ahora o parece una feria o ponen leds quietos con una canción a 160 bits.”

Fran Lenaers. *Red Bull Weekender*

44. Entrevista M80 Radio

“ Había un look siniestro en Londres. Todo ese look y todo ese rollo, lo transportamos en Valencia, a la calle. Entonces, resulta, que te ibas a las discotecas y te veías el mayor de los “fashions” y la mejor de las músicas”. ”

Carmen Martínez. “72 horas... y Valencia fue la ciudad”, video documental

“ El efecto acumulativo de la arquitectura durante los últimos dos siglos ha sido algo así como una lobotomía general practicada a la sociedad en su conjunto, arrasando enormes áreas de la experiencia social. Cada vez se emplea más como medida preventiva; un organismo para la paz, la seguridad y la segregación que, por su propia naturaleza, limita el horizonte de la experiencia –reduciendo la transmisión de sonido, diferenciando los patrones de movimiento, suprimiendo los olores, frenando el vandalismo, reduciendo la acumulación de suciedad, impidiendo la propagación de enfermedades, ocultando las vergüenzas, encerrando la indecencia y aboliendo lo innecesario-, reduciendo deliberadamente la vida cotidiana a un teatro de sombras privado. Pero, al otro lado de esta definición, sin duda, hay otro tipo de arquitectura que buscaría dar rienda suelta a las cosas que tan cuidadosamente se han enmascarado con su anti-tipo; una arquitectura que surja de la profunda fascinación que arrastra a la gente hacia los demás; una arquitectura que reconoce la pasión, la carnalidad y la sociabilidad. ”

EVANS, Robin. “Hacia una anarquitectura. Traducciones”. Pre-Textos, Valencia, 2005. Publicado originalmente como “Towards Anarchitecture”, en Architectural Association Quarterly, vol. 2, 1, enero de 1970).

donde desarrollará una escena autónoma. Si en sus inicios, la escena formaba parte de un movimiento global, su soporte construido, sin embargo, pertenece a lo local.

La Ruta pone inteligencias colectivas al servicio del ocio delirante: utiliza millones de metros cúbicos de aire de huerta para aislar acústicamente las salas entre sí; el límite de la actuación se establece por la diferencia entre pantanoso y aterrado, un límite elástico y fácilmente deformable; sin hacer uso de cortinajes, terciopelos o *chaises longues* tapizadas en piel, la arquitectura de las salas acaricia los cuerpos de su público con las bajas frecuencias de un sonido de potencia inusitada; el sistema de orientación se reduce a comentarios informados y tarjetillas de cartón; como techo del espacio: estrellas, nubes y pájaros migrantes a su paso por la Albufera.

La Ruta ofrece una arquitectura que pone en acción lo inerte y lo putrescible, cada uno operando según sus capacidades. La naturaleza no «se pone» y lo duro no imita a la naturaleza. Esta arquitectura dispone y hace uso por igual de ladrillos, vidrios, plásticos, tierra, aire, agua o personas.

Ruteros en el aparcamiento de la discoteca Chocolate

Alzado del proyecto de la discoteca Chocolate

1. Vuelo americano, 1957
2. Interministerial, 1973-1986
3. Costas 1989-1991
4. Vuelo PNOA 2014

Fuente: Centro Nacional de
Información Geográfica, Instituto
Geográfico Nacional, Ministerio
de Fomento, Gobierno de
España.

1. Vuelo americano, 1957
2. Interministerial, 1973-1986
3. Costas 1989-1991
4. Vuelo PNOA 2014

Fuente: Centro Nacional de
Información Geográfica, Instituto
Geográfico Nacional, Ministerio
de Fomento, Gobierno de
España.

4.2 TEORÍA DEL BUSTO Y EL PELLEJO.

DEFINICIONES Y TEORÍAS AFINES Y CONTRARIAS

BUSTO Y PELLEJO

La creatividad puede ser definida como la búsqueda de posibilidades nuevas en una realidad dada. Cada descripción del mundo inaugura un orden nuevo de posibilidades. Este orden puede sostener una serie de programas de intervención. Estas coherencias devienen en proyectos y estos proyectos, por otro lado, contienen una visión del mundo⁴⁵. Describir es proyectar.

La arquitectura se enfrenta a la gestión y transformación de la parte física del medio ambiente. Al estudiar las formas en que este material se organiza y opera, proponemos una visión: categorizar la arquitectura según su consistencia material.

Busto y Pellejo es una forma de ordenar el contenido de la parte física del mundo, siendo el Pellejo la piel en busca de independencia.

El Busto, es la parte dura de la arquitectura: inorgánica e inerte, se erosiona lentamente y su transformación implica medios costosos. Los archivos de la cultura han aprendido a mirar, hablar y escribir sobre el Busto. El Busto no necesita de los vivos para permanecer.

El Pellejo, por el otro lado, es orgánico y blando; se pudre y descompone con facilidad. No es necesaria una formación específica para intervenir sobre él, simplemente herramientas de bricolaje. El Pellejo tiene una lectura difícil, no se aguanta por sí mismo. No deja rastro cuando desaparece, al menos no un rastro visible. Necesita de las acciones y afectos de los vivos para permanecer. Normalmente no resiste el paso del tiempo.

45. «En el poema aparentemente más etéreo, late en sordina una visión del mundo» GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*, Ediciones del Bronce, Planeta, Barcelona, 2002. Publicado originalmente como *Introduction à une poétique du divers*, Éditions Gallimard, 1996

Ambos pueden existir de una forma aislada o hibridados. Puesto que uno de ellos no deja rastro, parece que sólo el Busto por sí mismo es capaz de ganar la batalla del tiempo. Han vivido juntos durante siglos, asociados o compitiendo. De todos modos, parece que últimamente las ciudades de la última mitad del siglo XX han tomado una decisión: conservar el busto y eliminar el pellejo.

Debido a la expansión urbana, los seguros, el crecimiento económico, la desaparición del Pellejo parece inevitable. A menudo, solo somos capaces de ver el pellejo en soportes comerciales: parasoles, sombrillas. Sus otras manifestaciones han desaparecido como norma general. Curiosamente, parece que el pellejo se ha conservado para los muy ricos o los muy pobres; para aquellos en el medio, solo quedan bustos.

Consideremos dos imágenes de la misma calle de Madrid. En la primera, una postal coloreada de Bravo Murillo años 30s. A la derecha, la misma calle en una imagen reciente tomada con Google Street View. Vemos como el Pellejo que fue en su momento una parte importante de la ciudad ha desaparecido, ha sido dismantelada, borrada, Y no debido a su fragilidad, que también, sino porque no hay normativa de protección y conservación para el pellejo. En la imagen de época, vemos que la coexistencia de ambos arroja una poderosa e interesante situación arquitectónica.

Calle Bravo Murillo de Madrid en la década de los 30 (izqda.) y en la actualidad (dcha.)

Busto desde el punto de vista de la forma enlaza con las narrativas sobre el espacio y la relación entre espacio interior o con el espacio exterior. Desde el punto de vista de su consistencia, se relaciona con consideraciones de cambio, permanencia, operatividad y pertenencia.

B U S T O

Es la parte dura de la arquitectura: inorgánica e inerte, se erosiona lentamente y su transformación implica medios costosos. Los archivos de la cultura han aprendido a mirar, hablar y escribir sobre el Busto. El Busto no necesita de los vivos para permanecer.

P E L L E J O

Es orgánico y blando; se pudre y descompone con facilidad. No es necesaria una formación específica para intervenir sobre él, simplemente herramientas de bricolaje. El Pellejo tiene una lectura difícil, no se aguanta por sí mismo. No deja rastro cuando desaparece, al menos no un rastro visible. Necesita de las acciones y afectos de los vivos para permanecer. Normalmente no resiste el paso del tiempo.

LAS PROPIEDADES DE PELLEJO

Trabajar con la coexistencia de la obra construida permite presentar el Busto y el Pellejo como dos entidades independientes, cada una con sus propias propiedades y responsabilidades: cada una de ellas con sus propios súper-poderes. Conocemos los poderes del Busto, se estudian en las escuelas de arquitectura cada día. Sin embargo, no hablamos tan a menudo de las propiedades específicas del Pellejo:

- **Accesibilidad y adaptabilidad.** Puede ser fácilmente modificado sin necesidad de unos conocimientos específicos o herramientas difíciles de manejar. Puede ser adaptado reprogramado sin usar medios costosos
- **Interactivo y empático.** Puede establecer relaciones empáticas o afectivas con los usuarios; relaciones en diversas capas de comunicación, sustituibles, combinables, que pueden acelerar los procesos de apropiación y pertenencia necesarios para la conservación de la arquitectura como cultura y de la energía empleada en su construcción.
- **Incoherente, complejo.** Permite aumentar el nivel de complejidad de las construcciones sin comprometer la estabilidad, la claridad o la viabilidad económica.

ARQUITECTURA-BUSTO Y ARQUITECTURA-PELLEJO

Llamaremos arquitectura Busto a aquella que destierra deliberadamente todo pellejo de su formulación. Son ejemplo de este tipo formulaciones de arquitectura autónoma, generalmente la arquitectura de autor, así como la vivienda urbana contemporánea, locales y centros comerciales, oficinas, vestíbulos de hoteles recientes y por lo general, aquello construido a satisfacción de códigos técnicos... Del mismo modo, los criterios y las normativas de protección dan prioridad a la conservación del busto lo que hace que por lo general, el patrimonio edificado se conserve como arquitectura-busto.

