

morfología 2 - lencinas 2012////

Chaves, Norberto. "El diseño invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano". Buenos Aires: Piados, 2005. Cap. 1, 4 y 5.

1. Regla, estilo y época

Los referentes culturales del diseño y la arquitectura en una época sin estilo

La pregunta por las reglas

Una de las acepciones de "academicismo" hace referencia a la actitud de rigurosa obediencia a determinadas reglas en el ejercicio profesional; reglas que son consideradas objetivas, trascendentes a la voluntad del individuo, y cuyo depositario y custodio es la Academia. Esta obediencia ha sido el principio por el cual los miembros de la Academia han ido perfeccionando gradualmente el sistema de normas. Una manifestación de ello han sido los "tratados" (de la arquitectura, de la música, etcétera) en los cuales sus autores formalizaban de modo explícito los principios, en gran parte tácitos, de la disciplina. De ese modo, las armonías registradas por la sensibilidad y construidas por el talento eran rescatadas de la penumbra de la intuición y sacadas a la luz para su mejor comprensión y recreación colectiva. Al explicitar aquellos principios, estos tratadistas, dotados de más rigor que sus colegas, capacitados para encontrar geometrías recurrentes, re-presentaban la cultura en todo el sentido del término: descubrían lo latente en ella. No creaban (aunque creasen) sino, por decir así, "desocultaban".

El tiempo pasado de los verbos con que están hechas las afirmaciones anteriores no es sino el síntoma de una dificultad para asumir en sentido positivo el academicismo en el presente. Aquella actitud de sumisión a las reglas académicas suele hoy considerarse fuente de un esclerosamiento en la producción cultural. Ello ha asignado cierta connotación peyorativa al término "academicismo", favoreciendo así la obsolescencia del concepto. El mayor peso de aquellas connotaciones negativas y el debilitamiento objetivo de las reglas compartidas han arrinconado en el pasado el modelo histórico de la Academia.

Este fenómeno se observa nítidamente en el diseño y la arquitectura. Las rupturas retóricas que allí vienen sucediéndose han conducido a cierta convicción generalizada de que, en este campo, toda normatividad ha quedado disuelta. Esta idea es alentada, además, por el reiterado reemplazo de los cánones de los grandes géneros culturales: la plástica, la música, el teatro, etcétera. Como mínimo, ya son tres las generaciones que masivamente han experimentado la alteración reiterada de los códigos en más de un campo de la cultura. Cada individuo ha sido varias veces testigo de la aparición de un nuevo lenguaje, su difusión, declinación y desaparición, sin dejar más rastro que un recuerdo borroso.

A estos procesos en el mundo de la cultura, se suma otro fenómeno que viene a respaldarlos con mayor sutileza y contundencia: la acelerada innovación tecnológica, que no sólo aporta medios sino también argumentos a favor de la discontinuidad. La tecnología provee recursos inéditos para el cambio formal; pero, además, brinda hechos "infraestructurales", pre-simbólicos, que avalan por analogía la pertinencia y legitimidad de dicho cambio. Por otra parte, las innovaciones tecnológicas generan en los comportamientos mismos alteraciones permanentes que incorporan en el sujeto cultural, el principio de ruptura como un Hecho natural. Afinales del siglo XX puede reconocerse que ya ha cristalizado una auténtica "cultura de la inestabilidad".

Como resultado de ello, hoy suenan lógicas preguntas que jamás se habrían hecho nuestros ancestros: ¿existen reglas en la producción cultural?, ¿cuando producimos un bien cultural obramos de un modo aleatorio, libre, o nos sujetamos a unas normas que regulan nuestro producto y nuestra forma de producirlo? Y en el caso que nos ocupa: ¿hay reglas para el diseño y la arquitectura?

