

MIGUEL ÁNGEL RAMOS

RONALD JONES

ARTURO LEYTE

JUAN BARJA

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

PATXI LANCEROS

JUAN CALATRAVA

JESÚS ESPINO

ÁNGEL GABILONDO

VITTORIA BORSÒ

FÉLIX DUQUE

JAIRO MONTOYA

S13

SILENO

variaciones sobre arte y pensamiento
Sileno

es una publicación semestral; todos los textos son inéditos siempre que no se indique otra procedencia

editan **Juan Barja, Félix Duque, Joaquín Gallego**

asesoran

Alfredo Aracil
José Carlos Bermejo
Juan Calatrava
Ignacio Castro
Joaquín Chamorro
Norberto Chaves
Miguel Copón
José Manuel Cuesta Abad
Ángel Gabilondo
Sonsoles Herreros
José Luis Molinuevo
Jorge Pérez de Tudela
Delfín Rodríguez Ruiz
Enrique Rojas Paz

coordinación
y producción
editorial **oficina de arte**
alzabares alto 80 03292 elche alicante
teléfono 96 5424555 fax 96 5425014
info@joaquinagallego.com



edición
Abada Editores, S.L.
Toledo, 65. 28005 Madrid
© De esta edición:
Abada Editores, S.L. Madrid, 2002

diseño
**Joaquín Gallego
Pablo Domene
Concha Pérez**

ISSN: 1137-2001
Dep. Legal: A-1.097-1996

producción gráfica
Azorín servicios gráficos integrales
Andrés Amado 5 03600 Elda Alicante
teléfono 96 5381606 fax 96 5386764
graficasazorin@telefonenegocio.com

administración, suscripciones
y correspondencia
Abada Editores
toledo 65 28805 madrid
teléfono fax 913 654 590
abadaeditores@telefonica.net

Esta edición se ha beneficiado de una Acción Especial,
referencia BHA 2001-5196-E,
otorgada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología,
Secretaría de Estado de Política Científica y Tecnológica.

MIGUEL ANGEL RAMOS	Pedagogía de la muerte eterna Estética de la inquisición	7
RONALD JONES TRADUCCIÓN DE JESÚS ESPINO	¡Seamos chicos malos! ¡Portémonos mal!	17
ARTURO LEYTE	Razón ilustrada y arte De «La muerte de Marat» al «Naufragio de La Medusa»	28
JUAN BARJA/JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN	Babel en septiembre 20 formas de desplazar una torre	42
PATXI LANCEROS	Sin lugar seguro	58
JUAN CALATRAVA	Arquitecturas del terror	66
JESÚS ESPINO	«Hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus» De epidemias, guerras y otras malformaciones	76
ANGEL GABILONDO	La maravilla	83
VITTORIA BORSÒ	La escritura «Mise en scène» del terror y crítica del terror en la literatura	95
FÉLIX DUQUE	El terrorismo nuestro de cada día	105
JAIRO MONTOYA	Arte urbano, espacios terroríficos	118

Profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Granada, entre sus publicaciones destacan: *Las Carceri de G. B. Piranesi* (Granada, 1986), *Romanticismo y Teoría del Arte en España* (Madrid, 1983, obra en colaboración), *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie*, (Granada, 1992) y *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces* (Granada, 1999).

Juan Calatrava Arquitecturas del terror

La dimensión mítica inseparable de la propia idea de arquitectura ha presentado, desde los propios orígenes, una inquietante duplicidad entre valores positivos y negativos atribuidos a esta *arjé-techne*, a esta actividad creativa humana, primigenia por excelencia. No hay duda de que el construir, es, por una parte, una acción positiva, que, además de sus aspectos puramente utilitarios, acompaña desde sus orígenes al poder como una de sus manifestaciones más visibles y constituye toda una evocación, remedo o repetición ritual por parte del hombre de los actos y los procesos de la creación divina. La arquitectura proporciona, por lo demás, una de las metáforas «sociales» por excelencia: la idea de la construcción como protección, como cobijo y como condensador social. Una idea claramente expresada a lo largo de su densa historia teórica, desde, por ejemplo, el mito vitruviano de los orígenes de la arquitectura hasta, ya en el umbral mismo de la modernidad, el arquetipo de la cabaña primitiva codificado por el ilustrado Marc-Antoine Laugier.

Pero también ha habido, paralelo al primero, otro posible modo de entender la arquitectura: como símbolo de extrañamiento, de laceración, de pérdida de una Edad de Oro en la que ni tan siquiera el simple cobijo constituía una necesidad

para el hombre, de artificioso alejamiento del hombre con respecto a la Divinidad o a la Naturaleza. Al fracaso de la torre de Babel (ya presente en otra de las ponencias de este Coloquio), expresión del pecado de orgullo en la creación, vendrá a añadirse, surgiendo por todas partes, incluso en las épocas más optimistas y más imbuidas del mito del «progreso», una idea de arquitectura en la que el «recinto» construido más que proteger separa y aleja, albergando en su interior lugares llenos de tensión y nada tranquilizadores, en los cuales, frente a la «seguridad» del exterior, pueden reinar el terror, la desgracia, el peligro o la muerte. Cabría así la posibilidad de trazar una especie de contrahistoria de la idea de Arquitectura a partir de su mito negativo, una sucesión de episodios —más que una «línea», que siempre implica el riesgo de deslizarse hacia un tipo de mirada ahistórica— o de temas que nos permitiría ver aflorar, en circunstancias concretas bien determinadas en cada caso, esa especie de «topografía del terror», por decirlo con las palabras de uno de sus más recientes intérpretes, el arquitecto suizo Peter Zumthor, que ha reintroducido en el nuevo Berlín la evocación de uno de los más recientes episodios de arquitectura terrorífica, el de las prisiones nazis.

1. Terror intramuros

En el Canto XXII de la *Odisea*, Homero nos describe, como es bien conocido, el terrible acontecimiento final que cierra el ciclo del interminable viaje de retorno de Ulises a su patria: la matanza, tan política como ritual, de los pretendientes que durante años han acosado a su esposa Penélope, amenazado la supervivencia de su hijo Telémaco y —lo que es más grave a ojos del poeta— devorado su hacienda con sus incesantes banquetes. El escenario en el que tiene lugar la masacre de los pretendientes es una arquitectura bien caracterizada. En las descripciones homéricas del palacio —bastante modesto, más *oikos* que palacio propiamente dicho— de Ulises podemos reconocer la típica estructura espacial micénica, centrada en torno a un verdadero *megaron*, compuesto de sala, patio y habitaciones un tanto laberínticas alrededor, todo ello circundado por un muro y separado de la «ciudad». En ésta última, la plaza, la futura *ágora*, es todavía una realidad *in nuce* que apenas posee relevancia, como tampoco ese anónimo y desdibujado «pueblo» al que Telémaco implora en vano protección para sus justos derechos de heredero.