Arquitectura-pellejo será aquella que junto con la parte busto presenta una parte importante de pellejo. Tanto la arquitectura doméstica tradicional, como los interiores de la arquitectura doméstica contemporánea así como la

Arquitectura-busto"
La puerta de Alcalá

Arquitectura-pellejo"
Palacio de Liria

Arquitectura-puro pellejo"
"Instant City", Archigram

arquitectura de lujos y extravagancias que exhibe en la prensa del corazón pertenecen a esta categoría.

Por último, la arquitectura-puro pellejo, se refiere a los espacios habitables contruidos íntegramente con materiales pellejo, como por ejemplo, la arquitectura de las sociedades nómadas, la infravivienda en asentamientos informales, las utopías de corte aeroespacial, las construcciones temporales para festivales y eventos puntuales, en general, la mayor parte de la llamada arquitectura efímera.

TAXIDERMIA

La arquitectura Pellejo no viaja bien en el tiempo. La parte pelleja de la arquitectura se descompone, se disuelve, se roba con facilidad. El pellejo no deja huella.

Para analizar la arquitectura de la Ruta no basta con acceder a sus restos materiales como haría un arqueólogo, no podemos observar la vida *siendo* como haría un científico social. Tampoco contamos en la mayoría de las ocasiones con una historiografía fiable. Sus ruinas no conservan huellas de su verdadera sustancia: es necesario operar como un taxidermista.

Cuando el taxidermista recibe la piel, obtiene con ella un abanico de culminaciones posibles. De su pericia, experiencia y suerte, dependerá que la forma final se aproxime más o menos a la imagen del ejemplar del que proviene. Al no tener otro ejemplar de la Ruta con el que comparar sus ruinas, la taxidermia se complica y lo que resulte será, con toda seguridad, nada más que aproximado. La revisión histórica de arquitectura de los maquinistas obliga, en muchos casos, a que la investigación se asiente sobre textos que no pertenecen al género académico, es necesario acudir a los textos donde se registra la experiencia: novelas, poemas, pinturas, diarios, epístolas... En el caso de la Ruta, por su cercanía y por su condición profana será necesario rastrear en versiones digitales contemporáneas, que en muchos casos consisten en relatos alucinados de semi-ficción contruidos con pedazos de recuerdos.

Los relatos son la estructura, el alambre, que mantiene en pie la piel rellena mientras la observamos.

Animales disecados vistos a través de rayos X

DEL POP AL PUNK

La sensibilidad que deriva en el movimiento «*As Found*» (lo así hallado) se define como «una nueva mirada sobre lo ordinario, una apertura a cómo las cosas prosaicas podían revitalizar nuestra actividad creativa. En un contexto de postguerra, uno intentaba agarrar lo que había, cosas antes impensadas...»⁴⁶. La estética «*As Found*» creada por los miembros del *Independent Group*, es heredera del *ready-made* de Marcel Duchamp y surge como el resultado de la incorporación de la cultura de masas en revisión de la tradición cultural. Una aproximación que tiene su análogo en el arte Pop americano y sus derivados en otras disciplinas. Explica Groys que cuando la estética del *ready-made* empezó a ocupar un sitio de honor en la historia del arte en ella se vio la posibilidad de elevar el entero espacio de lo profano al nivel del arte valioso. «Se empezó a acentuar no tanto la devaluación del arte que suponían, como más bien la revalorización de lo profano que significaban».⁴⁷

El Pop-Art americano supone, entre otras cosas, la valorización cultural de los productos de consumo de masas en el caso de las artes plásticas y de lo vernáculo comercial en el caso de la arquitectura. Lo que puede interpretarse como una instrumentalización del arte por parte de las fuerzas oscuras tiene también una lectura política. «Es muy democrático», dice Andy Warhol. «Puedes ver un anuncio de *Tab* y pensar: “Nancy Reagan bebe *Tab*, Gloria Vanderbilt bebe *Tab*, Jacky Onasssis bebe *Tab*, Katharine Hepburn bebe *Tab* y, fíjate, tú mismo puedes beber *Tab*. Un *Tab* es un *Tab* y da igual lo rico que se sea: no se puede comprar uno mejor que el que se está bebiendo la mujer sin techo de la esquina. Todos los *Tabs* son iguales. Y todos los *Tabs* son buenos. Nancy Reagan lo sabe, Gloria Vanderbilt lo sabe, Jackie Onassis lo sabe, Katharine Hepburn lo sabe, la mujer sin techo lo sabe y tú lo sabes”».⁴⁸

Anuncio de TAB

46. SMITHSON, Alison y Peter. “Lo “así hallado” y “lo hallado”. Publicado originalmente como “The ‘As found’ and the ‘found’”, Robbins, David (ed.), *The independent Group: Postwar Britain and the aesthetics of plenty*, MIT Press, Cambridge (MA). Citado de: WALKER, Enrique (ed.). *Lo Ordinario. Compendios de Arquitectura Contemporánea (Col.)* Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p.93.

47. GROYS, 2005: 105

48. WALHIL, Andy, *America*, 1985

Por otro lado, apunta Denise Scott Brown en «Learning From Pop», que las clases trabajadoras no eligieron el estilo neo-victoriano para sus alojamientos en los desarrollos suburbanos. Esta decisión fue tomada por desarrolladores, planeadores, constructores. La construcción de una casa se había convertido en una acción tan especializada que permitía ni opinión ni intervención.⁴⁹

El mismo sabor, la misma lata, pero no puedes hacer un *Tab* en casa. No puedes replicar ni el sabor ni la lata. El Pop tiene en el punk, su opuesto.

El Punk, literalmente, «basura, porquería, mierda», compone un imaginario fascinante y repugnante al mismo tiempo: «En el principio fue el verbo de los Sex Pistols. Y el verbo se hizo música y la música se hizo carne y habitó entre nosotros. Todo sucedió en Londres, un caluroso verano de 1976. Meses atrás, las revistas musicales habían descubierto una banda rocanrolera que hacía una música estridente, sincopada, excéntrica. Se llamaban los Pistolas Sexuales y estarían liderados por dos muchachos con apodos igualmente provocativos: Johnny Rotten y Sid Vicious (el Podrido y el Vicioso)»⁵⁰. Como ningún otro estilo en el punk el cuerpo y la imagen propia serán reivindicados como espacios propios, individuales, en los que se puede ser consecuente con el libre albedrío. «Hazlo tú mismo -tu ropa, tu música, tu grabación, tu revista-, sé cómo quieras -no como otros deseen que seas-. La norma es la ruptura con la norma -no confundir con la ausencia de norma-: si algo no pega, pónelo; si algo suena mal, tócalo. Simples, feos, sucios y groseros, invierten el orden de las cosas y de los valores»⁵¹.

Apunta Groys, que cuando se habla en general de sensibilidad de la modernidad los grandes temas de la cultura moderna son el sacrificio, el fracaso, la catástrofe, el ocaso y la desgracia. «También en el arte, pues en el fondo la vanguardia puede ser entendida como arte fracasado. Se puede decir por ejemplo: el artista no sabe pintar correctamente, así que hace un cuadrado negro. Pero también se puede sospechar: el artista sabe pintar

49. SCOTT BROWN, Denise, (1984) «Learning from Pop». *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*. Peter ARNELL, Ted BICKFORD, Catherine BERGART (ed.) Harper & Row, New York

50. Feixa, 1989,2012: 17

51. Feixa: 1989,2012: 172

correctamente, sin embargo, pinta un cuadrado para sacrificar su talento. Se sacrifica la capacidad de hacer algo y de triunfar, de tener éxito, se hace esto de un modo demostrativo, explícito. Admiramos el resultado porque sentimos que ese sacrificio no tiene sentido, al contrario que en el sacrificio cristiano»⁵². El punk encarna la modalidad profana del sacrificio sin sentido. Podría hacer lo que *debo*. En cambio, sacrifico mi piel, mi salud, mi futuro, mi éxito, mi talento musical y además, me sacrifico *por nada*.

En el punk hace visible de forma violenta el *adhocismo* optimista que presentan Charles Jencks y Nathan Silver en 1972. Es la reivindicación del DIY, del «hazlo tú mismo» frente al «listo para usar»⁵³. El punk interviene sobre los productos de consumo para trasladar a través del objeto una identidad singular. Si en la cultura asociada al consumo y el individualismo fija los roles sociales: la madre ama de casa, el trabajador urbano, el líder de la comunidad, etc., en el punk prima el «sé cómo te dé la gana».