Regla implícita y norma consciente

Todo bien cultural, material o inmaterial, es tal porque porta un sentido compartido por toda una comunidad, es decir, una significación de alcance social. Y es fácil comprender que no puede haber significación posible sin algún grado de codificación que permita registrarla. Para vivir la cultura, para comprenderla y disfrutarla, ponemos en acción una serie compleja de paradigmas o códigos. Es decir, en la cultura hay reglas: la cultura misma es un gigantesco y enmarañado sistema de reglas.

Pues lo cultural no es un "ámbito" o "campo", sino una dimensión que impregna la totalidad de los planos de la vida social. De allí que, en determinados contextos discursivos, "cultura" se utilice como sinónimo de comunidad: cuando decimos "la cultura guaraní" no nos estamos refiriendo sólo a sus costumbres y su parafernalia; sino, más ampliamente, a "los guaraníes". En palabras de Manuel Delgado: la cultura es lo que llamamos "naturaleza humana".

El hábitat -primera y más profunda huella material de la vida humana- es la manifestación más completa y universal de la matriz cultural de una comunidad: refleja e induce el sistema de relaciones físicas y simbólicas de los individuos entre sí y de éstos con el medio. Constituye el repertorio y sistema básico de la cultura material. La plañía de una aldea bororo -nos enseña la antropología- es, ella misma, el esquema gráfico de la cultura bororo y contiene y sostiene no sólo la cultura material sino el sistema de relaciones entre los miembros de la sociedad. Más compleja, pero igualmente representativa, es la vista aérea de cualquiera de nuestras ciudades.

Por lo tanto, las reglas que regulan el sentido del hábitat son culturales en la acepción más profunda y radical del término: el hábitat sintetiza en cada uno de sus rasgos la totalidad de niveles de la experiencia humana: lo biológico, lo psicológico, lo ergonómico, lo tecnológico, lo económico, lo político, etcétera. De allí la ingenuidad de todo planteamiento reduccionista en las teorías del hábitat o la arquitectura. Los funcionalismos, tecnologismos, economicismos, esteticismos no son más que representaciones parciales e insuficientes que, en la búsqueda de un principio único, no hacen sino perder contacto con su objeto real. Tales "aproximaciones" al hábitat no son sino alejamientos que bloquean su comprensión y que resultan aún más graves cuando pretenden regular su producción.

Las ideologías del diseño y la arquitectura han incurrido insistentemente en este tipo de simplificación. Si los ideólogos históricos del diseño hubiesen frecuentado las teorías de la cultura jamás habrían escrito ingenuidades de la talla de "la forma sigue a la función" o "lo útil es bello". Afirmaciones como éstas fueron, en su época, de gran ayuda para desvelar y relegitimar dimensiones olvidadas del objeto de uso y promover actitudes alternativas: eran consignas de acción a favor de la recuperación de valores desdeñados por la sociedad. Pero, por otra parte, han dado pie a equívocos y dogmas que no han hecho sino empobrecer la consciencia y la obra cultural.

El discurso del entorno, producto de la experiencia concreta y completa de la sociedad que lo habita, no depende de la voluntad de sus autores materiales y no necesariamente coincide con sus intenciones simbólicas explícitas. Por lo mismo, las reglas que regulan el sentido del hábitat son independientes de las reglas que los diseñadores aplican para diseñarlo y de las reglas que dicen aplicar (que no son lo mismo), e independientes también de las construcciones ideológicas con que los autores fundamentan sus normas y sus obras. Y tal falta de coincidencia no constituye en absoluto una falencia, sino una situación estructural; pues el hábitat y su verbalización son fenómenos de distinta naturaleza y función.

Por ello, una auténtica teoría del hábitat debe incluir en su objeto de análisis tanto la realidad material como la crítica de los discursos y las formas de representación de su producción, distribución y consumo. Pues así como no podemos explicar la sociedad por las ideas que tienen de ella sus miembros, tampoco podemos explicar el hábitat por lo que de él piensen sus constructores ni, tampoco, sus usuarios: toda matriz cultural es esencialmente inconsciente.

