

El faro y la arquitectura: imagen y significado

El faro es una construcción que surge de la necesidad: alumbraba una porción de costa y señalaba una posición que avisaba al marinero del peligro, y le anunciaba también la tierra y el hogar. Todos los elementos del faro están condicionados por esta dimensión utilitaria. Y esto es así desde el mismo origen del faro, y vale tanto si hablamos de las más sencillas fogatas montadas con los materiales imprescindibles para mantener la luz y hacerse visibles en la distancia, como si lo hacemos de otras estructuras de pretensiones más artísticas pero que sirven, en definitiva, a la misma finalidad.

En este curso, algunos ponentes hablarán sobre estos fundamentos funcionales que permiten entender la estructura del faro y sus elementos componentes como un artefacto ingenieril que se transforma con la necesaria incorporación de los adelantos técnicos que va requiriendo su adaptación a los nuevos tiempos. Otros nos presentarán el faro como esa construcción sugerente y rica de significados a la que nos arrastran artistas y literatos que ven en el faro el objeto capaz de despertar sentimientos nostálgicos y evocadores de una edad, de un lugar, de soledades y bellezas naturales, de paisajes sobrecogedores, o como marco favorecedor de la reflexión y el abandono voluntario del ensordecedor bullicio social y como representación, también, de la firmeza y el refugio.

Con la imagen de un faro a toda plana se anunciaba hace poco en los periódicos nacionales una compañía de seguros cuyo slogan "El referente de la mayoría" trasladaba la idea de seguridad y garantía que ofrece el faro en la costa a la vida en su conjunto. Y es que, aunque por sus características formales el faro es un elemento concentrado en sí mismo y, en consecuencia aislado y exterior, al iluminar la noche ofrece la promesa del calor y el cobijo que anuncia la presencia cercana de la casa. Esa seguridad que ofrecía la estatua de la Libertad al inmigrante que llegaba a Nueva York en busca de la tierra prometida, y que lo recibía con el recuerdo conmemorativo de los ideales de la Francia revolucionaria.

Los más abordarán el faro como una parte fundamental de un patrimonio portuario que es necesario proteger y conservar y propondrán criterios para preservarlo y reutilizarlo reconociendo el valor de un elemento tan lleno de historia y tan arraigado en la memoria colectiva como para poder convertirse en foco de regeneración cultural.

Nosotros aquí vamos a hablar del faro en su relación con la arquitectura, y ello desde dos diferentes perspectivas. La primera nos explica el faro como una construcción que trasciende su carácter funcional para convertirse en un objeto de dimensiones artísticas que recoge tipos arquitectónicos, se usa como elemento de composición en relación con edificios o traspone directamente elementos estilísticos. La segunda y, en este caso la más importante, por ser menos tratada, es de carácter inverso pues nos descubre aspectos de la arquitectura que derivan directamente del faro, de sus elementos componentes,

de sus características formales, o de sus modos de ordenar y acotar el territorio.

En relación con los significados culturales del faro, parece imprescindible comenzar recordando que dos de ellos, el coloso de Rodas y el faro de Alejandría, estaban entre las consideradas siete maravillas del mundo antiguo. En estas dos obras, que permanecen en la memoria cultural de la humanidad, tienen los faros su referente histórico. Ambos ejemplos se representan siempre en infinidad de monedas y grabados y ya se describían extensamente, basándose en Plinio, en el pionero *Entwurf einer historischen Architektur* del arquitecto Fischer von Erlach, publicado en 1721, y cuyos grabados mostramos aquí. El Coloso de Rodas, inmenso acceso y refugio portuario dedicado al dios Helios, protector de la ciudad, fue levantado por Cares de Lindos, discípulo de Lisipo, en el siglo III a.C, para conmemorar una victoria naval y sólo mantuvo en pie sus 32m. de altura durante cincuenta y seis años a causa de un terremoto. Su carácter escultórico y figurativo se encauzaba más a la idea de amedrentar al enemigo y significar el poder de la ciudad que a su función alumbradora. Como ocurre todavía con la estatua de la Libertad, el Coloso fue en un tiempo la imagen de Rodas. (fig.1)