La traducción en arquitectura de esta máxima punk tiene consecuencias materiales. Desde el punto de vista de la arquitectura permanente hacer posible este tipo de libertad pasa por eludir el determinismo funcional de los espacios y de los elementos. La presencia de espacios anómalos permite de algún modo la creación de lugares de excepción donde la vida cotidiana puede reinventarse a sí misma. Por ejemplo, en la heroica popular americana todo ocurre en un garaje sin coches: almacén anárquico, taller de bricolaje, laboratorio tecnológico. En cualquier caso, en los espacios de este tipo se interviene generalmente a través del mobiliario. Bajo la perspectiva de la consistencia material, el habitar activo y creativo depende del grado de operatividad de la parte pelleja. Esta consideración punk puede verse en las intervenciones okupas; en las estrategias que incluyen autoconstrucción en sus planteamientos como el proyecto Elemental de Alejandro Aravena; en la vivienda taller de Ricardo Bofill; en el tronco-banco del Kunsthalle de Rotterdam de OMA. La intervención en la vivienda de Santa Mónica de Frank Gehry puede leerse como la definición por parte del arquitecto de la totalidad

52. Groy-Hösle, 2014: 42

53. JENCKS Charles Jencks; SILVER, Nathalieu. *Adhocism*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2012. Publicado por primera vez con el mismo nombre y la misma editorial en 1972.

de la casa existente como pellejo y por lo tanto transformable según las lógicas del pellejo.

Learning from Las Vegas reivindica para la práctica de la arquitectura el manejo de sus elementos simbólicos. La imagen que persigue este quehacer puede ser diversa: «heroica y original» en la medida en que se aproxima a la retórica estructural o megaestructural moderna o simple y llana ornamentación cotidiana, a lo que llaman «feo y ordinario». En cualquier caso, la sustancia con la que opera la arquitectura, ladrillos, ventanas, es la misma o muy parecida. Los elementos constructivos a los que se refieren pertenecen al ámbito del busto. Incluso las flores con las que adorna su balcón el vecino que viven en el primero derecha de su *Guild House*, reconocen, son de plástico.

Heroico y Original
Feo y Ordinario
Putrible y Vicioso

La arquitectura pellejo reivindica para la arquitectura el uso de materiales blandos, no duraderos, orgánicos. Una práctica que añadiría a la secuencia de parejas de adjetivos propuestos por *Learning from Las Vegas* lo «vicioso y putrescible».

ARQUITECTURA “PELLEJA” SIN ARQUITECTOS

Bernard Rudofsky intenta con su obra, explica en el prefacio de *Arquitectura sin arquitectos*, incorporar el inexplorado mundo de la arquitectura sin pedigrí en la limitada definición del arte de construir que tienen los arquitectos. La arquitectura occidental, continúa, mira atrás en un ámbito muy reducido de la tradición cultural. En su libro-exposición, Rudofsky nos trae ejemplos de construcciones vernáculas de culturas alternativas. Este catálogo visual, observado desde la perspectiva de la consistencia material de las construcciones bien podría haberse llamado «Arquitectura *pelleja* sin arquitectos». Las terrazas de los anfiteatros de Muyu-uray están contruidos con terreno erosionable cuyos sus contornos han sido ablandados los pastos; la necrópolis de Oedek, es una escultura de postes de chopo; los habitantes

otografías extraídas del libro
 "Architecture without architects"
 Bernard Rudofsky, 1964

jemplos de arquitectura "pelleja"
 ordinaria

¿ES INTERESANTE LA
 ARQUITECTURA ABURRIDA?

de los acantilados de Dogon cubren sus viviendas de barro con enormes sombreros de paja; la arquitectura acuática de Soochow Creek en Shanghai está principalmente construida con telas y varas de bambú; la arquitectura nómada del Sahara con sus jaimas de tela tensada sobre estructuras de postes y durmientes ; los graneros en Costa de Marfil son simpáticos recipientes coronados con conos de paja; o los sistemas de aire acondicionado analógico del Hyderabad Sindh desplazan el aire mediante alerones de madera en las azoteas de las viviendas. Barro, madera, textiles tensados... la ampliación del repertorio constructivo pasa por reintroducir el vernáculo pellejo en el diseño arquitectónico.

En una sociedad profesionalmente especializada como la nuestra, la arquitectura busto y la arquitectura pellejo están segregadas debido al tipo de medios y herramientas que necesitan para su construcción y transformación. Mientras que el procesado del busto necesita herramienta pesada y está sometida a regulaciones en materia de seguridad y control, el pellejo opera en un ámbito *alegal*. La normativa sobre la instalación del pellejo es somera o inexistente, el gobierno de la ciudad no graba con impuestos su construcción, su manipulación es legalmente accesible a cualquiera provisto de herramienta ligera y tiempo libre.

¿ES LA ARQUITECTURA DURADERA MÁS SOSTENIBLE?

La arquitectura una vez construida inicia un viaje de potencialidades en degradación constante. Un viaje que consume la materia y la memoria – que también viaja, aunque adherida con mayor levedad-. Toda construcción contiene unas energías cautivas, un material corpóreo o invisible que la

humanidad se afana por mantener, destruir o simplemente dejar estar. Viaja en forma de materia, en los modos de lo inorgánico y lo orgánico, pero también como conocimientos y tecnologías no corpóreas que se adivinan como fantasmas. Advertidos de la inexorable degradación las sociedades tratan de forma muy diversa ese material y le atribuyen poderes muy diversos.

Al enfrentarnos, como sociedad, a lo existente, surgen unos vínculos complejos de valor y también se activan unos mecanismos de reacción. A veces es tratado solo como un residuo, otras como un recuerdo y, otras veces, como un ente singular, capaz de representar toda una cultura. Existe una capacidad humana para desviar la tendencia irrevocable de la materia a su desaparición. Esa herramienta, tan mágica como la máquina del tiempo, es la de la significación. Un proceso a través del cual otorgamos a la materia unos nuevos poderes, los del arte, aquellos que les permiten permanecer como muestra de lo que somos o hemos sido en los archivos de la cultura. A esa labor lo llamamos innovación y es el objetivo último de esta investigación.

Resultaría ingenuo pensar que la arquitectura se basta por sí sola para ejecutar un programa tan ambicioso como el de la agenda medioambiental. Que la arquitectura gestione y conserve sus energías, o que se diseñe para que sus ciclos sean cerrados, no pasa solo por aplicar una nueva inteligencia a los materiales o a los procesos técnicos. No será suficiente si sus habitantes no establecen vínculos afectivos con lo construido. Erradicar aquella visión positivista de la modernidad que estableció la posibilidad de descartar arquitecturas que no cumplieran con los objetivos de su modelo ideal constituye un primer paso para desplazar las descripciones funcionales hacia unas descripciones sensibles y empáticas. La erosión y el desgaste se aliarán en un proceso en el que la arquitectura primero seducirá para más tarde pasar a ser querida, mantenida y conservada. Solo el poder del afecto colectivo puede conservar la energía cautiva de lo existente, hacer que esta siga viajando en el tiempo. Se trataría de traducir las políticas medioambientales en romances. Y en esto, el pellejo tiene mucho que *decir*.

La sensibilidad moderna reclama la incorporación de la funcionalidad medioambiental. La gestión energética de los edificios y de las ciudades es problema y objeto de proyecto. Ante esta demanda, la arquitectura despellejada, incorpora dispositivos de gestión pasiva como brise-soleils, muros trompe, marquesinas, lamas que más tarde se automatizan con las posibilidades de la

gestión remota. El artefacto evoluciona, se sofisticata, se domotiza, pero mantiene la máxima “bustoniana” no enunciada de apartar al habitante. Aumentan los elementos duraderos que coexisten con otros de consistencia pellejo, que a su vez van fosilizándose como las persianas. Habida cuenta que el habitante es la condición de necesidad de la arquitectura, es decir, que va a estar ahí siempre, sería consecuente con un pensamiento económico-ecológico tenerle en cuenta.

A mediados del siglo XVIII, la familia más rica de Rusia, los Sheremetev, mantenían un ejército inmenso de mayordomos. Solamente en su *Casa de la Fuente* había trescientos cuarenta sirvientes, lo suficiente para ubicar un chambelán en cada puerta⁵⁴. En la Inglaterra Victoriana de finales del XIX, con una población de 25 millones de habitantes, había 2 millones y medio de personas dedicadas al servicio doméstico [Buscar fuente]. En otras palabras, el diez por ciento de la población censada de un país dedicada profesionalmente al manejo y funcionamiento de los espacios habitados: el aire, renovado diariamente es calentado por la acción de encendido de leña en distintas chimeneas; leña previamente cortada y trasladada al punto de consumo; puertas que se abren o cierran cambiando la geometría que contiene lo atmosférico y que trazan un determinado circuito por el que se desplaza el aire atemperado. Las personas operan el pellejo integrando un sistema completo de climatización gobernado por sensores y válvulas con base química, inteligente, humana.

<u>BUSTO</u>	<u>PELLEJO</u>
Duradero	Degradable
Herramienta Pesada	Herramientas de Bricolaje
Difícil de eliminar	De fácil eliminación
Demanda mucha energía	Necesita poca energía
Autor único conocido	Autoría múltiple
Objetivos claros	Objetivos complejos
Comprensible	Adaptable

54. Figes, 2006: 59

LA POSIBILIDAD DE LO BLANDO Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

La historiografía de lo moderno se ocupa principalmente de la parte dura de la arquitectura: Sigfried Gideion, extrajo de los edificios clásicos la forma del espacio⁵⁵, Kaufmann la autonomía de sus formas⁵⁶, y Rowe la relación matemática entre las partes⁵⁷. La práctica de la modernidad consecuentemente erradica de sus discursos el ornamento «bustificado» y con él, se lleva el pellejo. Olvidado por muchos tratados y manifiestos, la arquitectura pellejo –no así enunciada–, resiste silenciosa en la práctica de la arquitectura. En gran medida se encuentra fuera del radar de la disciplina.