Regla, estilo y época

Cuando hablamos de estilo hacemos referencia, por lo general, a un puro lenguaje formal: una serie de recurrencias morfológicas y sintácticas que trascienden el hecho individual, instituyéndose como principio regulador de la producción cultural y como generador de la unidad y coherencia de su discurso.

Esta caracterización es válida, pero incompleta. Por un lado, el estilo no se reduce a una mera retórica formal, pues constituye la regla que articula todos los planos presentes en la obra. El estilo sintetiza lo simbólico, lo estético, lo utilitario, lo técnico, etcétera, determinando sus modos relativamente estables de condicionamiento recíproco.

Por otra parte, el estilo no se limita a regular el producto u objeto cultural sino también los usos del sujeto: el estilo configura al propio sujeto cultural como tal. Es así que la expresión "el hombre barroco" lejos de constituir una metáfora alude a un sujeto real. En tanto el sujeto no es más que un sistema de comportamientos comunicacionales, su "esencia", de existir tal cosa, es retórica.

No es posible disociar, por ejemplo, las características formales de un determinado estilo arquitectónico del respectivo sistema de comportamientos de sus usuarios. En una de las películas más logradas de Jacques Tati -*Playtime*- el director pone en evidencia los lazos invisibles entre la arquitectura y la conducta, caricaturizando magistralmente la relación defectuosa entre la arquitectura racionalista y los usos reales de la gente, y mostrando el carácter irracional de la abstracción en arquitectura. En tanto todo uso arquitectónico comporta un sistema de reflejos socialmente incorporados, todo lenguaje arquitectónico lo es, a la vez, del objeto y del sujeto.

Para comprender el peso cultural del concepto de estilo conviene, entonces, mantener *in mente* la idea de que es un hecho social, transindividual, no reducido a una estética o una retórica formal ni limitado a regular la obra, porque regula también su relación con el sujeto. El estilo es el dispositivo regulador del sentido del hecho cultural, o sea, del discurso del objeto y de las representaciones y comportamientos del sujeto. El estilo condensa, *per se*, un *quantum* de sentido cultural que materializa en cada obra una herencia, un antecedente a partir del cual la sensibilidad del autor crea

un plus de sentido. Ausente dicho antecedente, cada obra queda, por así decirlo, "librada a su suerte": la potencia creadora del autor deberá suplir esa orfandad cubriendo ambos planos: el genérico y el específico.

Desde este enfoque, el concepto de estilo se nos disuelve dentro del concepto mismo de cultura, constituyéndose en algo así como su "morfología y sintaxis": el estilo es la tecnología secreta de la cultura, aquel aspecto del hecho cultural que lo vuelve verosímil, o sea, transparente. La cultura -su ejercicio y experiencia- es esencialmente invisible, se disuelve en el acto de vivir, se naturaliza. Cultura es, básicamente, aquello que no llamamos cultura. Y tal naturalización se produce por la fuerza impositiva del estilo: su inexorabilidad. El estilo aparece allí donde existe una manifestación estable de la cultura: desde el idiolecto del pequeño grupo hasta las convenciones del conjunto de la sociedad, desde la moda hasta el estilo estable de la época.

Se puede hablar de "estilo de época" en la medida en que el estilo exceda un determinado ámbito y se extienda como regla generalizada de la cultura o, al menos, sea asumida como tal por los sectores sociales que lideran la producción cultural y manejan los resortes para imponerla como modelo al conjunto de la sociedad y al conjunto de sus prácticas.

Los miembros de una comunidad culturalmente diferenciada crean a través de sus comportamientos solidarios -o sea, compatibles- el modo de manifestación contemporánea de su identidad cultural. Recíprocamente, cada miembro no hace sino interpretar cada producción particular desde el código de su época. Y es por ello que época y estilo se han venido identificando, constituyendo uno el signo de la otra.