El faro de Alejandría, además de ser también una imagen rotunda de la ciudad, dio nombre al género, por estar situado en la isla de Pharos, y se convirtió en su prototipo. Construido por el arquitecto Sóstratos de Cnido también en el s.III a.C, a instancias del rey Ptolomeo II, tenía una altura de aproximada de 130m. y ocupaba una pequeña isla a la entrada del puerto y cerca de la desembocadura del Nilo. Era una gran torre escalonada que constituía una plataforma para un fuego alojado en un cuerpo cilíndrico que coronaba el conjunto monumental. El idealizado grabado de Erlach muestra una fantástica construcción cuyos diversos cuerpos se recorren tanto exterior como interiormente convirtiéndose así en una verdadera atalaya que permitía dominar, al mismo tiempo, el puerto y la ciudad. De la suma de esta y otras interpretaciones contenidas en relatos se puede deducir el carácter y la imagen de esta torre-vigía-linterna, regida por leyes arquitectónicas en la disposición de sus huecos, en su orden compositivo y en la intención de arte y belleza que sobreponían, como en el Coloso, una intención monumental a cualquier modo de estricta solución funcional, y que se convirtió, y no sólo por su nombre, en paradigma del faro. (fig.2)

Evidentemente, el sentido monumental de estas dos obras citadas y de otros grandes ejemplos de faros en la historia constituye una excepción, pues, tratándose de elementos de carácter utilitario la mayoría de los faros sólo constaban de una estructura sencilla para la protección de la luz. Ello explica que muchas de estas construcciones hayan desaparecido o hayan visto transformada radicalmente su estructura original, incluso en aquellos casos en que había una intención de permanencia. Pero cuando esto sucedía, y solía ser así con más frecuencia en la proximidad de los puertos, el faro adquiría una importante dimensión arquitectónica que se manifestaba tanto en su propia entidad física, en sus materiales y construcción, en la adecuación al uso de sus espacios interiores, en su altura, en la fuerza de su verticalidad, en su posición jerárquica y dominante en el territorio, en su capacidad para ordenar su entorno

inmediato, e incluso en la plena incorporación de elementos estilísticos, mostrándose así en toda su plenitud como un elemento verdaderamente activo en la configuración del paisaje en la costa, en parajes naturales tanto como en el puerto en relación con la ciudad. Siempre, como decía el anuncio, constituyéndose en su potencia como “el referente de la mayoría”. El faro, entre rocas y oleaje, es el elemento que articula la naturaleza y el artificio señalando el límite de la civilización. Lejos del faro está lo tenebroso y desconocido. Una vez en puerto, sin embargo, contribuye a un orden interior que, como en los grabados históricos plantea una singular relación con la ciudad, con sus torres de vigilancia y oración, con las de las fábricas o con las agujas de las catedrales. En competencia con todas estas construcciones, el faro coincide con ellas en dos características fundamentales: la verticalidad y la concentración ensimismada, dos dimensiones de la forma que acentúan la singularidad del objeto y contribuyen a reforzar sus significados. Pero el faro añade una tercera cualidad que lo hace diferente respecto a las citadas; esta cualidad es la luz de la torre-faro, que la distingue de otros elementos comunes como las torres. El faro no es en esencia una construcción para ver. El faro se construye para ser visto y para permitir la vista alrededor. Es significativo que con el tiempo el faro pierda rotundidad en sus basamentos y pesadez en sus articulaciones, porque su mayor singularidad viene del despegue de la tierra y de su aislamiento, de su ligero ascenso hacia el cielo. Cuanto más lejos del suelo, mejor difundirá la luz y dominará el territorio. Por ello la forma más habitual del faro terminará siendo la que lo relaciona con la columna clásica, incluso en su composición tripartita, que consta de base, fuste y linterna y reproduce casi exactamente la basa, el fuste y el capitel de aquélla. (fig.3)