Es del centro de esa unidad arquitectónica doméstico-palaciega, del patio, del que se han apoderado los pretendientes, convirtiéndolo en escenario de sus tropelías y afincándose en él sólidamente, pese a los esfuerzos de Penélope por expulsar fuera del recinto a semejante plaga. El valor simbólico que Homero otorga a las «fuerzas y bien labradas puertas» contribuye a remarcar la contraposición entre el «dentro» del palacio, la única realidad importante, y el «fuera», pasivo y carente de protagonismo. El cerrado palacio de Itaca se convierte, así, en un perfecto ejemplo de la ambivalencia de la construcción humana. En un tiempo, albergó la feliz vida familiar y la ordenada estructura político-doméstica regida por el héroe antes de su partida. Después, ausente el amo, es presa del desorden y alberga una situación tensa y expectante en la que el funcionamiento normal de la economía doméstica se ve trastornado por la lógica perversa del derroche en el banquete incesante. Finalmente, el ya inesperado regreso de Ulises supone un intento de retornar a la situación de partida, pero para ello será necesaria no ya sólo la venganza personal, sino todo un auténtico ritual social de purificación por la sangre que convierte, durante unos terribles momentos, el interior del palacio no tanto en simple espacio doméstico cuanto en escenario sagrado en el que se cumple el terrorífico rito sacrificial.

Es la famosa astucia de Ulises, el «hacedor de engaños», la que le lleva a no acometer furiosa e inconscientemente a los ofensores de su casa sino a preparar con gran detenimiento, previo metódico reconocimiento del terreno y reclutamiento de auxiliares, su «sacrificio». Una cuidadosa preparación en la que, significativamente, ocupa un papel decisivo el cierre hermético del interior del palacio, el atrancamiento de las puertas y el bloqueo de todas las salidas, con lo que la posible huida queda cortada y el patio convertido en trampa mortal. El encierro, el sellado, preceden a una masacre que ya se palpa en el ambiente, cosa que perciben inmediatamente los pretendientes a punto de ser sacrificados: «...el pálido espanto hizo presa en los galanes, que miraban por dónde escapar a la abrupta ruina»⁽¹⁾. Y es significativo que, pese a su aplastante superioridad numérica, los pretendientes no conciben otro modo de escapar a las flechas de Ulises que el de intentar por todos los medios restablecer el contacto con el exterior, si no huyendo si al menos dando aviso de lo que ocurre: «Muy cercano al portal de la espléndida sala, a la altura del dintel, se veía en el sólido muro un portillo que salía al corredor, mas cerrábanlo muy fuertes hojas de madera y, además, Ulises, al egregio porquero, lo había dispuesto allí en su guarda: no había más salida. Y Agelao volvióse a los otros con estas palabras: "¿No habrá, amigos, alguno que suba y por ese portillo salga y hable a las gentes y extienda entre el pueblo la alarma? Pronto habría lanzado este hombre sus últimos tiros"»⁽²⁾.

Y, así, el patio del palacio, que antes era el marco privilegiado de la sociabilidad aristocrática y del intercambio humano, contempla ahora cómo el terror producido por la imposibilidad de salir devuelve a los hombres a un estado de animalidad que siempre acecha tras la condición humana: «Tomó a los galanes el espanto: corrían en la sala cual vacas dispersas por el tábano inquieto que viene sin tregua a hostigarlas en la buena estación al hacerse más largos los días»⁽³⁾.

Mil quinientos años después de escribirse la *Odisea*, un célebre poema épico anglosajón, el *Poema de Beowulf*, volverá a presentarnos el tema de la arquitectura cerrada, netamente separada del exterior, que, concebida para protección y goce de los hombres, se convierte en un momento dado, por la irrupción inesperada e imposible de detener del mal, en máximo escenario del horror. En la historia narrada por el *Beowulf*, el espléndido palacio de Heorot es construido por el rey Hrothgar no sólo como expresión de su poder sino también como lugar adecuado para cumplir, con una adecuada puesta en escena, la más importante obligación social de un jefe bárbaro hacia los suyos, el reparto magnánimo y desprendido

(1) Cito a partir de la edición de la *Odisea* publicada, con traducción de José Manuel Pabón, en Madrid, Gredos, 1993, p. 363.

(2) *Ibid.*, p. 366.

(3) *Ibid.*, p. 371.

Vino entonces Grendel desde los páramos, avanzando por las brumosas laderas. Llevaba con él la ira de Dios. Pensaba el maldito enemigo atrapar a traición algún hombre en la fortaleza. Marchó bajo las nubes hasta que llegó a un lugar desde donde pudo ver con claridad el dorado y resplandeciente hogar de los hombres. No era la primera vez que visitaba la casa de Hrothgar, mas nunca, en los días de su vida, habría de encontrar tales guardianes ni destino más amargo. La desdichada bestia se acercó a la fortaleza. La sólida puerta, atrancada con barras de hierro, se vino abajo en cuanto puso sus manos en ella. Grendel, poseído por la cólera, destruyó la entrada de la casa. El airado enemigo pisó el bruñido suelo; de sus ojos provenía una ominosa luz semejante a una llama. Vio a los hombres en la sala, a la tropa de guerreros que dormían. ¡Entonces rió su espíritu! Pensó el horrible monstruo que antes de que llegara el día habría de arrancar las vidas de sus cuerpos.

Beowulf, edición de Ángel Cañete, Universidad de Málaga, Málaga, 1991, p. 34.

[10]

(4)
Cito a partir de la edición de *Beowulf* publicada por la Universidad de Málaga, con traducción, introducción y notas de Ángel Cañete, 1991, p. 21.

(5)
Ibid., p. 26.

(6)
Ibid., p. 21.

(7)
Ibid., p. 34.

(8)
Ibid., p. 35.

(9)
Ibid., p. 36.

(10)
Ibid., p. 65.

de sus inmensas riquezas. Así, según el poeta, Hrothgar «...concibió la idea de construir una gran sala de festejos, mayor que cualquiera de la que los hombres hubiesen oído hablar, para compartir, con viejos y jóvenes, todo lo que el Todopoderoso le había dado, salvo la tierra comunal y las vidas de los hombres» (4). Y, cuando Beowulf (el «lobo de las abejas», es decir, el oso) y sus hombres se acercan al reino de Hrothgar para ofrecerle su ayuda, lo primero que contemplan, asombrados, desde la distancia es esa «espléndida fortaleza de madera tachonada de oro» (5).

La escena de la acogida de Beowulf y su hueste es muy significativa en cuanto al gran valor dado al umbral y a la separación entre el interior del palacio y el exterior. Sólo tras un ritual de recepción en el que el chambelán canta las prendas que adornan a los recién llegados y sostiene que éstas les hacen dignos de pasar al interior, a la presencia real, son éstos admitidos al gran salón, escenario del poder y de la largueza de Hrothgar. Sin embargo, contradiciendo la grandeza de la arquitectura, la seguridad de esta sala es frágil y el miedo flota en el ambiente. En efecto, el palacio y la propia vida de sus habitantes se encuentran amenazados por los feroces ataques nocturnos del monstruo Grendel, una bestia maligna que, en clara contraposición a todo lo que supone la obra humana construida, al artificio del palacio magnífico, representa a las fuerzas oscuras y sin civilizar de lo primigenio que moran en los páramos, a la Naturaleza en su estado indómito, salvaje y, por ello, temible: «Grendel se llamaba el diabólico espíritu, el habitante de los páramos, el que sojuzgaba las tierras pantanosas y los lodazales» (6).