Le Corbusier en sus texto, en cambio, lo observa todo. Aunque en *Vers une Architecture* sólo se refiera a la parte mineral de los templos griegos y palacios romanos, en sus apuntes abunda el pellejo. En los cuadernos del *Viaje a Oriente* hay más muslo que aparejo⁵⁸. Reconoce el orden en las construcciones del hombre primitivo. Un orden gobernado por módulos tomados directamente de partes del hombre, a «escala del hombre»: un pie, un codo, el dedo... La imagen del «Templo Primitivo», prueba fehaciente de las «relaciones conmovedora» que establece el hombre con la materia, es una construcción a base de postes, cuerdas y lonas. Un tempo *puro pellejo*.

Años más tarde, en 1929, de vuelta a Europa a bordo del *Lutétia* escribe las impresiones de su reciente paso por américa latina⁵⁹. Le Corbusier agradece

“El Templo Primitivo”

55. GIEDION SIGFRIED, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, MIT Press, Cambridge MA, 1940.

56. 55 KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1955

57. 56 ROWE, Colin. «The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared», *Architecture Review*, London, 1947.

58. 57 Ver ilustraciones recogidas en: LAHUERTA Juan José, *Le Corbusier e la Spagna*, Mondadori Electa, 2006

59. 58 LE CORBUSIER. «Prólogo americano», *Precisiones, respecto a un Estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo*. Apóstrofe, Barcelona, 1999. Publicado originalmente como *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanism*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1930.

poder escribir con la «cabeza llena de América», lejos de Europa. Ahí recordará a Río de Janeiro como el clímax tras una escalada de sensaciones.

Apunte de Río de Janeiro
Le Corbusier
"Precisiones", 1930

Inspirado por la belleza de la naturaleza exuberante le brotan las imágenes: la «Tierra no es uniformemente verde, tiene todo el veteado de un cuerpo en putrefacción»; «tú, árbol, vosotros todos, vistos desde el cielo, no sois más que moho aparente». En los suburbios de Buenos Aires descubre la casa del hombre: «una vivienda obrera de plancha ondulada, pero muy bien puesta, en la cual un rosal adorna la puerta. Era todo un poema de los tiempos modernos». La casa del hombre, y no la casa de los arquitectos, «es amor». Continúa. Así, sin saberlo, va narrando su vivencia americana a través del pellejo. Con él establecerá nuevas alianzas y con él da cuenta de sus desprecios. El pellejo se halla en las casas autoconstruidas de los indígenas, en las lianas de la selva, en el musgo y su exquisita podredumbre. Pero también en los sofocantes salones de los grandes hoteles internacionales, en la saturación Brillat-Savarin, en los esmóquines y uniformes de las cenas diplomáticas. En el lujo halla le Corbusier un pellejo que le repugna. Podríamos resumir que el ímpetu modernizador de Le Corbusier consiste en borrar el pellejo de la arquitectura de los arquitectos para los pudientes y obtener del pellejo de los pobres la información necesaria con la que, una vez «bustificada», reelaborar la vivienda de las clases medias.

Robert Venturi y Denise Scott Brown denuncian en *Learning from Las Vegas*, que los creadores de los principios de la arquitectura moderna olvidaron incorporar en sus escritos las características comunicativas de las obras de la tradición cultural que estudiaron. Ofrecen una relectura de los referentes históricos rescatando la función comunicativa de sus elementos simbólicos. De un modo semejante, lo blando y lo duro que han convivido de forma natural

en la arquitectura a lo largo de la historia se ha caído de los textos modernos y de sus revisiones críticas.

Lo blando resiste en la arquitectura en su formación más perversa: el pellejo «bustificado». En él las cualidades de lo blando son imitadas por la parte mineral o inerte y de él conserva abundantes evidencias la historia de la arquitectura.

Es posible trazar a partir del rastro del pellejo y del pellejo «bustificado» una nueva genealogía de la forma arquitectónica. Este repaso podría ser objeto de una investigación en sí misma. A continuación se expondrán en forma de asociación de imágenes los primeros pasos de esta investigación futura cuya exposición sería y concienzuda excede con mucho los objetivos de esta tesis.

1

1_La catedral de Amiens coloreada mediante "mapping" para emular su aspecto original

2_Desfile de Prada para la colección Primavera/Verano 2012 en escenario diseñado por OMA

3

2

3_Pabellón para la Serpentine Gallery 2015, de SelgasCano

1

2

3

1_Detalle de la cúpula de la Iglesia de San Martín de Tours, Belchite Viejo, Zaragoza, s.XV

2_"Live Oak Friends Meeting House", James Turrel, One Accord, 2000, Houston, Texas

3_Techo de la Cámara de los Esposos, Palacio Ducal de Mantua, Andrea Mantegna, 1474

4_Chichu Art Museum, Naoshima, Tadao Ando

5_Fotocomposición con el observatorio de Einstein, de Erich Mendelsohn

6_Ver testimonia en cita pág.??

4

6

5

2

1

1_ Oficinas centrales de la cadena de televisión CCTV construidas por OMA, Pekin

2_ Ilustración de la portada de "Delirio de Nueva York"

3_ Disfraz de osito de peluche a la venta en internet

4_ Detalle de la escultura "El rapto de Proserpina" de Bernini, 1622

3

4

1

2

1_ *"Les hasards heureux de l'escarpolette", Jean Honoré Fragonard, 1767*

2_ *Captura de la película "Marie Antoinette", de Sofía Coppola, 2006*

3_ *Pintura en el interior del castillo de Nijo, Japón, construido en el año 1603*

4_ *Interior del complejo turístico "Tropical Islands" inaugurado en Krasunick, Alemania, en el año 2004*

5_ *Captura de la serie "El túnel del tiempo", de Irwin Allen, 1966*

3

4

5

El territorio de la CV500 a su paso por la Albufera de Valencia, sigue siendo, a pesar de las presiones, uno de los pocos espacios no colmatados por edificación de la costa de levante. La elaboración de metodologías de descripción y su aplicación posterior en este territorio concreto han sido el objetivo de esta tesis. Desplegamos ahora aquí las ideas y conclusiones a las que hemos llegado:

SOBRE LA METODOLOGÍA

Nuestro caso de estudio es un territorio de excepción, nunca antes rastreado desde la academia, nunca antes observado como arquitectura. Era necesario por lo tanto, encontrar en los archivos de nuestra disciplina -dada a hablar de lo significado esquivando lo ordinario-, modos de estudiar el mundo de lo profano. Sus ejemplos relevantes son pocos, sin embargo muchos de ellos han marcado la forma de mirar a la arquitectura. La búsqueda de referentes metodológicos nos ha llevado a rastrear 14 obras de la cultura de arquitectura de último siglo dedicadas a observar y sacar deducciones de lo ordinario. De su estudio, se ha obtenido la conclusión de que todas ellas forman un conjunto enlazado.

Un género literario

Entre unas y otras van tejiendo un ámbito de referencias y conexiones que orbitan en torno *Vers une Architecture* como marco y origen de buena parte de los temas de investigación entre los que esta tesis destaca tres por su repercusión: la instrumentalización del punto de vista, la revisión del papel del arquitecto en la sociedad y la relectura valorizada de lo vernáculo.

Nuestra investigación demuestra que estas investigaciones conforman un género literario que se puede organizar en tres generaciones: en la primera se desarrollan y amplifican los temas como tal; en la segunda se aplican sobre ciudades concretas estableciendo las bases metodológicas del género;

la última, incompleta por llegar hasta día de hoy, aplica con mayor o menor trascendencia las invariantes del género.

Aplicación de modelos de innovación

Tras el trazado del mapa de relaciones entre las obras estudiadas, dos de ellas, *Learning from Las Vegas* y *Delirious New York*, constituyen una especie de dentro de gravedad del género, y además destacan por su capacidad para generar teorías a partir de lo observado y por la radicalidad de sus planteamientos metodológicos. De todo ello deducimos que a partir de ambas es posible elaborar modelos de descripción adecuados con los que describir este territorio. Y para ello se desarrollan sendos análisis e interpretaciones metodológicas que concluyen con la identificación de la estrategia de innovación utilizada en cada caso.

Learning from Las Vegas describe el Strip, una forma urbana asociada al relato negativo del crecimiento suburbial de baja densidad, como una aportación valiosa y genuinamente americana vinculada a tradiciones culturales tan potentes como la retórica barroca o arquitecturas del placer y la representación como Versalles. Para ello describe esta forma urbana como una arquitectura de gran escala, lo que permite o elaborar un análisis comparativo con otras arquitecturas valorizadas y no tanto con ciudades, que sería el planteamiento más obvio. En otras palabras, permite describir Las Vegas como una arquitectura enorme, densa e intensa, como una arquitectura «de primera» en lugar de como una ciudad «de segunda».

Delirious New York ubica el origen de la fascinación evidente que genera la ciudad de Nueva York en su arquitectura y sus arquitectos, y lo hace en una época de crisis de modelos que había derivado en una pérdida de entusiasmo por la arquitectura en la academia. Para conducir su argumentación, el autor se describe como un intérprete, «un negro», que se limita a describir la historia que la ciudad *escribe* de sí misma a través de imágenes comerciales, una ciudad entendida como un ente social coherente al que atribuye voluntad, despistes y deseos unitarios.