No sólo a la columna. Históricamente la forma del faro ha estado vinculada a los estilos artísticos y se puede reconocer en su evolución el paso de la sencillez y fortaleza de Roma a la rotundidad de los bastiones y almenas medievales, a la gracilidad y rigor compositivo del Renacimiento y a la ostentación y profusión barroca, hasta llegar a la severidad neoclásica que potencia a finales del siglo XVIII la geometría y la simplicidad formal como medios de expresión del carácter de un edificio. Hay un libro sueco, que se llama *Faros del mundo* y ustedes conocerán seguro, que dedica un interesante capítulo a estudiar la arquitectura de los faros que incorporan a su estructura todo un repertorio de detalles ornamentales y elementos como arcos ciegos, dinteles y columnas, entablamentos y cornisas, arcos ojivales o de medio punto, permitiendo confirmar su dimensión artística y rastrear su evolución estilística desde la Torre de Hércules, cuyo origen se sitúa en el año 100, hasta los faros del siglo XX, pasando por ejemplos tan significativos como el faro de Génova, de 1540 o el faro de Cordouan, levantado por el arquitecto Louis de Foix en 1611, que representaba el período del clasicismo francés e incluía como elemento singular una capilla. En el amplio repertorio del libro aparecen también faros neogóticos y neoclásicos, faros-residencia o faros ingenieriles,

A finales del siglo XVIII, los arquitectos del neoclasicismo sometieron a revisión la herencia clásica para recuperar el verdadero sentido de la Antigüedad, sin los añadidos culturales que el paso del tiempo fue incorporando a la tradición hasta entorpecer la lectura de sus significados originales. Un arquitecto como

Etienne-Louis .Boullée, contemporáneo de la Revolución Francesa, ejemplifica una tendencia a la geometrización y la simplificación formal que condujo desde la evocación de una Roma esencial y depurada, a la búsqueda de nuevas orientaciones para la arquitectura moderna. El faro de la imagen es una forma rotunda que, despojada de accesorios, expresa con fuerza el carácter de la construcción y nos sitúa en el camino del siglo XIX, en el que aparecieron construcciones, muchas todavía en pie, que nos muestran que el faro fue perdiendo en intención artística lo que ganó en el refuerzo de su consagración como forma técnica, funcional, ingenieril, moderna, adaptable a las nuevas exigencias y capaz de constante transformación en relación con ellas. La forma del faro siguió en deuda con la triple articulación de la columna clásica pero sus tres partes respondieron más a una diferenciación funcional justificadora de su existencia que a cualquier modalidad de interpretación artística. Y es en este punto en el que vamos a situar la inversión para tratar de determinar qué relaciones e influencias se dan entre el faro y la arquitectura. Si hasta este momento hemos hablado de trasposiciones formales de la arquitectura al faro, producidas de manera natural y que permiten reconocer sin dificultad períodos y estilos mediante la consideración artística de sus componentes funcionales, ahora operaremos a la inversa tratando de reflejar aspectos de la arquitectura que tengan que ver con la imagen y el significado del faro. (fig.4)

Porque precisamente por la congruencia entre su estructura formal y los requisitos funcionales, el faro y otros edificios industriales del XIX, como muelles o construcciones portuarias, fábricas o estaciones, mercados o almacenes se convierten en referentes para los arquitectos modernos que indagan sobre líneas de renovación para encauzar la arquitectura moderna hacia un profundo interés por los aspectos más científicos de su disciplina con objeto de adecuarla a las exigencias y a los ritmos del desarrollo industrial. Y en este recorrido que nos sitúa en el siglo XIX, una de las principales cualidades formales del faro se hace realidad en la arquitectura de este tiempo cuando comienza a desarrollarse un nuevo tipo de edificio, el rascacielos, que dará forma a la ciudad moderna.

El desarrollo en altura de la generalidad de los edificios es incompatible con los tradicionales muros de carga, cuyo indispensable engrosamiento haría impracticables los pisos inferiores. Los faros no tienen tal limitación, pues en su encuentro con el suelo sólo precisan alojar un acceso y una escalera. El desarrollo de las estructuras en esqueleto, inicialmente sólo metálicas, fue por tanto la condición técnica que propició el nacimiento del rascacielos como un tipo de edificio asociado a requisitos funcionales de la ciudad moderna, que con el desarrollo vertical de sus edificios permitía una mayor densidad y concentración de los servicios. Una de las principales aplicaciones del rascacielos, el moderno edificio de oficinas, surgió en la ciudad de Chicago debido a un acontecimiento trágico y casual, el incendio que en 1871 asoló la ciudad y obligó a su reconstrucción. El hecho de que se reunieran allí los más importantes arquitectos norteamericanos del momento con la intención común de crear un centro administrativo que reforzara el papel crucial que la capital de Illinois ejercía en las relaciones comerciales entre el este y el oeste apoyó esa situación de esplendor constructivo que conocemos como La Escuela de Chicago, que tantas herencias dejó en la arquitectura del siglo XX y que