El monstruo supone, pues, la amenaza de lo salvaje sobre todo aquello que el hombre ha construido pacientemente y que constituye su gloria. El horror de su brutal invasión del palacio cuestiona la misión original de la arquitectura como refugio de un

mundo seguro y ordenado y convierte a la gran sala en escenario terrorífico de una lucha en la que, significativamente, el poeta insiste en recalcar que no se conocen ni se respetan las reglas de la guerra ni del combate noble: es por eso por lo que se lucha dentro y no fuera, en campo abierto.

En esta lucha titánica, la bestia comprende en seguida que ha topado con un oponente que la destruirá. Es entonces cuando el interior de la sala, antes matadero en el que había devorado impunemente a los guerreros que en vano intentaban resguardarse, se convierte para ella en trampa mortal de la que a su vez trata de escapar: «Quería huir, escapar en la oscuridad, ansiaba reunirse de nuevo con los seres diabólicos; no era su situación la de otros tiempos» (7). El palacio retumba con la lucha y parece perder su firmeza; sólo su gran solidez constructiva le permite resistir este género de brutalidad incontrolada que, al hacer temblar al edificio, sacude los cimientos mismos del orden social: «Gran prodigio fue que la sala resistiese el ímpetu de la lucha, que la bella morada terrenal no se viniese abajo; estaba firmemente construida y asegurada, por dentro y por fuera, por medio de abrazaderas de hierro forjadas por los mejores artifices» (8). El triunfo final de Beowulf (y su posterior incursión mortífera a las «heladas y cenagosas aguas» donde mora la madre de Grendel) cierra la fisura producida en el orden humano por esa intrusión del mundo de los páramos y lodazales en la tierra civilizada por el hombre. Son explícitas las palabras del poeta: «El aguerrido noble que de tan lejos había venido había expurgado el palacio de Hrothgar preservándolo del ataque» (9). El brazo de Grendel constituirá desde entonces, colocado en la escalinata del palacio, recuerdo del triunfo sobre lo oscuro.

Sin embargo, un destino trágico aguarda al héroe. Años más tarde, ya rey, Beowulf vuelve a sufrir otra intrusión de lo salvaje en su bien ordenado reino, bajo la forma de un dragón que, con el fuego, devasta sus posesiones: «Conoció entonces Beowulf el horror en toda su magnitud, ya que su propia casa, la mejor de las fortalezas, el trono de los geatas, fue destruida por las acometidas del fuego» (10). La desolación y la huida al bosque de sus allegados, abandonando una fortaleza que ya no es segura, le obligan a enfrentarse solo al monstruo. En esta lucha, encontrará la muerte, pero antes conocerá el dolor de la soledad y otro género de terror diferente al del combate brutal, el producido por la vaciedad y la desolación que se han adueñado de una construcción hecha para albergar la vida de los hombres: «Con dolor verá su estancia, la abandonada

sala donde los hombres festejaban, los desolados aposentos barridos por el viento» (11).

Otra importante muestra de la épica medieval, el *Nibelungenlied* o *Cantar de Los Nibelungos*, nos ofrece, finalmente, otro ejemplo de este tipo de arquitecturas palaciegas pensadas para el festín y la contemplación del orden del mundo y repentinamente invadidas por el más trágico desorden, el de la muerte y la noble sangre derramada. En este caso, no será un monstruo el responsable de la intromisión, pero sí ese aliado por excelencia de la Bestia que es, para la cultura medieval, la Mujer. Es la incontrolada y desproporcionada venganza de Crimilda por la muerte de Sigfrido la que convierte el salón de festejos de los hunos de Atila en el más terrible matadero ideado por toda la literatura medieval.

Un verdadero *leit-motiv* del poema de los Nibelungos es la continua contraposición entre el deambular de los héroes por prados, bosques y espacios abiertos y su agrídulce estancia sedentaria en las ciudades y, sobre todo, en los palacios. Estos últimos constituyen, ciertamente, el escenario de la fiesta, del agasajo a los héroes, de la liberalidad y el comportamiento cortesano, pero son también los lugares cerrados que albergan rincones oscuros en los que se forja la insidia, la traición y el peligro.

El palacio es, por supuesto, símbolo de poder y fuerza. Cuando Gunther y Sigfrido viajan a Islandia, las fortalezas de la fría y viril reina Brunilda son, como en el caso de Beowulf, lo primero que les deslumbra (un asombrado «contemplar las murallas» que es, por lo demás, un tema miles de años más antiguo: no de otra forma se iniciaba, como es sabido, el *Poema de Gilgamesh*): «Decidme amigo Sigfrido, ¿conocéis esto? ¿De quién son esas ciudades y ese país precioso? En mi vida, en verdad, vi tantas fortalezas ni tan bien hechas como veo ahora. Fuerte debe ser el que las ha mandado edificar» (12). El gran salón del palacio de Brunilda, «...construido espléndidamente de mármol verde como la hierba» (13), es, sin embargo, el escenario en que se realiza el engaño tramado por Sigfrido que permitirá a Gunther conseguir la mano de Brunilda y desencadenará las desgracias posteriores.

Y es que en el *Nibelungenlied*, si por una parte se admira la arquitectura, por otra se desconfía de ella. Es significativo, por ejemplo, que, frente a la riqueza inmueble representada por las tierras o los palacios, el mayor interés del poeta se dirija siempre a la exaltación de los bienes muebles, y de manera muy especial de los ricos trajes, cuya reiterada descripción constituye uno de los ejes de la obra. El exterior, el campo abierto, es, en suma, el lugar de los nobles sentimientos, en tanto que en

el interior de los edificios reside la maldad: «Al llegar ante la iglesia echaron pie a tierra. Todavía Brunilda no sentía odio ninguno. Portando la corona, penetraron en la ancha nave; desde este punto, el amor se trocó en horroroso odio» (14).

Tras la traicionera muerte de Sigfrido, la propia arquitectura parece perder solidez y, como en el *Beowulf*, comienza a temblar: «...los gemidos de sus amigos eran tan grandes que sus gritos de desolación hacían temblar el palacio, las salas y aún la villa de Worms en toda su extensión» (15). En cuanto a su viuda, Crimilda, «...en Worms, cerca de la catedral, le construyeron una vivienda ancha y alta, grande y rica, donde permaneció con su acompañamiento sin alegría alguna» (16). Una situación que, sin embargo, no se mantiene por mucho tiempo: Crimilda se casa con Atila, al que manipula con astucia para que el inmenso poder del rey huno se ponga al servicio de su venganza.