SOBRE EL TERRITORIO

La Albufera de Valencia conserva la memoria inmaterial de haber inspirado la imagen de paraíso una y otra vez a lo largo de su historia. En la segunda parte no ocupamos de mirar el territorio a través de los descriptores elaborados en la primera. En el camino hemos recogido algunos hallazgos y hemos dado a luz a algunas teorías. Llegados al final de la investigación, es momento de ponerlas en orden.

Levante delirante o el territorio parlante

«Levante delirante» es el resultado de aplicar *Delirious New York* como descriptor sobre el territorio de la CV500 a su paso por el Parque Nacional de La Albufera de Valencia. De este modo, nos hemos definido como intérpretes del lugar, esta vez dando voz al territorio natural mientras este recibe los envites de la población. Hemos hablado en nombre del conjunto formado por el lago de la Albufera y la Dehesa de El Saler y les hemos asignado principios de conservación y voluntad de supervivencia. Un supervivencia que se ve comprometida por la actividad de los humanos cada vez que estos pretenden explotar el territorio como un recurso productivo. El lago reacciona y modificando los parámetros ambientales, gestionando la humedad, la escorrentía de las aguas, envenena, inunda, seduce, mata. Con esta base se ha elaborado una narración que expone los datos bibliográficos y evidencias documentables en forma de *thriller* fantástico tomando la lucha territorio por su permanencia como hilo argumental.

Aprendiendo de la CV500 o una arquitectura para el placer con escala de paisaje.

Aplicando el modelo de análisis de *Learning from Las Vegas* hemos interpretado un aspecto construido del territorio, la secuencia de discotecas situadas a lo largo de la carretera CV500 como una arquitectura con escala de paisaje y como un instrumento coherente. Esta acción nos permite, como ocurre en la obra modelo, comparar las evidencias contenidas en el caso de estudio con otras arquitecturas entre las que se encuentran el palacio de Versalles y además describir sus concreciones a partir de intangibles como el sonido.

El procesado sistemático de los documentos compilados en la investigación preliminar la construcción del espacio teórico en base a los modelos gráficos y analíticos de las obras modelo, da lugar a una serie de conclusiones, ideas y teorías que exponemos a continuación:

Una estructura a la fuga y el retorno de la ciudad moderna

El *Clubbling* como cultura se apoya en estructuras gigantes y multitudinarias de carácter eminentemente urbano que dan soporte al peregrinar nocturno de discoteca en discoteca característico de este fenómeno cultural. En Valencia, como hemos visto, esto mismo ocurre en una ciudad de pequeñas dimensiones en comparación con su equivalentes anglosajones. La estructura, no obstante, está dimensionada a escala de la actividad y no de la ciudad de la que depende. Por ello, rebasa los límites del conglomerado urbano y se extiende por el territorio no urbanizado al sur de la ciudad. Esta circunstancia, fruto de la casualidad, es el desencadenante de los principales hallazgos de esta tesis.

Definir a la Ruta como una estructura urbana desprendida de la ciudad, vagando libremente sobre territorio natural nos ha inducido a observar los restos del desarrollo turístico del El Saler del mismo modo: como una ciudad moderna que, frente a servir como instrumento de ordenación total, se despliega, como puede, sobre una textura natural no diseñada. La imagen resultante de este singular desenlace, no obstante, responde mejor al enunciado de la ciudad moderna que sus propias imágenes. Las conclusiones parciales que surgen en la tesis a este respecto podrían ser enunciadas de la siguiente manera: el movimiento moderno, efectivamente, se adelantó a su tiempo, pero no en cuanto a la formulación técnica de los objetos, como alardea, sino porque surgió antes de la institución en la sociedad de una sensibilidad medioambiental de la que sin embargo dependía de forma vital. Si nos permitimos obviar el imperativo cronológico, las evidencias que se acumulan en el territorio estudiado podrían perfectamente ser el resultado de aplicar hoy un proyecto de ciudad moderna en el contexto de una sensibilidad medioambiental creciente y articulada.

El Albuferismo, un modelo de rehabilitación del patrimonio natural

De esta lectura del territorio se propone «Albuferismo», un movimiento destilado a partir de la interpretación de los acontecimientos arquitectónicos de un lugar desde la perspectiva de la asignación de voluntad y agencia a la materia del mismo modo que la tienen los humanos. Como consecuencia de ello propone una cultura de la de-pavimentación consecuente con un ámbito natural «animado», doliente y vengativo.

La disciplina participa hoy en el diseño de lo natural en su dimensión estética, a través de la disciplina del paisajismo, o en términos de su idoneidad cuantitativa por medio del planeamiento, en ambos casos, apoyados por potentes herramientas de diseño paramétrico y siempre como parte de un amplio equipo dirigido por las ciencias medioambientales. El área de la disciplina que se ocupa de los «recintos» queda generalmente al margen de estos debates o si

interviene lo hace bien a través de tímidas vegetaciones del objeto, o bien por la traducción metafórica de lo natural a través de sus variables energéticas. Bajo la perspectiva de esta investigación se proponen algunas actividades más. El área de la arquitectura que se ocupa de la conservación de los monumentos históricos y de los conjuntos urbanos socialmente significados podría, como apuntamos en el capítulo III, incluir el ámbito natural intrínseco a los valores que custodia.

La restauración de monumentos históricos pasa por la eliminación de añadidos que no forman parte de su origen o de posteriores transformaciones valorizadas, al intervenir en un conjunto urbano «moderno», cabría la posibilidad de restituir el territorio natural arrasado, cuya transformación, como hemos visto, no forma parte del manual de diseño de la doctrina. Del mismo modo que, superada la vigencia de la pureza como atributo positivo, toleramos reconstruir una pieza de patrimonio a partir de unos pocos restos, no nos debería importar, por ejemplo, reconstruir el paisaje original sobre el que se instalan los edificios de apartamentos de la costa.

En ningún lugar se ha dicho que el consumo de bebidas en vacaciones haya de ser realizado sobre un pavimento. La carta de Atenas no lo decía, la ciudad moderna del liberalismo económico no lo decía. El pavimento campa indolente por el territorio sin haber sido invocado en ningún caso.

El conocimiento del territorio obtenido tras su análisis bajo estas premisas concluye con un enunciado que esconde un desafío: debajo de cada uno de los restaurantes que se alinean en los miles de kilómetros de paseo marítimo que encantan España en su contacto con el mar, aguarda en potencia el paisaje preindustrial.

Busto y pellejo, una teoría y una investigación pendiente

Gran cantidad de los enunciados utópicos, futuristas, optimistas que se acumulan en el archivo de la modernidad y sus descendientes -en esta tesis hemos observado principalmente dos, la ciudad moderna enunciada en el CIAM y por Le Corbusier y las especulaciones futuristas de Archigram- son en realidad versiones y aplicaciones del paradigma «vivir en la naturaleza en comunidad», cuyo origen Giedion localiza en la formulación y habitación del palacio Versalles.

La historiografía de lo moderno, encuentra de forma recurrente en el siglo XVIII afinidades con las que explicar sus fundamentos. La refundación «pintoresca» mira en los tratados del pintoresquismo del siglo XVIII. En continuidad con esta

tradición en esta tesis hemos mirado en el siglo XVIII, esta vez en el rococó y el movimiento libertino, para establecer comparaciones que han servido para aprender del caso de estudio de una manera concreta.

El rococó en el París Regencia se desarrolla en un contexto de cambio de modelos, la sustitución del poder divino por el de un rey absoluto, en un mundo explicado por la ciencia y en una ciudad que colma con placeres y divertimento el hueco dejado por el control de una corte desplazada a Versalles. Este urbanismo puede ser ubicado en los fundamentos de nuestra modernidad del mismo modo que Emil Kauffman identifica la autonomía de las formas de la Salina Real de Arc-et-Senans de Claude Ledoux con bloques autónomos de la ciudad moderna. En ese momento, París constituye un territorio de excepción conservado por multitud de lecturas en las que se asienta esta tesis. El conjunto de testimonios de vida sobre el caso de estudio analizado en esta tesis, se han encontrado afinidades y paralelismos con la ciudad rococó. En algunos aspectos, el siglo XVIII, puede ser descrito como el último lugar histórico en el que la ciudad se ha diseñado principalmente para gozar, para vivir y no para vivir como se debe vivir, donde la funcionalidad no está mediada por ningún orden moral impuesto.

La cultura rococó surge, además, en el contexto de una crisis económica. Como consecuencia de ellos, su actividad se resuelve con muebles, cortinas, jardines, ropajes, telas pintadas, disfraces y reglas del juego en el marco de una arquitectura clasicista existente. De este universo material no queda apenas nada. Su imagen, no obstante, se conserva en cartas, textos, poemas o grabados de la época. Esta circunstancia lleva a interpretar lo construido como un conjunto de consistencia material heterogénea, con unas partes duraderas y otras, por contrario, volátiles, dando como resultado la «Teoría del busto y el pellejo» expuesta en el capítulo IV. En esta investigación se ha observado como la vida cotidiana interviene generalmente en lo construido a través de lo blando, lo transformable, lo pellejo. Esta circunstancia, que hemos observado en las concreciones del caso de estudio caracterizadas por la inmediatez y la eficacia, se da tanto en las arquitecturas «de los ricos» como en las autoconstrucciones de las clases depauperadas, pues ambos casos eluden el espacio normativo habitual. La arquitectura que aprende de la tradición a partir de sus restos materiales se pierde esta dimensión *performativa* de la arquitectura y por ello tiene dificultades para re-informar la disciplina con los hallazgos observados en la vida.