consolidó la imagen del rascacielos como el nuevo coloso urbano. Lejos de referentes figurativos y escultóricos e incluso de ornamentos y estilos históricos, concebidos en su interior como un flexible espacio, transformable gracias a la reducción de los soportes que facilitaban la libertad de la planta, aquellos rascacielos se erigieron en la ciudad como la representación del poder económico. Esbeltos y aislados, como faros de una moderna civilización, constituyeron un conjunto en el que cada edificio competía por llegar a lo más alto desde el despegue individualista e insolidario que los arrancaba del suelo. La misma singularidad autónoma que dio al faro su específico carácter convertía a los rascacielos en guerreros dispuestos a emprender una personal batalla que contribuiría a la total desmembración de la ciudad. Hasta el desastre terrorista de las torres gemelas, que sólo provisionalmente hizo tambalear estos cimientos, el rascacielos fue, sin embargo, otra vez como el faro, la máxima representación de la seguridad y de la confianza en un mundo de bienestar y crecimiento económico que iluminado en la noche proclamaba su incesante actividad y su vigilante presencia. (fig.5)

Todas aquellas construcciones que se yerguen poderosas distanciándose del suelo nos pueden recordar al faro. Si a ello añadimos esa cualidad de la iluminación interior que asociada a la translucidez y la transparencia del vidrio exploraron ingenieros y arquitectos a finales del siglo XIX para revolucionar los modos de conexión interior-exterior de los edificios, nos encontramos con más factores en la relación arquitectura-faro que las que los rascacielos representan.

El siglo XIX afrontó también la experiencia de una iluminación interior que se percibe desde fuera. Las inmensas construcciones que permitieron las estructuras metálicas propiciaron la aparición de unos espacios de dimensiones grandiosas que históricamente sólo habían hecho posibles experiencias como la de la basílica de San Pedro del Vaticano. En este tiempo de mediados del XIX, los invernaderos y mercados o las grandes superficies levantadas por ingenieros para albergar las exposiciones universales proporcionaron interiores de nuevo tipo, que perdieron la intimidad que protegían los antiguos muros para participar de un juego colectivo en el que la luz focalizada y localizadora del edificio se convertía también en rayo orientador en la oscuridad de la noche urbana.

Sin duda, hablar de la torre Eiffel nos permite recoger todas estas ideas que vamos comentando. Esta torre metálica de 300 m. se erigió en París con la airada reacción de artistas e intelectuales que rechazaban el contraste de su moderna silueta con el orden de la ciudad histórica y pretendieron su derribo después de cumplido su papel en la exposición universal que conmemoró el centenario de la Revolución Francesa. Aunque sin el carácter negativo que entonces se le atribuyó, es innegable el fuerte impacto urbano de esta torre, hito que ordena y domina el territorio, imagen que representa por sí sola la ciudad y el país, objetivo de la visita de millones de turistas, que desde su entidad autónoma disuelta en parte por la permeabilidad de su estructura, se utiliza como atalaya urbana al mismo tiempo que se constituye en eje-faro luminoso caracterizado por su concentración monumental. Y es precisamente su desarraigo de la ciudad tradicional lo que confirma su singularidad y lo que

da a su forma técnica una dimensión representativa. Las interpretaciones pictóricas de artistas como Delaunay, que reflejaron la torre como el elemento que pierde rotundidad y firmeza para fundirse con el entorno y retorcerse en el trasiego de la ciudad, ofrecían una imagen de la construcción como objeto artístico que sumaba a los otros significados su capacidad para representar la ciudad moderna. (fig.6)

Igual intención de convertir en arte las formas del mundo industrial, tuvo Antonio Sant'Elia, padre de la arquitectura futurista italiana, al diseñar un faro como el de imagen que vino a confirmar, como lo harán tantas otras obras en este tiempo, que el camino del arte y la arquitectura contemporánea estaba en relación con el desarrollo industrial y que la belleza de las construcciones de los ingenieros debía convertirse en fundamento de lo nuevo. (fig.7)