La venganza de Crimilda contra los asesinos de Sigfrido es, como la de Ulises, fría y meditada y tiene mucho de la paciencia propia de la actividad cinegética: se trata de hacerles salir de su seguro refugio en Worms y de atraerlos a la trampa mortal que les espera en el país de los hunos y que estará marcada, igualmente, no por el noble combate en campo abierto sino por su encierro en un claustrofóbico recinto arquitectónico del que ya no podrán salir sino muertos. Múltiples indicios tensan el ambiente y preparan el desencadenamiento brutal de la furiosa batalla que, una vez más, no tiene lugar en campo abierto, como la noble lid de los guerreros, sino en el agobiante interior sellado de la gran sala en la que el festejo cortesano se cambia, en un abrir y cerrar de ojos, en dolor: «Los forasteros lo recorrían todo esgrimendo a su alrededor las aceradas espadas, y por todas partes se oía el espantoso ruido de gritos y lamentos. Los que estaban fuera querían entrar al lado de sus amigos, pero avanzaban muy lentamente hacia la puerta. Los que adentro estaban, querían salir de la sala; Dankwart no dejaba a ninguno ni subir ni bajar. Junto a la puerta se formó una enorme barricada y las espadas crujían al caer sobre los cascos» (17).

El horror continúa en las sucesivas fases de la batalla. Tras la primera refriega, el interior de la sala se despeja, en una escena espeluznante, de los miles de cuerpos de muertos y heridos, arrojados fuera, a la escalera: «Y siguiendo el consejo sacaron de la sala siete mil muertos, que echaron abajo y fueron cayendo delante de los escalones. Se oyeron entonces angustiosos lamentos de sus parientes. En muchos de ellos eran las heridas tan ligeras que, de haberlos curado, habríanse salvado, pero aquella horrible caída les causó la muerte» (18).

(11) *Ibid.*, p. 67.

(12) Cito a partir de *Los Nibelungos*, edición de J.M. Minguez Sández, Barcelona, Bruguera, 1975, p. 123.

(13) *Ibid.*, pg. 127.

(14) *Ibid.*, p. 177.

(15) *Ibid.*, p. 206.

(16) *Ibid.*, p. 216.

(17) *Ibid.*, p. 326.

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*, p. 339.

(20) *Ibid.*, p. 341.

(21) «En fin, ¿no ves también el tiempo triunfar de las piedras, las altas torres desplomarse y hacerse polvo las peñas, agrietarse los templos y estatuas de los dioses abrumados por la edad, sin que el poder divino alcance a alejar los límites del hado ni a resistir contra las leyes naturales? ¿No vemos, en fin, cómo se desmoronan los monumentos de los héroes y nos preguntan si no creemos que ellos también envejecen? ¿No ves precipitarse las peñas arrancadas de los altos montes, incapaces de soportar los vigorosos embates de un tiempo limitado? Pues no caerían, desprendiéndose de repente, si desde un tiempo infinito hubiesen resistido los asaltos de la edad, exentas de fractura». Traducción de Eduardo Valentí Fiol, Barcelona, *Alma Mater*, 1961, vol. II, p. 85.

(22) El relato de la construcción del templo de Jerusalén se encuentra en el *Libro de Ezequiel*, 40-48.

(23) «Y palpó Sansón las dos columnas centrales sobre las que estaba fundamentado el edificio, se apoyó en ellas, en una con su diestra y en la otra con su siniestra. Dijo entonces Sansón: "¡Muera yo con los filisteos!"» (*Libro de los Jueces*, 16,29-30).

Pero es en la segunda parte de la batalla, con el asedio e incendio del edificio por parte de los hunos, cuando la pesadilla alcanza su culmen: «La sangre de los guerreros muertos corría por las aberturas y por los caños que daban salida a las aguas» (19). El edificio que alberga el gran salón es así, finalmente, identificado a un cuerpo humano: sus desagües son como las heridas colectivas por las que se escapa el flujo vital de todo un pueblo, trágicamente condenado a desaparecer por la amargura de una mujer auxiliada por el demonio. Crimilda ha jugado a aprendiz de brujo y ha puesto en juego una venganza que se le ha escapado de las manos: «Y ella no había esperado tan horrible carnicería; quería haber hecho de guisa que en el combate sólo pereciera Hagen y nadie más. Pero el maldito demonio hizo extensiva a todos la desgracia» (20). Nada más parecido al infierno, en efecto, que el recinto que contempla —y hace posible— la masacre.

2. Inestabilidad, desorientación

Cuando en el siglo I a.C. el ingeniero romano Marco Vitruvio codificó, en sus *Diez Libros de Arquitectura*, su sagrada tríada de cualidades esenciales necesarias a toda arquitectura, la primera que mencionó fue, lógicamente, la *firmitas* (luego vendrían la *utilitas* y la *venustas*): el primer rasgo que se espera de un edificio es su estabilidad, su permanencia, su solidez constructiva. El práctico Vitruvio entendía esa *firmitas* ante todo desde un punto de vista puramente constructivo, y sus consejos para lograrla eran básicamente de orden técnico y material: elección del terreno adecuado, cimentaciones, muros, materiales de construcción, etc.

Sin embargo, no sólo es cuestión de buena construcción en ese sentido: la amenaza del derrumbamiento es, ya desde la Biblia, el símbolo de la fragilidad de toda obra humana que no goce de la

benevolencia divina. Aunque la Torre de Babel no derrumba, sino que queda simplemente como ruina abandonada, recordemos ahora cómo, frente a los modelos positivos de construcción representados por el Arca de Noé y el templo de Salomón, la contrapartida viene dada por otros ejemplos de arquitecturas que, si no frágiles en sí, terminan siéndolo por intervención de Yahvé: desde la caída de las murallas de Jericó por el sonido de las trompetas hasta el derrumbamiento por Sansón del templo de los filisteos. El Templo de Jerusalén no era, en realidad, obra humana, sino auténtica arquitectura divina llamada a perdurar y a garantizar, con su inatacable solidez física y espiritual, la propia vida del pueblo de Israel (22). El templo de los filisteos era igualmente sólido desde el punto de vista constructivo, apoyado sobre dos grandes columnas centrales, pero la iniquidad de los filisteos convierte esa solidez en debilidad cuando Sansón vuelve a recibir, por un momento, la fuerza divina y derriba el edificio (23).