Es posible trazar a partir del rastro del pellejo y del pellejo «bustificado» una nueva genealogía de obras de arquitectónica en relación con la consistencia material de sus formas para la consiguiente recolección de evidencias para su incorporación en el instrumental práctico del proyecto. Este repaso podría ser objeto de una investigación posterior.

Arquitectura del ocio, una última investigación pendiente.

La Dehesa en Valencia es un ejemplo de ciudad moderna construida con la naturaleza, no desde un punto de vista científico o económico sino como un espacio sensual, una ciudad de la intimidad y el goce como objetivo. Bajo la convicción de que lo moderno es heredero de la Ilustración y que el rococó es «la movida» cultural de este paradigma, concluimos que la ciudad moderna es plena cuando es capaz de gestar y albergar un movimiento social, cuando la definición de sociedad sana incluye el vicio y la pereza, cuando por encima de objetivos de productividad y eficacia se ubica el gozar en sociedad.

La cruce realidad del ocio y su carácter sospechoso alejan a la academia de la vida. Este enunciado podría ser el desencadenante de una nueva investigación.

- +ABALOS, Iñaki, (2005) *Atlas Pintoresco. Vol I: el observatorio*. Gustavo Gili, Barcelona.
- +ABALOS, Iñaki (ed.), (2009) *Naturaleza y artificio*. Compendios de Arquitectura (col.), Gustavo Gili, Barcelona.
- +AGAMBEN, Giorgio, (2004) *Estado de excepción. Homo sacer II, 1*. Pre-Textos, Valencia
- +A.E.O.R.M.A., (1974) *El Saler per al poble. Datos para una decisión colectiva*. A.E.O.R.M, Valencia.
- +APPLEYARD, Donald, LYNCH, Kevin, MYER, John R., (1964), *The View from the Road*. The MIT Press, Cambridge (MA). Citado en esta tesis la tercera reimpresión en inglés de 1971.
- +ARMIÑO, Mauro (ed.), (2008) *Cuentos y relatos libertinos*. Siruela, Barcelona.
- +BANHAM, Reyner, (1971) *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Allen Lane The Penguin Press, Londres. Citado en esta tesis la reimpresión en inglés de Penguin Books, Londres, 1990.
- +BASTIDE, Jean-François, (1758) «La Petite Maison». Citado la traducción en español en ARMIÑO, Mauro (ed.) *Cuentos y relatos libertinos*. Siruela, Barcelona, 2008.
- +BENNETT, Jane, (2010) *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*. Duke, University Press, Londres.
- +BESTUE, David. (2011) *Formalismo Puro*, Editorial Tenov, Barcelona.
- +BLAKE, Peter, (1964, 1979) *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. Holt, Rinehart and Winston, New York. Citada en esta tesis la segunda edición prologada por el autor de 1979.
- +BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, (1902) *Cañas y Barro*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Instituto Cervantes. Reproducción digital a partir de la edición de Prometeo, Valencia, 1902.
- +BLOM, Philip, (2010) *Gente peligrosa. El radicalismo olvidado de la Ilustración Europea*. Argumentos (col.), Anagrama, Barcelona. Publicado por primera vez como *A Wicked Company*. Basic Books, Nueva York, 2010.
- +BLOM, Philip, (2002) *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Argumentos (col.), Anagrama, Barcelona, 2013. Publicado por primera vez como *To Have and to Hold*, The Penguin Press, Londres, 2002.
- +BOURRIAUD, Nicolas, *El Radicante*, Adriana Hidalgo editor, Buenos Aires, 2009.
- +BOYARSKY, Alvin, (1970) «Chicago à la Carte. The City as an Energy System». *Architectural Design* 12/70, Londres, diciembre. pp 595-618.
- +BYRNE, David, (2013) *How Music Works*, Canongate, London.
- +CANO LASSO, Julio, TEMES RIANCHO, Vicente, BERGAMÍN VIVANCO, L. Felipe. CANO LASO, Julio, (1964) «Proyecto de Ordenación Turística de La Albufera y playas del Saler». *Revista Arquitectura*, núm. 65, COAM, Madrid, mayo.
- +CAVANILLES, Antonio Josep, (1795) *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reyno de Valencia*, publicado de orden superior en la Imprenta Real, Madrid. En: Biblioteca digital de Jardín Botánico CSIC.
- +CESC; CLARASO, Noel (texto), (1963) *La Costa Brava*, Editorial Lumen, Barcelona.
- +CORTÁZAR, Julio, DUNLOP, Carol, (1983) *Los Autonautas de la Cronopista o Un viaje atemporal París-Marsella*. Muchnik Editoriales, Barcelona. Citada en esta tesis la reimpresión de 1986.
- +CRAVERI, Benedetta, (2003) *La cultura de la conversación*. Siruela, Madrid, 2003, 2004. Publicado originalmente como *La Civiltà della conversazione*, 2003.

- +D'ORS, Eugeni, (1920) **La Bien Plantada**, Ediciones Calpe, Valencia. Segunda edición. En: Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional.
- +EVANS, Robin, (1970) «Towards Anarchitecture», **Architectural Association Quarterly**, vol. 2. Enero. Citado en esta tesis la traducción al español en: «Hacia una arquitectura», **Traducciones**. Pre-Textos, Valencia, 2005.
- +EVANS, Robin. (1978) «Figures, Doors and Passages», **Architectural Design**, vol. 48, 4, abril. Citado en esta tesis la traducción al español en: «Figuras puertas y pasillos», **Traducciones**. Pre-Textos, Valencia, 2005.
- +FERNÁNDEZ, Luis (ed.), (2013) **Ídolos del Pop**. Catálogo de la exposición homónima, MuVIM, Valencia.
- +FIGES Orlando, (2002) **Natascha's Dance**. Citado en esta tesis de **El Baile de Natacha. Una historia cultural rusa**, Ensayo Edhasa, Barcelona, 2006.
- +FEIXA, Carles, (1998) **De jóvenes bandas y tribus**. Ariel, Antropología (col.), Barcelona. Citada en esta tesis la reimpresión de 2006.
- +FRAGA, Manuel, (1964) «Presentación: Arquitectura y Turismo», **Revista Arquitectura**, núm. 65: Arquitectura y Turismo. COAM, Madrid, mayo.
- +FRAN, Suzzane, (2010) **IAUS, the Institute for Architecture and Urban Studies: An Insider's Memoir**. Author House, Nueva York.
- +FUENTES, Fernando, (2010) **Warm-up! Un vistazo a la prensa musical electrónica en España 2000-2010**. Nausicaá-mmX, Molina de Segura.
- +GALIANA MARTÍN, Luis; BARRADO TIMÓN, Diego, (2006). «Los centros de interés turístico nacional y el despegue del turismo de masas en España», **Investigaciones Geográficas**, núm. 39 Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 73-93.
- +GARCÍA, Ernest, CABREJA, Mara, (1996) «Medio Ambiente y Conflicto Social: El caso de la Albufera de Valencia». **Revista Política y Sociedad**, núm 23, Madrid.
- +GAVIRIA, Mario., (1974) **Ni desarrollo regional ni ordenación del territorio. El caso valenciano**. Ediciones Turnes, Madrid.
- +GAVIRIA, Mario, (1974) **España a Go-Go. Turismo chárter y neocolonialismo del espacio**. Ediciones Turner, Madrid.
- +GAVIRIA, Mario, (1973) **El libro negro sobre la Autopista de la Costa Blanca**, Cosmos, Cosmos, Valencia.
- +GIEDION, Sigfried, (1966) **Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition**, Harvard University Press, Cambridge, MA. Citado en esta tesis de **Espacio Tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición**. Jorge Sainz (trad.), Editorial Reverté, Barcelona, 2009. Publicado por primera vez como, 1940, la traducción en español incluye los prólogos y aplicación de todas la ediciones hasta la quinta y última de 1966.
- +GLISSANT, Édouard, (1996) **Introduction à une poétique du divers**, Éditions Gallimard. Citado en esta tesis la traducción al español en **Introducción a una poética de lo diverso**, Ediciones del Bronce, Planeta, Barcelona, 2002.
- +GROYS, Boris, (2005) **Sobre lo nuevo**. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- +GROYS, Boris, (2008) **Bajo Sospecha**. Editorial Pre-Textos, Valencia.
- +GROYS, Boris, (2010) **Going Public**, e-flux, Inc., Sternberg Press, Berlin.
- +GROYS Boris, HÖSLE Vittorio, (2014) **La Razón al Poder. Una Discusión**. Luca Di Blasi y Marc Jongen (ed.), Pre-Textos, Valencia, 2014.
- +GOLDBERGER, Paul, (2015) **Building Art. The Life and Work of Frank Gehry**, Alfred A. Knopf, New York.
- +HEBDIGE, Dick, (1979) **Subculture. The meaning of style**. Methuen and Co., Londres. Citado en esta tesis la décima reimpresión impresa por Routledge, Londres, 2006.
- +JECNKS Charles Jecnks; SILVER, Nathalien, (1972) **Adhocism**. The MIT Press, Cambridge, MA.
- +KOOLHAAS, Rem, (1978) **Delirious New York. A retroactive Manifesto for Manhattan**. Oxford University Press, New York. Citado en español de **Delirio de Nueva York: Un Manifiesto Retroactivo para Manhattan**. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- +KOOLHAAS, Rem, (1973) «Exodus o I prigionieri volontari dell'architettura», **Casabella**. núm. 378, Milán, junio, pp. 42-46
- +KOOLHAAS, Rem (ed.), (2004) «Re-learning from Las Vegas», **Content**. Taschen, Colonia. Entrevista de Rem Koolhaas y Hans Ulrich Olbrich con Robert Ventury y Denise Scott Brown