También aparece un faro en las acuarelas del "Cementerio ideal" de Teodoro Anasagasti, uno de los arquitectos españoles que con más intensidad defendió la incorporación de las formas del mundo industrial al panorama del arte y la arquitectura. Con esta obra, presentada en España en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, ganó Anasagasti una Medalla de Oro y, expuesta también en la Academia de Roma, logró otro primer premio *ex aequo* con Otto Wagner uno de los arquitectos más representativos del momento. Anasagasti nos presenta aquí una propuesta que lleva las construcciones utilitarias al ámbito de la representación artística y las equipara en importancia a las que constituyeron tradicionalmente este repertorio. Lo hace con un sentimiento romántico y pintoresco que integra el faro en el paisaje y que lo presenta difundiendo su luz hasta el horizonte entre acantilados rocosos equilibrando una composición en la que las construcciones utilitarias conviven naturalmente con las arquitectónicas y representativas. El faro aparece en dos de las once perspectivas que constituían este trabajo, una en visión nocturna y la otra en diurna. En la primera, es protagonista junto con el muelle y los puentes en detrimento del edificio que se ve en escorzo. En la perspectiva de la representación diurna, el edificio, un panteón de hombres ilustres, aparece en visión frontal en el centro de la composición entre el faro, situado a su izquierda que se adelanta en primer plano y el obelisco del muelle que, a su derecha y más retrasado, completa la composición. La torre que remata el Panteón y refuerza su eje central está inspirada en otras torres contemporáneas, algunas también vinculadas al mundo industrial como sucede con la construida por Eiel Saarinen en la estación de Helsinki. (fig.8)

Otros arquitectos, siguiendo también la herencia del racionalismo del XIX, mostraron un mismo interés por las construcciones industriales pero prefirieron centrarse en su vertiente más técnica. Este es el caso de figuras como Viollet-le-Duc, a finales del siglo XIX, o Henry van de Velde, Adolf Loos o Walter Gropius a principios del XX y algo más adelante, el propio Le Corbusier. Todos ellos trataron de extraer conclusiones de la experiencia de los ingenieros, de su mayor capacidad para atender a la renovación de materiales y estructuras que exigía el mundo contemporáneo y exaltaron los aspectos más científicos de la disciplina muy por encima de los artísticos que otros habían desvelado. Y aún hicieron mayor hincapié en el camino racional que consagraba la depuración, la sencillez y reducción como fundamentos de lo

moderno, caracteres que observaban en obras construidas la mayoría de las veces por ingenieros sin pretensiones artísticas, como sucedía con los silos de grano, las estaciones de ferrocarril o los muelles portuarios, ejemplos de adecuación a los requisitos funcionales sin sometimiento a las rígidas disciplinas estéticas impuestas por las normas académicas.

Hay una obra que reúne los valores artísticos y técnicos que estamos comentando: el Pabellón de cristal construido por Bruno Taut en 1914 para una exposición celebrada en Colonia en este año, en el ámbito de la industria. Lo que la ilustración muestra es una maqueta, dado que el edificio se desmontó poco después de su construcción al clausurarse prematuramente la exposición por el inicio de la guerra. El edificio, encargado por el gremio alemán de vidrieros para mostrar sus avances industriales y las aplicaciones constructivas de su producción, se elevaba sobre un podio y tenía planta central y una cúpula formada por un entramado de nervios de hormigón y planchas de vidrio impreso translúcido y coloreado. Cumpliendo todos los requisitos publicitarios exigidos, el vidrio se usó también en las paredes y en los suelos y hasta en los peldaños de la escalera, demostrando las cualidades de resistencia y adaptación que lo convertían en un material idóneo para el desarrollo de una nueva arquitectura. Pero el pabellón tenía pretensiones añadidas mucho más ambiciosas: su elevación sobre el podio, la coronación cupulada que acentuaba su concentración y singularidad o las inscripciones impresas en la base del tambor anunciaban una obra especial que se descubría en plenitud en el interior, y que fue el resultado de la colaboración de Taut con un poeta amigo suyo, Paul Scheerbart, que en el mismo año de 1914 había editado un libro con el título *Arquitectura de cristal*. El poeta dedicó al arquitecto su escrito y el arquitecto le correspondió con su Casa de cristal. En ella, los materiales antes comentados perdían su entidad de elementos industriales para convertirse en medios de transformación poética. Los vidrios y mosaicos del interior entusiasmaron a los visitantes, maravillados ante unas paredes que parecían diluirse en múltiples destellos y reflejos luminosos acompañando un recorrido por escaleras de peldaños de colores y rumores de agua de una cascada que descendía con ellas hacia la salida del edificio. Este fulgor creaba un ambiente casi mágico y cargado de belleza que intentaba aunar el compromiso del mundo moderno con materiales y técnicas con la sensibilidad hacia lo artístico. (fig.9)