Pero el miedo al derrumbamiento, innato a todo constructor, puede no sólo ser interpretado en el ámbito religioso, sino también constituir un elemento de inquietud integrado en el marco de una cultura cortesana de la «sorpresa». Así, podemos recordar cómo un momento en que los arquitectos se preocuparon de manera especial por la representación de lo inestable fue el de esas décadas centrales del siglo XVI (convencionalmente definidas como «manierismo») en las que se quisieron tensar hasta el límite las reglas de la naturaleza y las certezas del clasicismo. Entre 1525 y 1534 Giulio Romano realizó en Mantua uno de los ámbitos más fascinantes del siglo XVI: el suburbano Palacio del Tíber. Híbrido entre villa y palacio, el proyecto jugaba con una deliberada ambigüedad entre orden constructivo y orden natural pero, sobre todo, exhibía con complacencia lúdica y cortesano desapego la propia ruina de la arquitectura. En las paredes de la Sala de los Gigantes, la derrota de esos seres sobrehumanos que han osado desafiar el poder de Júpiter es pintada, por Giulio Romano y sus ayudantes, como derrumbamiento, como caída al mismo tiempo de la arquitectura y de la soberbia que la ha producido. Por otra parte, en uno de los lados del patio principal, la alternancia del friso de triglifos y metopías se ve perturbada por una anomalía arquitectónica inquietante y absolutamente heterodoxa: algunos de los triglifos «se caen», se deslizan hacia abajo dejando en su lugar un hueco que —aunque sirve para abrir una pequeña ventana— parece transmitirnos una imagen congelada del edificio en el instante justo de su quiebra.

Denique non lapides quoque vinci cernis ab aevo,
non altas turris ruere et putrescere saxa,
non delubra deum simulacraque fessa fatisci,
non sanctum numen fati protollere finis
posse neque adversus naturae foedera niti?
Denique non monumenta virum dilapsa videmus
quaerere proporro sibi sene senescere credas,
non ruere avolsos silices a montibus altis
nec validas aevi viris perferre patique
finiti? Neque enim cadere avolsa repente,
ex infinito quae tempore pertolerassent
omnia tormenta aetatis privata fragore. (21)

Lucrecio, *De Rerum Natura*, libro V, 306-317.

El derrumbamiento es, en fin, ya desde el propio título, el tema de uno de los relatos más conocidos de Edgar Allan Poe, *La caída de la Casa Usher*. En él, la primera visión que el protagonista tiene de la casa en cuestión suscita una tristeza insoportable por no ir acompañada de «ninguno de esos sentimientos agradables por ser poéticos» (24), pero este malestar deviene, tras la contemplación reflejada de la casa sobre la lámina de agua del estanque, en terror creciente que se alimenta a sí mismo. (25) En esa casa Usher, de una antigüedad nada heroica en la que dominan los hongos, destaca la descripción de la habitación en la que el narrador encuentra a Roderick Usher, el propietario dominado por su casa, de la que en muchos años no se ha atrevido a salir. Pero, aunque el título mismo nos informe ya del destino final de la casa (la «caída», el derrumbamiento), la habitación pone en juego, además, otro de los grandes terrores arquitectónicos, el de la desorientación. En efecto, amplia, alta, de ventanas largas, estrechas y puntiagudas que se encuentran a una altura inaccesible, se trata de un espacio en el que el aspecto terrorífico proviene, en primer lugar, de la ambigüedad y ausencia de definición clara del espacio y sus límites: «Los ojos luchaban en vano para alcanzar los más remotos ángulos del aposento» (26).

Roderick Usher, es, además, pintor, autor de obras en las que la simplicidad y la desnudez mismas producen «...una intensidad de intolerable espanto, cuya sombra no he sentido ni siquiera en la contemplación de las fantasías de Fuseli». En una de estas pinturas se prolonga, como «cuadro dentro del cuadro», el terror producido por la ambigüedad espacial y la desorientación que ya se sentía en el interior de la casa: «El pequeño cuadro representaba el interior de una bóveda o túnel inmensamente largo, rectangular, con paredes bajas, lisas, blancas, sin interrupción ni adorno alguno. Ciertos elementos accesorios del diseño servían para dar la idea de que esa excavación se hallaba a mucha profundidad bajo la superficie de la tierra. No se observaba ningún tipo de saliente en toda la baja extensión, ni se discernía una antorcha o cualquier otra fuente artificial de luz; sin embargo, flotaba por todo el espacio una ola de intensos rayos que bañaban el conjunto con un esplendor spectral e inadecuado» (27).

Cuando Lady Madeline, aparentemente muerta, es enterrada viva en la cripta de la casa (significativamente, antigua mazmorra y polvorín: encierro explosión), Poe añade al derrumbamiento y la desorientación el tercero de los grandes terrores arquitectónicos: el encierro y la claustrofobia (unos

Mientras estos pensamientos pasaban rápidos por su cabeza, de pronto recordó un pasaje subterráneo que llevaba de las bóvedas del castillo a la iglesia de San Nicolás [...]. Varios claustros intrincados se extendían por la parte inferior del castillo; y, por cierto, para una persona presa de tamaña angustia, no era nada fácil encontrar la puerta que conducía a la caverna. Un inquietante silencio reinaba en esas regiones subterráneas, salvo de cuando en cuando el silbido de un golpe de viento que estremece las puertas a su paso, y que, rechinando en los goznes herrumbrosos, acumulaba ecos en el largo laberinto de oscuridades.

Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, 1764; edición de Marcelo Covián, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 70-71.

temas sobre los que insiste en muchos otros de sus relatos: **recuérdense**, por ejemplo, *El barril de amonillado* o, **sobre todo**, *El pozo y el péndulo*, con las paredes de la celda moviéndose y reduciendo el espacio del condenado hasta arrojarlo al pozo). La escena de la aparición de la enterrada en vida tras el tabique que la sepultaba es el prelude a la muerte tanto de los propietarios como de la casa, hundida sobre esa negrura del estanque, confirmando así la premonición del primer «terror» producido por su reflejo sobre el agua.

3. Claustrofobia

El 18 de agosto de 1756 Jean-Jacques Rousseau escribió a Voltaire una famosa carta, motivada por la lectura del *Poème sur la Providence* que éste último había escrito a propósito del terremoto de Lisboa de 1755. Esta catástrofe, con su secuela de muertos, horror y destrucción, ponía en entredicho, según Voltaire, la supuesta bondad de la Providencia. Para Rousseau, sin embargo, la responsabilidad del desastre no había que atribuirle a los designios divinos, sino a la propia estupidez general de los hombres y, ocupando un lugar señalado dentro de la misma,

Hasta entonces mi celda había sido cuadrada. De pronto vi que dos de sus ángulos de hierro se habían vuelto agudos, y los otros dos, por consiguiente, obtusos. La horrible diferencia se acentuaba muy rápido, con resonar profundo y quejumbroso. En un instante el calabozo cambió su forma por la de un rombo [...]. El rombo se iba achatando más y más, con una rapidez que no me dejaba tiempo para mirar. Su centro y, por tanto, su diámetro mayor llegaba ya sobre el abierto abismo. Me eché hacia atrás, pero las movientes paredes me obligaban a avanzar irresistiblemente. Por fin, no hubo ya en el piso del calabozo ni una pulgada de asidero para mi chamuscado y convulso cuerpo. Cesé de luchar, pero la agonía de mi alma se expresó en un agudo, prolongado alarido de desesperación. Sentí que me tambaleaba al borde del pozo... Desvié la mirada.

Edgar Allan Poe, *El pozo y el péndulo*, traducción de Julio Cortázar en *Cuentos*, vol. 1, Alianza Editorial, Madrid, p. 91.

[24]

[27]

(24)
Cito a partir de E.A. Poe, *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1970, vol. I, p. 317.