- +KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce y OMA, (1995) **S.M.L.XL**. The Monacelli Press, Nueva York.
- +KOOLHAAS, Rem, (1987) «El Lecho de Procusto», **Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo**, núm. 175, Barcelona. p.101
- +KOOLHAAS, Rem (1977) «The discovery of Manhattanism», **Architectural Design**, vol. 47, Londres.
- +KOOLHAAS, Rem, (1994) «From Bauhaus to Koolhaas», **The Wired Digital**. Entrevista conducida por Katrina Heron para la revista **WIRED**
- +KOOLHAAS, Rem, (2006) «But most of all, Ungers: Berlin stories», **Domus d'autore: Post-Occupancy 1, Domus**, abril.
- +KOOLHAAS, Rem, ULRICH OLBRIST, Hans, FISCHLI, Peter, (2009) «Flâneurs in Automobiles», **Las Vegas Studio**. Scheidegger & Spiess, Frankfurt, 2009. p. 169. », Conversación entre los autores.
- +KOOLHAAS, Rem, (1985) «La deuxième chance de l'architecture modern», **Architecture d'Aujourd'hui** 238:2. Paris, Abril.
- +LAHUERTA Juan José, (2006) **Le Corbusier e la Spagna**, Mondadori Electa, Milan.
- +LAHUERTA Juan José (ed.), (1996) **Le Corbusier y España**, Urbanitats (col.), Centre de cultura Contemporànea de Barcelona, Barcelona.
- +LE CORBUSIER, (1923) **Vers Une Architecture**. Les Éditions G. Crès et Cie, Paris. Citada en esta tesis **Hacia una Arquitectura**, Poseidón (col.), Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1978, reimpresión del 1998.
- +LE CORBUSIER, (1925), **Urbanisme**, L'Esprit Nouveau (Col.) Les Éditions G. Crès et Cie, Paris..
- +LE CORBUSIER, (1930) **Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanism**, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris. Citada en esta tesis la traducción al español en: **Precisiones, respecto a un Estado actual de la Arquitectura y el Urbanismo**. Apóstrofe, Barcelona, 1999. Reimpresión de la segunda edición de 1960.
- +LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret), (1966) **Le Voyage à l'Orient**, Forces Vives, Paris. Citado en esta tesis la traducción al español en: **El viaje a Oriente**, Colección Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984.
- +LESSOUR, Théo, (2012) **BERLIN sampler. From Cabaret to Techo: 1904-2012, a century of Berlin music**. Ollendorff Verlag, Berlin, segunda edición
- +LICHTENSTEIN, Claude, SCHREGENBERGER, Thomas (ed.), (2001) **As Found, The Discovery of the Ordinary. British Architecture and Art of the 1950s**, Lars Müller, Berlín.
- +LOOS, Adolf, (1908) «Ornamento y delito». Paperback nº 7. ISSN 1885-8007. [Fecha de consulta: 10/05/2015] <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- +MATEU, Anna; DOMÍNGUEZ, Martí, (2011) «Inicios del columnismo ambiental en la prensa española: La campaña de Las Provincias sobre la urbanización de El Saler». **ZER**, Universidad del País Vasco. Vol. 16 - Núm. 30, pp. 171-187
- +MAROT, Sébastien (ed.), (2013). «The genesis of a Hopeful Monster», **The city in the city: Berlín Green Archipelago**, Edición crítica de Florian Hertwerck y Sébastien Marot, Lars Muller Publishers.
- +McHARG, Ian (1969) **Design With Nature**. John Wiley & Sons, Nueva York. Citada en esta tesis la traducción en español de: **Proyectar con la Naturaleza**. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- +MOMOYO KAJIMA, JUNZO KURODA, YOSHIHARU TSUKAMOTO, (2001) **Made in Tokyo**. Kajima Institute Publishing Co., Tokyo.
- +MOMBLANCH Y GONZALBEZ, Francisco. (1960) **Historia de la Albufera de Valencia**. Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
- +MONDRIA GARCÍA, Miguel, (2003) **Estudio Histórico de L'Albufera**. Confederación Hidrográfica del Júcar, Ministerio de Medio Ambiente.
- +MONLEÓN BENNÁCER, Pedro, (1970) «El Saler y la Albufera. Informe sobre una polémica». **Revista Triunfo**, año XXV, número 434, págs. 15-18. Madrid.
- +MVRDW, (1995) **Costa Ibérica**. Actar, Barcelona.
- +NEVILLE, Edgar, (1957) **Mi España Particular**. Taurus, Madrid. Citado en esta tesis la reimpresión de Reino de Cordelia, Madrid, 2011.

+OLEAQUE, Joan María, (1995) *En éxtasi. Drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de «la festa»*. Ara Llibres, Barcelona.

+ONFRAY, Michel, (2010) *Los ultras de las luces. Contrahistoria de la filosofía, IV*. Anagrama, Barcelona, 2010. Publicado por primera vez como *Les ultras del Lumières*, Éditions Grasset & Fasquelle, París, 2007.

+PAWLEY, Martin, (1975) *Garbage Housing*. The Architectural Press, U.K.

+PENÍN, Antonio, (1983) *La ordenación del territorio en la comunidad valenciana: la planificación urbanística*. Instituto de Estudios de la Administración Local (delegación de Valencia), Valencia.

+PIÉ I NINOT, R. ROSA JIMÉNEZ, C.J. (ed.), (2006) *Turismo Líquido*. Universidad de Málaga y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga, Málaga.

+PRINCIPE de LIGNE, (2004) *Amabile*, Pretextos, Valencia.

+REYNOLDS, Simon, (1999) *Generation Ecstasy: Into de World of Techno and Rave Culture*. Routledge, New York.

+ROS, Jacinto, (1964) «Algunos aspectos económicos del urbanismo turístico». *REVISTA ARQUITECTURA*, COAM, Madrid. n.º65: Arquitectura y Turismo, mayo.

+ROSS, Alex, (2009) *El ruido Eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral, Barcelona, 2009, 2010. Publicado originalmente como *The Rest is Noise*, 2009.

+ROWE, Colin, (1947) «The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared», *Architectural Review*., Londres. Marzo, 101, n.603

+RUDOLFSKY, Bernard, (1964) *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. The Museum of Modern Art, Double Day Compay, New York.

+SÁENZ PALMA, David, (2008) *La Ruta: Una historia a ritmo de música bacalao*. D. Sáenz.

+SÁNCHEZ, Blanca (ed.), (2007) *LA MOVIDA*. Catálogo de la exposición homónima, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid.

+SANCHIS IBOR, Carles, (2001) *Regadiu i canvi ambiental a l'Albufera de València*, Universidad de Valencia, Valencia.

+SANCHIS IBOR, Carles, (2011) «La Albufera de Valencia. Cincuenta años de eutrofia», *Mètode*, núm 70, Universidad de Valencia, Valencia.

+SCHAFER, R. Murray, (1993, 2013) *El paisaje sonoro y La afinación del mundo*, INTERMEDIO, Barcelona, 2013. Publicado originalmente como *The Tunning of the World. A pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape*, Arcana Books, 1993.

+SEOANE, Julio, (2000) *Política Moral del Rococó. Arte y culture en los orígenes del mundo moderno*. La balsa de la Medusa (col.), Antonio Machado Libros, Madrid.

+SMITHSONS, Alison y Peter, (1970) *Ordinariness and Light: Urban Theories, 1952-1960 and Their Application in a Building Project, 1963-1970*. The MIT Press, London.

+SMITHSON, Alison and Peter, (1983) *AS IN DS: an eye on the road*. Delft University Press, Delft, Holanda, 1983. Citada en esta tesis la reimpresión de Lars Muller Publishing, Baden, Suiza, 2001.

+SMITHSON, Alison y Peter, (1955) «The Built world: Urban Re-Identification», *Architectural Design*, Londres, Junio.

+SCOTT BROWN, Denise, (1976) *Signs of Life: Symbols in the American City*. Smithsonian Institution, Washington, D.C. Texto para la «Bicentennial exhibition» en la Renwick Gallery, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, D.C, con Elizabeth Izenour, Steven Izenour, Missy Maxwell, Janet Schueren, y Robert Venturi.

+SCOTT, Felicity D., (2007) *Architecture or Techno-utopia. Politics after Modernism*. The MIT Press, London.

+STIERLI, Martino, STADLER Hilar FISCHLI, Peter (Ed.), (2008) *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Museum im Bellpark, Kriens and Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich.

+STIERLI, Martino, (2008) «Las Vegas Studio», *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Museum im Bellpark, Kriens and Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich.