Aspiraban también el poeta y el arquitecto a crear una arquitectura en la que la sustitución de los materiales tradicionales, como la piedra y el ladrillo por el vidrio produjera la transformación de sus habitantes al convertir la transparencia del material en una transparencia moral, representada por la luz interior que miles de edificios cristalinos esparcirían por la faz de la tierra. Resulta fácil imaginar el efecto del pabellón de Colonia refulgiendo en la noche como una linterna luminosa; pocos edificios en la historia permitieron una aproximación tan directa entre el faro y la arquitectura. La Casa de Cristal de Taut tuvo consecuencias literarias y artísticas y fue el germen de ideas arquitectónicas asociadas a la capacidad del vidrio y de la luz como elementos de belleza y de cohesión social, que fructificaron después de la Gran Guerra.

En publicaciones posteriores, Taut llevó esta experiencia arquitectónica a una escala urbana y territorial. Partiendo del significado que tuvo la catedral en la Edad Media como elemento aglutinador de los ciudadanos que se reconocían en sus monumentos, propuso coronar las ciudades con edificios capaces de representar significados colectivos y expandir con rayos refulgentes su fuerza integradora. Con estos mismos fundamentos sugirió después modificar el territorio creando fantásticos dibujos de las cumbres de los Alpes cubiertas por edificios cristalinos que brillaban como joyas resplandecientes, cuyo interior estaba en ocasiones vacío, propiciando la reflexión y el recogimiento sin mezquinas ataduras funcionales. En el desarrollo de la utopía de Taut, las luces de estas construcciones puntuarían el planeta como rosarios de cuentas de colores visibles desde los aviones. (fig.10)

Estas ensoñaciones encontraron al difundirse en los primeros años de entreguerras un eco notable, del que es muestra el dibujo de Hans Scharoun de la figura, que basa también la significación del edificio en la centralidad y el fulgor luminoso, tan propios de los faros.(fig.11) Y aunque la actitud de Taut se vio pronto rebasada por el compromiso con la producción, la industria y los ritmos de la gran ciudad que asumieron los arquitectos alemanes y que arrastró el olvido de toda preocupación por la monumentalidad, sus bellas imágenes quedaron como poso y fuente de ricas sugerencias, incluso para el mundo del cómic, como es el caso del *Flash Gordon* de Alex Raymond y Dan Barry. (fig. 12)

En la década de los veinte, el rascacielos se convierte sin duda en la imagen por excelencia de la ciudad moderna. El proyecto de rascacielos de cristal de Mies van der Rohe proyectado para el concurso de la *Friedrichstrasse* berlinesa en 1921, se presenta ante la ciudad con una poderosa quilla que se inserta en el trasiego urbano y reclama el orden desde su posición dominante. En el año 1922, un concurso internacional para la sede del periódico *Chicago Tribune* reunió proyectos de los más importantes arquitectos europeos y americanos, que en conjunto manifestaron las muchas indecisiones sobre estilo e imagen que entonces aún afectaban a este tipo de edificios. Algunos incluso presentaban contenidos escultóricos y figurativos o constituían símbolos explícitos, como el conocido proyecto de Adolf Loos en el que el edificio, alojado en una gigantesca columna dórica, parecía querer equilibrar con su estabilidad monumental, expresiva de los sólidos valores de la cultura occidental el carácter pasajero y cambiante de la noticia cotidiana. (fig.13) Otros de los proyectos presentados al concurso tenían también herencias históricas, pero todos confirmaron al rascacielos como elemento que había de imprimir su carácter a una ciudad moderna en continuo crecimiento en altura mediante las condiciones formales más directamente asociables al faro: la verticalidad y la concentración significativa. Así lo planteó también *The Metropolis of Tomorrow*, la visión urbana de Hugh Ferriss que ofreció una imagen del rascacielos de gran influencia sobre los arquitectos contemporáneos. Como dice Eduardo Subirats, la obra de Ferriss era una visión posible y realista del futuro de una ciudad de nuevo tipo que se desarrollaba y alzaba, aparentemente en forma ilimitada. sin límites aparentes. Ferris identificó la luz como dimensión fundamental de la noche urbana y presentó el significado del rascacielos como