(25)
«Tal es, lo sé de antiguo, la paradójica ley de todos los sentimientos que tienen como base el terror» (ibid., pp. 319-320).

(26)
Ibid., p. 321.

(27)
Esta cita y la anterior en *ibid.*, p. 326.

(28)
J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tomo IV, p. 1061.

(29)
«No me gusta rezar en la habitación; me parece que los muros y todas esas pequeñas obras de los hombres se interponen entre Dios y yo», *OC*, tomo I, p. 236.

(30)
«Los techos bajo los que me encuentro tienen ojos, los muros que me rodean tienen oídos», nos dice en la Segunda parte de las *Confesiones*, *OC*, tomo I, p. 279.

a su arquitectura contraria a la Naturaleza. La desgraciada humanidad civilizada se ha empeñado, en efecto, a toda costa en «amontonarse», en encerrarse en hormigueros: «Sin abandonar vuestro tema de Lisboa, convenid, por ejemplo, en que no era la naturaleza quien había reunido allí veinte mil casas de seis a siete pisos, y en que si los habitantes de esta gran ciudad hubiesen estado más igualmente dispersos y más ligeramente alojados los daños hubiesen sido mucho menores y quizás nulos» (28).

Alojarse «ligeramente», vivir con una actitud más de nómada que de sedentario: tal es la clave de la crítica de Rousseau a la arquitectura tradicional y al asentamiento de los hombres en las ciudades. Y esta crítica incluye, como parte esencial, un rechazo de la claustrofóbica separación estricta entre el dentro y el fuera (síntoma de la degeneración humana que sigue a la pérdida del «estado de naturaleza») y una propuesta de apertura de la casa al mundo circundante (y, fundamentalmente, a la Naturaleza, representada por el jardín). En efecto, si, para Jean-Jacques, la casa es ante todo un refugio del hombre honesto contra la maldad del mundo, esta idea de refugio protector excluye, al mismo tiempo, en una paradoja tan sólo aparente, la idea de encierro. Al contrario, la casa es claustrofóbica si se limita al interior de sus cuatro paredes y no se abre ampliamente hacia su entorno. No carece de interés recordar que Jean-Jacques tuvo en su juventud, como nos narra en sus *Confesiones*, la angustiosa experiencia personal de dos instituciones de reclusión como el hospicio (en Turín) y el lazareto (en Génova). Las paredes cerradas de una habitación serán siempre para él una especie de prisión en la que no se puede ni siquiera rezar (29). El recinto construido y cerrado, sin el exterior natural,

no constituye un concuelo o un refugio, sino al contrario una amenaza (30). La necesidad física inevitable de una arquitectura cerrada siempre fue vista por Rousseau como síntoma de una pérdida, como símbolo de la condición de debilidad del hombre tras el desarrollo de la sociedad.

Será siempre la Naturaleza abierta, y no el «dentro» de la casa, el espacio característico del pensamiento de Jean-Jacques, y algunos de sus momentos más significativos (como la famosa «iluminación» de Vincennes), tienen lugar al aire libre. El *cabinet* de trabajo, el espacio por excelencia del *philosophe*, Rousseau jamás lo poseyó: para él, simbolizaba el lugar claustrofóbico de la reflexión y la escritura penosas, frente a la espontaneidad del pensamiento libre e inmediato en el espacio abierto y —frente al trabajo estático en la mesa de despacho— en el paseo. *Réverie* frente a reflexión, paseo frente a enclaustramiento.

La casa de Rousseau está, pues, hecha al mismo tiempo de exterior e interior. Sus muros no son barreras, sino que deben permitir siempre la apertura y el contacto —físico y anímico— con el espacio circundante. Las otras casas, las tradicionales, ahogan físicamente al hombre y, lo que es peor, asfixian su libre pensamiento.

Hubiera podido creerse que la llegada de la Revolución Industrial permitiría el cumplimiento de este sueño rousseauiano de total transparencia. En efecto, el nuevo mundo de la gran industria hizo realmente posible, a partir de mediados del siglo XIX, lo que hasta entonces era únicamente sueño o materia del mito: la casa de cristal. En 1851, la idea tomó cuerpo en Londres con motivo de la primera de las grandes Exposiciones Universales. El Crystal Palace de Joseph Paxton, construido como un gigantesco invernadero, mediante el simple montaje de placas estándar de vidrio sobre una estructura metálica, era el primer gran edificio que abolía visualmente la barrera entre el interior y el exterior. Pretendía ser —y de hecho lo era— un símbolo del progreso. Sin embargo, cuando las primeras grandes masas turísticas de la historia moderna comenzaron a afluir, se comprobó con sorpresa que la eliminación de los límites visuales de las paredes producida por la transparencia del vidrio, lejos de ser saludada con los mismos vítores al progreso que se prodigaban a los objetos expuestos en el Crystal Palace, era motivo de inquietud, de tensión y, en casos extremos, de perturbaciones nerviosas. Y es que en esa primera gran puesta en escena del imperio de la Mercancía que fue la *Great Exhibition* de 1851 se había descubierto, entre otras cosas, la versión moderna de la claustrofobia: la posibilidad de sentir dentro de transparentes paredes de vidrio un encierro tan cruel

Al terminar [...] la travesía de la explanada, descendimos entre los frescos céspedes a una avenida rectilínea de arena amarilla trazada en suave pendiente que, haciéndose pronto horizontal, se anheaba de golpe para rodear, como un río a una isla, una alta y gigantesca caja de cristal que cubría más o menos un rectángulo de diez metros por cuarenta. Formada exclusivamente por unos inmensos paneles de vidrio sostenidos por una fina y sólida carcasa de hierro, la transparente construcción, en la cual reinaba solitaria la recta, parecía, con la geométrica sencillez de sus cuatro paredes y su techo, una monstruosa caja sin tapa puesta al revés, sobre el suelo, haciendo coincidir su eje principal con el de la avenida. Llegados a una especie de amplio estuario que formaban, abriéndose oblicuamente, los bordes de aquella, [...] desviándonos a la derecha nos detuvimos tras haber rodeado el ángulo del frágil edificio. De pie ante nosotros, unas figuras humanas se escalonaban a lo largo de la pared de vidrio.

Raymond Roussel, *Locus Solus*, 1914. Reimpr., Pauvert, París, 1965, pp. 113-114.

—o incluso más— que entre los muros más espesos de piedra. Las cajas de cristal de Raymond Roussel se encontraban ya en germen en el Crystal Palace.