+TORTOSA, Paco; PRÓSPER, Pepa, (2009) *La Albufera: Guía para descubrir el parque natural*. Universitat de Valencia, Valencia.

+UNGERS, Oswald Mathias, KOOLHAAS Rem, (1977) *The city in the city. Berlin: A green Archipelago*, Arnold Printing Corp, en Ithaca, New York. Citado de la edición crítica de Florian HERTWECK y Sébastien MAROT, Lars Müller Publishers, Colonia, 2013.

+USÓ, Juan Carlos, (1995) *Drogas y cultura de masas: España 1855-1995*. Taurus, Madrid.

+USÓ, Juan Carlos, (2001) *Spanish Trip. Aventura Psicodélica en España*. La liebre de Marzo, Madrid.

+VALENCIA ATRACCIÓN. Revista de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo en: <http://www.ateneomercantilvalencia.org/html/hemerot.htm>. En el número 73, Le Corbusier habla de la carretera del Saler. En el número de Junio 1970, aparece descrito el proyecto de ordenación del Saler.

+ SCOTT BROWN, Denise, (1984) «Learning from Pop». *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984*. Peter ARNELL, Ted BICKFORD, Catherine BERGART (ed.) Harper & Row, New York.

+VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven, (1972) *Learning From Las Vegas*. The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge. Segunda edición revisada por los autores: *Learning From Las Vegas. The Forgotten Symbolism of the Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge, 1977. Citada la traducción al español de la segunda edición: *Aprendiendo de la Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, 1978 (1º edición, 7º tirada, 2008).

+VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, (1968) «A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas», *Architectural Forum*, 128, pp.36-43. 89, 91.

+VENTURI, Robert, (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York. Citado en esta tesis la reimpresión de 1990. Citado en español de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 9º edición, 1999

+VIDLER, Anthony (2011) *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Gustavo Gili, Barcelona. Publicado originalmente como: *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2008.

+MESALLES, Félix (ed.), (2006) *Arquitectura del Sol. Sunland Architecture*. COA Cataluña y otros, Barcelona.

+WAMPLER, Jan, (1977) *All their Own. People and the Places They build*. Schenkman Publishing Company, Cambridge, Mass.

+WALKER, Enrique (ed.), (2010) *Lo Ordinario*. Compendios de Arquitectura Contemporánea (Col.) Gustavo Gili, Barcelona.

+WARHOL, Andy, (1985). *America*. Citado en esta tesis la traducción de Estrella de Diego (trad.) en *América*, Siruela, Madrid, 2013

+WOLFE, Tom (1983) «Las Vegas (¿Qué?) Las Vegas (¡No te oigo! Mucha bulla) ¡¡¡Las Vegas!!!», *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Tusquets Editores, Barcelona, 1972. Citada la segunda edición de 1983.

+WOLFE, Tom (1981) *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus and Giroux, New York. Citada la versión en español de *Quién teme a la Bauhaus Feroz*, Anagrama, Barcelona, 2010.

+WÖLFFLIN, Heinrich (1888). *Renaissance und Barock*, Schwabe & Co. Verlag, Basilea. Citada la versión en español de *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón-editor, Madrid, 1977.

+Informe del Banco Internacional de reconstrucción y fomento. (1962) Oficina de coordinación y programación económica, Madrid.

+ZARDINI, Mirko, (2009) «El suelo en la ciudad moderna y el predominio del asfalto». En: ÁBALOS, Iñaki (Ed.), *Naturaleza y artificio*. Compendios de arquitectura Contemporánea (Col.), Gustavo Gili, Barcelona. Publicado por primera vez en 2005.

VIDEOGRAFÍA

+*La Albufera de Valencia* (1970) «Vida Salvaje», 28 de Junio de 1970. Archivo TVE.
Programa presentado por el naturalista Félix Rodríguez de la Fuente.

+*Fábricas de patos* (1970) «Vida Salvaje». Archivo TVE. Programa
presentado por el naturalista Félix Rodríguez de la Fuente.

+ *La Ruta* (1993) Oscar MONTÓN y Juan Carlos GARCÍA (dir), «Línea 900», La2, TVE.

+*Hasta que el cuerpo aguante* (1993) Carlos FRANCINO (presentador) «24 Horas», Canal+.

+ *72h... y Valencia fue la ciudad.* (2008) Fernando FUENTES, (dir.), Texas
Rangers producciones y EmeEme producciones, Valencia.

+*Danzad Malditos* (1994). TVE1. Entrevista conducida por Arturo Pérez Reverte.

+*Ruta Destroy* (2001) Diego ABAD (dir), Traficantes de Sueños, Madrid. Cortometraje.

+ *Dossiers: La Moguda Valenciana* (2012) ALCARÁZ, Matilde y JIMÉNEZ, Miguel
Ángel (dir). RTVV. Cap 576. Emitido el día 09.06.2012 a las 22:30 en Canal 9.

+ *George Braque. Self-portait* (2013) GAUMNITZ, Michaël (dir.),
[DVD] LNA / Rmn-Grand Palais producciones, Paris.

MEDIOS Y FUENTES

Medios: Prensa escrita

+*Diario Valenciano* *Las Provincias*

+*Diario generalista* *El País*

+*Diario generalista* *El Mundo*

+*Diario generalista* *ABC*

+*Diario generalista* *El Pueblo*

+*Revista de Tráfico y Seguridad Vial.* Revista de la Dirección General de Tráfico

+*Revista cultural* *Blanco y Negro.*

+*Revista* *Triunfo.*

Medios: Blogs y sitios web (testimonios)

Además de las páginas personales y de grupos de facebook relacionados con este tema y que no se van a relacionar en esta bibliografía, son muy abundantes los sitios web y blogs con testimonios sobre la experiencia de la "Ruta Destroy", entre los más consultados son este trabajo están:

www.clubbingSpain.com

www.rutadestroy.com

www.conmosca.com

www.sonidopdf.com

www.joseconca.com

www.80vinilos.blogspot.com

www.escohotado.org

www.lifeenebro.com

www.lifedune.com

www.makineros.com/index.php?topic=1620.0

www.thebasementxxx.com/webapp/la-ruta-del-bakalao-1/ (*.2, *.3, *.4)

www.thebasementxxx.com/webapp/la-ruta-del-bakalao-1/

www.thebasementxxx.com/webapp/la-ruta-del-bakalao-1/

www.m80retrovisor.blogspot.com.es/

Fuentes: Declaraciones, leyes y normativas.

- Ley 45/1959 de Orden Público. Regula el ocio nocturno vigente en la década de los 80s
- Reglamento de Actividades Molestas, Insalubres, Nocivas y Peligrosas (RAMINP) de 30 de noviembre 1961 (BOE núm. 79 de 2 de abril de 1963)
- Plan de Ordenación del Monte de la Dehesa de 1964
- Declaración de Estocolmo. Dentro de la Conferencia de Estocolmo de 1972, primer encuentro mundial sobre medio ambiente organizado por Naciones Unidas.
- Plan especial de urbanización del Saler de 1972
- Plan especial de urbanización del Saler de 1974
- Manifiesto de Benidorm. Declaración de A.E.O.R.M sobre el medio ambiente en el que se denuncia el caso del Saler, Benidorm, 1975
- Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Monte de la Dehesa, 1982
- Plan especial de defensa y mejora del ecosistema, 1984
- Declaración de Ramsar, Convención Relativa a los Humedales de Importancia Internacional. Ramsar, Irán, 1971. La Albufera de Valencia es incluida en el listado el 1 de Mayo de 1986.
- Plan especial de Protección del Parque Natural de la Albufera, 1990
- Ley Corcuera 1/1992. Ley Corcuera o "ley de patada en la puerta" introduce la redada sorpresa.
- Instrucción 16/1993. Ley Vera. Secretaría de Estado para la Seguridad
- Plan de Ordenación de los Recursos Naturales de la Cuenca Hidrográfica de la Albufera, 1995
- Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural de L'Albufera, 2000. (Supone una vuelta atrás en la protección del entorno natural reduciendo del espacio protegido al Lago y la Dehesa tal como se pretendió en los años 60).
- Plan Rector de Uso y Gestión de Parc Natural de l'Albufera. Noviembre 2004
- Ley 4/1989, de Conservación de los Espacios naturales Protegidos y de la Flora y Fauna Silvestres,
- Decreto 71/1993, de 31 de mayo, del Gobierno Valenciano, de régimen jurídico del Parque de La Albufera
- Ley 11/1994, de 27 de diciembre, de Espacios Naturales Protegidos de la Comunidad Valenciana,
- el Decreto 96/1995, de 16 de mayo, del gobierno valenciano, por el que se aprueba el Plan de Ordenación de los Recursos Naturales de la Cuenca Hidrográfica de la Albufera.
- Acuerdo de 10 de septiembre de 2002, del Gobierno Valenciano, de aprobación del Catálogo de Zonas Húmedas de la Comunidad Valenciana, en el que, tras la Corrección de errores de 18 de octubre de 2002, de la Dirección General de Planificación y Gestión del Medio, se incluye el Parque Natural de l'Albufera, excepto los enclaves de suelo urbano y urbanizable previstos en la planificación medioambiental vigente.
- Decreto 259/2004, de 19 de noviembre, del Consell de la Generalitat, por el que se aprueba el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural de l'Albfera.