una recreación del tótem primitivo en la ciudad moderna, como el Moloc de la nueva civilización. (fig.14)

En este tiempo, el film “Metrópolis” de Fritz Lang, producido en el año 1926, que seguro que todos han visto, se hizo eco de todas estas tendencias, dando forma con la colaboración de artistas expresionistas a todas las teorías contemporáneas sobre la ciudad, con el rascacielos como principal protagonista. Los primeros fotogramas ya muestran el ritmo vertiginoso de la ciudad futurista, las circulaciones a diferentes niveles, los puentes y pasarelas y el intenso trasiego agitado en todas las direcciones y en todo tipo de vehículos. Reaparece aquí también el “centro coronado” de Taut, aunque transformando sus referencias sociales y colectivas al constituirse en el edificio que rige el destino de los habitantes de la ciudad y sus horarios de ocio y de trabajo y que controla sus sistemas productivos y económicos. El edificio-corona domina formalmente para destacar el conjunto urbano, y resalta la localización del poder y la sabiduría y destaca entre los edificios de la ciudad “de arriba” que es donde se aloja la cultura y la ciencia, el dinero y el ocio, mientras en la ciudad “de abajo” transcurre la monótona vida de los obreros encerrados en sus grises viviendas. El edificio-centro es el faro regulador de la vida urbana: todo transcurre a su alrededor, emerge luminoso sobre cuanto lo circunda y constituye el núcleo de cuanto acontece. La metrópolis de Lang recoge también la imagen del rascacielos moderno estrictamente funcional, propia de arquitectos como Hilberseimer o del clasicismo mudo y raspado de las representaciones urbanas de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Pero por encima de todo ello está la asociación con la montaña sagrada, la del sacrificio, la de los dioses del Olimpo que ofrecen muchas imágenes de estructuras escalonadas y superpuestas en las que es inevitable la evocación del zigurat, presente igualmente en la construcción en el film de una Torre de Babel, fruto de las ambiciones desmedidas del arquitecto que para realizar su sueño no tiene reparos en esclavizar al individuo. (fig.15)

En el año 1929 aparecieron otra vez el faro y la arquitectura directamente vinculados en el concurso internacional para erigir en Santo Domingo el *Faro de Colón*, un monumento dedicado al descubridor. Todos los proyectos presentados propusieron soluciones de desarrollo vertical excepto el del ganador, el británico J.L.Gleaver, consistente en un cuerpo bajo con planta de cruz, no ejecutado hasta 1982, cuya cubierta se enciende para que los rayos de luz dibujen en el cielo el símbolo del cristianismo celebrando la evangelización del Nuevo Mundo. Entre los concursantes hubo varios españoles como Luis Moya, Casto Fernández Shaw o Teodoro Anasagasti. El faro conmemorativo resultó un pretexto muy apto para la experimentación técnica y formal como demostraron muchas propuestas de vanguardia como la del arquitecto soviético Konstantin Melnikov, cuyo proyecto fue uno de los más innovadores. Otras propuestas presentadas que anunciaban en el escalonamiento de sus elementos o en la rígida geometrización de sus formas la efervescencia del *Art Deco* que fue el estilo del rascacielos en las siguientes décadas como refleja esta imagen de los arquitectos neoyorquinos disfrazados con sus obras entre los que se encuentra William van Allen el autor del famoso del Chrysler neoyorquino. (fig.16)

Uno de los grandes arquitectos del siglo XX, Mies van der Rohe, determinó a mediados de la centuria con la severa elegancia del Seagram neoyorquino el prototipo del rascacielos contemporáneo y tras ello, las ciudades del mundo se llenaron de prismas regulares de vidrio, las más de las veces torpes réplicas de su refinado modelo y siempre ajenos a cualquier referencia a los faros, que crecieron indiferentes al espacio y bullicio urbanos, a la vida incluso, como monstruos mecánicos o artilugios meramente técnicos incapaces de transmitir emoción alguna.