El cristal constituyó, en efecto, un verdadero mito de la arquitectura moderna, tanto en sus aspectos más directamente técnicos (*curtain-wall*, rascacielos, oficinas...) como, por ejemplo, en las ensoñaciones expresionistas de Paul Scheerbart o de los arquitectos de la *Gläserne Kette*. Pero al menos dos de los grandes maestros del Movimiento Moderno tuvieron que vérselas de modo muy concreto con la nueva y moderna claustrofobia. Cuando Le Corbusier construyó en París, en 1933, la Cité de Refuge, el edificio-asilo de *l'Armée du Salut*, y, casi contemporáneamente en Moscú, el edificio del Centrosoyuz, en ambos casos diseñó unas construcciones herméticas cuya doble piel de cristal se suponía que había de «respirar» ventilando mecánicamente el interior, calentándolo en invierno y enfriándolo en verano. El mal funcionamiento técnico convirtió enseguida a los dos edificios en verdaderos ámbitos asfixiantes y contribuyó en no escasa medida al subsiguiente replanteamiento de la arquitectura corbusieriana (aunque ni éstos ni otros fracasos frenarían la posterior proliferación de edificios completamente cerrados, que ya no nos suscitan, sin embargo, aquellas reacciones claustrofóbicas). Dos décadas más tarde, Mies van der Rohe, ya instalado en los Estados Unidos, experimentaría con su Casa Farnsworth (1945-1950), una verdadera caja de cristal sostenida por una ligera estructura metálica, la contradicción irresoluble entre su tentativa de crear un objeto arquitectónico puro, una *idea* de un nuevo orden capaz de tomar el relevo del clasicismo histórico, y la realidad de unas condiciones no sólo físicas sino también anímicas de habitabilidad insostenibles. Que la Casa Farnsworth, finalmente, haya quedado como admirado objeto de coleccionismo, pero en absoluto como «casa», es ejemplo de ese frecuente desencuentro entre la arquitectura contemporánea y lo que de ella pedían sus usuarios, que tantas oportunidades y argumentos ha proporcionado a la crítica posterior antimoderna.

4. Ruina, soledad

«Sólo nosotros quedamos de toda una nación que ya no está, y ésa es la primera línea de la poética de las ruinas», dice Diderot cuando comenta, en sus notas al *Salon* de 1767, un cuadro del pintor Hubert Robert, el más interesado en la arquitectura de todos los pintores de su época (31). En las décadas finales del siglo XVIII, la poética de las ruinas —directamente conectada con esa estética de lo Sublime que, desde Kant y Burke a las *Carceri* de Piranesi, las

Ninguna pasión priva tan eficazmente el ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar como el miedo. Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena o de la muerte, obra de modo que se parece a una pena actual. En consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es también sublime, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa [...] A la verdad, en cualquier caso el terror, más o menos claramente, es la principal causa de sublimidad.

Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, 1757, traducción castellana de Juan de la Dehesa. Madrid, 1807, reimpresa en Murcia en 1985, p. 111.

pesadillas de Füssli o las pinturas negras de Goya, otorga una nueva valoración a lo terrorífico en el arte— supone nostalgia, evocación de lo grandioso (*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, había escrito Sebastiano Serlio ya en el siglo XVI), meditación no sólo estética sino también política y moral sobre la caducidad de las construcciones humanas. Pero también nos trae el sobrecogimiento compuesto a partes iguales de admiración y de inquietud, el estremecimiento ante la contemplación de la arquitectura no sólo en su decadencia física sino también en su más pura soledad, ausentes sus constructores y confrontada únicamente, en un combate perdido de antemano, con la Naturaleza y con la fuerza destructora del Tiempo.

La poética de las ruinas puede entenderse, por supuesto, como una variante de los problemas de la *firmitas*: toda arquitectura humana, por perfectamente construida que esté, terminará por caer finalmente devorada por el tiempo. Así, frente al deseo de eternidad, la ruina constata la realidad ineludible del envejecimiento de la arquitectura y, al igual que la decrepitud humana, evoca la idea de la muerte (quizás no haya, en el fondo, mayor arquitectura del terror que las Pirámides egipcias, arquitectura con vocación de eternidad destinada a conjurar la condición mortal). En el relato de Poe antes mencionado, *La caída de la casa Usher*, es una grieta en la fachada la que preanuncia el posterior colapso de la construcción, que se abre justamente por esa hendidura

Pero las ruinas ofrecen, igualmente, como expresa con lucidez Diderot, el terror de la soledad, la inquietud ante una arquitectura vaciada de vida, reducida a contenedor sin contenido. Es el pánico que experimenta el protagonista de un extraño relato de Miguel de Unamuno, *Mecanópolis*. En él, un hombre perdido en el desierto se duerme y despierta

[31]

D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, 1968, p. 641.

Mis días, en efecto, empezaron a hacerseme torturantes. Y es que empecé a poblar mi soledad de fantasmas. Es lo más terrible de la soledad, que se puebla al punto. Di en creer que todas aquellas máquinas, aquellos edificios, aquellas fábricas, aquellos artefactos, eran regidos por almas invisibles, intangibles y silenciosas. Di en creer que aquella gran ciudad estaba poblada por hombres como yo, pero que iban y venían sin que los viese ni los oyese ni tropezara con ellos. Me creí víctima de una terrible enfermedad, de una locura. El mundo invisible con que poblé la soledad humana de Mecnópolis se me convirtió en una martirizadora pesadilla. Empecé a dar voces, a increpar a las máquinas, a suplicarles. Llegué a caer de rodillas delante de un automóvil, implorando de él misericordia, y estuve a punto de arrojarme a una caldera de acero hirviente de una magnífica fundición de hierro.

Miguel de Unamuno, *Mecnópolis*, publicado en *El Imparcial*, Madrid, 11 de agosto de 1913; cito por la edición de *Relatos novelescos*, Madrid, 1989, p. 170.

en una ciudad fantasmal, que funciona a la perfección y que contiene todo aquello que el hombre puede desear desde el punto de vista material y espiritual pero en la que sólo habitan las máquinas, con total ausencia de cualquier vida humana. El destino que le aguarda es la locura, como puede él mismo leer, para mayor crueldad, en la propia prensa de esa ciudad que aparece en su hotel puntualmente (32).

Y es también el carácter inquietante de la creación humana en ausencia de sus creadores lo que constituye, de nuevo, aunque desde distintos parámetros, el eje de uno de los más complejos relatos de Edgar Allan Poe, *El dominio de Arnheim*. En él se narra la historia de la construcción, con toda la abundancia imaginable de medios económicos, de la obra de arte suprema, del sueño de la *Gesamtkunstwerk*. La artificial realización de un paisaje perfecto, retiro ideal, construido en un lugar aislado, combina conceptos habituales en la tradición estética del jardín pintoresco (por ejemplo, la negación de la vista elevada y la extensión ilimitada, contrarias a la idea de retiro) con una atmósfera de mágica y a un tiempo estremecedora soledad (33) en la que los mismos cambios geológicos no son ya materia científica sino pronóstico de muerte y en la que el recorrido acuático (la corriente laberíntica de un canal, que se recorre durante horas, rodeado por una sensación de extraña artificialidad) tiene mucho de barca de Caronte que nos termina por depositar en un paraíso maravillosamente artificial pero «fantasmal» por ello mismo. *Et in Arcadia ego*: la soñada perfección del arte, en el relato quizás menos terrorífico en el sentido habitual del término pero, al tiempo, sin duda, el más terrible de Poe (34), nos parece a posteriori una premonición del maridaje pictórico entre arte y muerte que constituiría, unas décadas más tarde, el tema central de *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin.

5. Control, vigilancia

En uno de los poemas de *La Légende des Siècles* de Victor Hugo, un Caín acosado por los remordimientos es perseguido a todas partes por el ojo acusador de Dios, que le recuerda su crimen primigenio. Por más que intenta sustraerse a esa mirada encerrándose en recintos arquitectónicos cada vez más impenetrables y profundos, ella le sigue incluso hasta los interiores más recónditos. Finalmente, Caín, desesperado, se sepulta en vida, en una tumba, pero incluso allí, en el horror de este encierro último, «...l'oeil était dans la tombe, et regardait Cain» (35).

Si se quisiera condensar en una sola imagen la arquitectura del siglo de las Luces, ésta podría ser muy bien uno de los grabados con los que el arquitecto Claude-Nicolas Ledoux ilustró su proyecto para el teatro de Besançon: un gigantesco ojo en cuya pupila queda reflejado el interior de la sala del teatro (36). Y es que la aspiración al control total del mundo mediante la Razón y la Técnica (ejemplarmente expresada en la nueva versión goethiana del mito de Fausto, como ha estudiado ejemplarmente Marshall Berman) incluía, como *pendant* indispensable de sus promesas de libertad, la introducción por todas partes de una nueva y moderna forma de tiranía, la del ojo vigilante y omnipresente al que nada se escapa.

Lo que en el grabado de Ledoux era claramente una metáfora adquiría, al mismo tiempo, carta de naturaleza arquitectónica con la invención por Jeremy Bentham del dispositivo *panóptico*, rápidamente adoptado en esas prisiones asépticas en las que, como ya analizara Foucault en un texto convertido hoy en clásico (37), la crueldad de una pena concebida como venganza física sobre el reo daba paso al encierro «sanitario» que no pretende ya ser tanto retribución cuanto protección y prevención. Si Piranesi (con el horror alucinado de sus *Carceri*) o George Dance (con el edificio de la cárcel de Newgate, 1768, verdadera arquitectura terrorífica en cuyas ventanas explícitamente tapiadas parecía resonar un *lasciate ogni speranza voi ch'entrate*) habían mostrado ya cuánto importaba a la arquitectura de las Luces la redefinición del espacio punitivo, el nuevo modelo de la prisión panóptica, con su torre central de vigilancia y sus galerías radiales en las que nada puede (en teoría) ocultarse, expresa radicalmente y a la perfección el nuevo poder de ese Ojo central que puede abarcar la totalidad del mundo en torno con un giro de 360°. En el Panóptico se encuentra ya presente la idea que convertirá en verdadero espacio terrorífico, bajo la presencia del Gran Hermano, a la mísera vivienda de Winston Smith, el protagonista de 1984 de George Orwell.

(32) «Como preveíamos, el pobre hombre que vino a dar, no sabemos cómo, a esta incomparable ciudad de Mecnópolis, se está volviendo loco. Su espíritu, lleno de preocupaciones ancestrales y de supersticiones respecto al mundo invisible, no puede hacerse al espectáculo del progreso. Le compadecemos» (M. de Unamuno. «Mecnópolis», en *Relatos novelescos*, Madrid, 1989, p. 170).

(33) «El concepto de naturaleza subsistía, pero como si su carácter hubiese sufrido una modificación; había una misteriosa simetría, una estremecedora uniformidad, una mágica corrección en sus obras. Ni una rama seca, ni una hoja marchita, ni un guijarro perdido, ni un sendero en la tierra oscura se percibían en ninguna parte. El agua cristalina manaba sobre el granito limpio o sobre el musgo immaculado con una exactitud de diseño que deleitaba y al tiempo deslumbraba la vista» (ibid., pp. 160-161).

(34) Y en su complemento, la narración *El cottage de Londer* (en *Cuentos*, cit., vol. 2, pp. 165-178).

(35) Victor Hugo, *La Légende des Siècles*, 1853 (cito por *Poésies complètes*, Paris, Seuil, 1972).

(36) C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804; edición castellana, *La Arquitectura considerada en relación con el Arte, las Costumbres y la Legislación*, Madrid, 1994; la lámina citada, en la pg. 224 de esta última.

(37) M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, 1975; edición castellana, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, 1976.

Pero, volviendo a Ledoux, la metáfora de la Vigilancia y el utilitarismo arquitectónico se dieron la mano ejemplarmente en un proyecto que, precisamente por ser una de las muestras más relevantes de la arquitectura de las Luces, dejaba ver con transparencia el nuevo lazo entre técnica y control o, muy significativamente, entre prisión y fábrica: a saber, el origen de esa dominación moderna que Piranesi había intuido ya desde 1745 en los imposibles espacios de pesadilla de sus *Carceri*. Me refiero a la Salina de Chaux, en el Franco Condado, proyectada y edificada entre 1773 y 1780⁽³⁸⁾. Esta fábrica de sal (que se conserva, convertida hoy en centro de exposiciones y de estudios de arquitectura) ha sido siempre considerada como un ejemplo pionero de la nueva arquitectura fabril y su creciente interés por la racionalización de la producción mediante el control absoluto del espacio y el tiempo de trabajo. La preocupación de Ledoux, ya desde el primer proyecto (que no sería el definitivo), por estudiar los flujos y movimientos de los trabajadores para acortarlos y facilitarlos hace que la Salina de Chaux pueda verse como uno de los primeros eslabones de una cadena que llevaría al taylorismo o a las experiencias alemanas de la época de Weimar.

Pero eso no es todo. La ubicación, en el centro del asentamiento prácticamente circular, de la Casa del Director, muy significativamente coronada

en su piso superior por una capilla, viene a convertirla en el punto de cruce de los dos ejes básicos, el del poder (que arranca del portalón de entrada) y el de la producción. Rodeado todo el complejo por un muro que determinaba incluso una jurisdicción especial, los trabajadores llevaban en su interior una vida militarizada, sin contacto con el mundo exterior a las puertas, respecto de la cual el arquitecto-demiurgo prevé hasta las mínimas diversiones y donde la existencia de pequeñas parcelas agrícolas (apresuradamente vista en ocasiones como antecedente de la ciudad-jardín) reduce aún más los contactos con el exterior y aporta un nivel de autosubsistencia que hacía posible reducir el salario. La idílica descripción que Ledoux hace de la vida de los obreros en el mundo cerrado y claustrofóbico de la Salina oculta, bajo la apariencia de una verdadera ciudad-ideal destinada al trabajo, el anhelo por aunar el espacio de la producción y la reforma moral del trabajador. Aunque en este caso el carácter «panóptico» de la Casa del Director sea más simbólico que real, bajo su vigilancia la Salina de Chaux abre la historia de la moderna arquitectura fabril con una combinación cuidadosamente calculada de racionalidad espacial y productiva y correlativo enclaustramiento, orden y dominación, explotación y técnica.

Próxima publicación

No-Ciudad