En años recientes, sin embargo, parece que el rascacielos está recuperando la capacidad significativa de sus orígenes. Un buen ejemplo de ello puede ser el constituido por el conjunto de la Potsdamerplatz, una intervención urbana de gran envergadura acometida en el desolado Berlín de las proximidades del muro y formando parte del conjunto de transformaciones de la ciudad emprendidas tras la reunificación y la recuperación de la capitalidad y que en principio tenía el carácter de proyecto comercial vinculado a los afanes de propaganda de dos grandes empresas como Sony y Daimler Benz que tenían una gran participación económica en la operación. Sin embargo el proyecto ha tenido consecuencias imprevistas en sus inicios. (fig.17) En torno a los grandes rascacielos que muestran en su ostentoso alarde de buena construcción, caros materiales y exquisito diseño el crecimiento imparable de una ciudad que se regenera día a día, los niños juegan y montan en bicicleta, los bares y cafés se abren en terrazas a la calle y los altos edificios se transforman en gigantes protectores que recuperan ese sentido ancestral de la montaña sagrada, vigilando la ciudad, iluminándola en la noche, recuperando su función focalizadora y ordenadora de lo urbano y devolviéndonos el recuerdo de la torre-faro-atalaya, tan próxima a la ciudad y a la vida. (fig.18)

En este sentido, constituye una buena muestra de esta recuperación el conjunto de proyectos presentados al concurso de una "Tour Phare" de la Défense de París, en el que participaron arquitectos tan notables como Norman Foster, Jean Nouvel, OMA/Rem Koolhaas, Dominique Perrault y otros, con proyectos de rascacielos que no están diseñados como objetos aislados sino como elementos que conectan con la calle y son capaces de atraer a los peatones, dar sentido al espacio circundante y suavizar los modos de articulación con el suelo aliviando su desmesurada presencia. Si a esto unimos la solución particular del proyecto ganador, realizado por Morphosis, cuyo remate se resuelve con una coronación flamígera que recuerda el carácter original de la plataforma del fuego, podemos cerrar la charla con una optimista conclusión sobre la recuperación de significados ancestrales que iluminan la arquitectura contemporánea. (fig.19)

Lista definitiva de ilustraciones y pies de foto

Fig. 1- Cares de Lindo. El Coloso de Rodas. Siglo III a.C.

Fig. 2- Sóstratos de Cnido. El Faro de Alejandría. Siglo III a.C.

Fig. 3- Comparación entre el faro y la columna. Dibujo de Elisa Lara.

Fig. 4- E.L.Boullée. Proyecto de faro, 1780

Fig. 5- Chicago en torno a 1910

Fig. 6- G.Eiffel. Torre Eiffel. París, 1889. Fotografía de José Ramón Ruiz

Fig. 7- A.Sant'Elia. Proyecto de faro, 1913

- Fig. 8- T.Anasagasti. "Cementerio Ideal". Perspectiva general,1910
- Fig. 9- B.Taut. Pabellón de cristal. Colonia,1914
- Fig.10- B.Taut. Arquitectura Alpina. Acuarela,1910
- Fig.11- H. Scharoun. Acuarela, 1920
- Fig.12- A.Raymond. Viñeta de Flash Gordon,1939
- Fig.13- A.Loos. Proyecto para el Chicago Tribune,1922
- Fig.14- H.Ferriss. Verticals on wide Avenues. The Metropolis of Tomorrow. Nueva York, 1929-
- Fig.15- E.Kettelhut. Fotograma de la película Metrópolis de F.Lang,1927
- fig. 16- Silueta de Nueva York formada por los arquitectos disfrazados de sus edificios en un baile. Nueva York, 1932
- Fig.17- Rascacielos en Potsdamerplatz. Fotografía de P.Adenis
- Fig.18- H.Jahn. Centro Sony. Potsdamerplatz
- Fig.19- Morphosis, proyecto ganador del concurso "Tour Phare".París,2007