Esa solidaridad tácita entre los actores culturales, esa obediencia profunda y prolongada de las reglas del estilo, que otorga a éste consistencia y tenacidad, tiene su origen en el poder del estilo como condición *sine qua non* del sentido.

Al igual que el lenguaje, el estilo es una convención cuya obediencia conviene a todos. Vuelta convención generalizada, la norma se naturaliza, se vuelve transparente -o sea invisible- y opera de modo inconsciente como principio de la producción y registro del sentido del hecho cultural. La cultura brota así "naturalmente", y aquello que en el fondo no era más que una convención fruto de la necesidad o el azar se vuelve una verdad. Gracias a ello, el hecho cultural llega a nosotros como algo previsible: disfrutamos de la canción que escuchamos porque ella no hace sino despertar una canción interior. Todo canto es, en realidad, un dúo.

El estilo de época surge entonces como fruto de una inmensa "tarea de equipo" a cargo del conjunto de la sociedad bajo la dirección de sus líderes. El barroco -ejemplo de ejemplos- se desarrolla en Europa como verdadero estilo internacional con versiones nacionales e, incluso, coloniales, y manifestaciones en casi todas las artes, costumbres y códigos de comportamiento. Con el estilo de época, las reglas del arte y los principios de la cultura llegan a su máximo nivel de coincidencia; salvo excepciones, los autores tienen, con sus obras, escasísimo margen de "error": el éxito es prácticamente inevitable. El estilo, en tanto código interiorizado por una comunidad cultural en una época determinada, adquiere así el carácter de sistema objetivo, "natural", como la lengua. Y su dominio consciente deviene prácticamente una "ciencia", término frecuentemente utilizado por los tratadistas.

Estilo, evolución y ruptura

Un viejo tratado sobre la historia del mueble europeo concluía con una doble página desplegable que contenía un cuadro sinóptico con el pedestal pero sugerente título: "La evolución de la pata a través del tiempo". Allí se representaban en orden cronológico las patas (de silla o de mesa) típicas de cada estilo. El cuadro constituía así un documento empírico de una trascendencia teórica inapreciable.

Cada unidad sintetizaba la quintaesencia del estilo respectivo: el conjunto de estilemas básicos y más estables. La pata obraba como sinécdoque del sistema y como paradigma de todas las patas de la época, marcando así la unidad sincrónica del estilo. La sucesión de patas, en cambio, mostraba "la evolución a lo largo del tiempo"; un proceso marcado por giros en el tratamiento de los componentes fijos o "tipos" (apoyo superior, fuste y apoyo inferior) que se recrean en un juego de cambio-continuidad. La sucesión graneaba así la variación diacrónica del estilo.

Es decir que la evolución del estilo es una suerte de recreación permanente de los tipos, que van modificándose -algunos hasta el punto de desaparecer- pero sin generar fracturas: los tipos no son sustituidos todos simultáneamente. Se trata de un proceso orgánico mediante el cual se conservan articulaciones, "bisagras", entre una etapa y la siguiente: siempre hay algo que no cambia.

Decía Abraham Moles que prácticamente en todas las épocas, y en muchísimas culturas, existieron botones en la ropa, en sus interminables variantes que recrean el mismo mecanismo simple de traba. El botón, por su longevidad, deviene una suerte de invariante cultural, casi un hecho natural, una categoría etnográfica o antropológica como las reglas gastronómicas. La cultura no hace sino construir infinitas interpretaciones estilísticas de esa invariante. Pero, decía Moles, en un

momento dado de la historia del "abrochar las prendas" aparece la cremallera y allí se observa un salto cualitativo que es inmediatamente acusado por el lenguaje: una cremallera no se "abrocha", se "cierra". La cremallera, en algunos países americanos, se denomina "cierre" y, en inglés, "zip", onomatopéyica inaplicable al botón. Pero el abrigo sigue abriéndose por delante y por el medio, por el mismo lugar en que "antes" estaban los botones.

La aparición del ascensor como innovación mecánica de la circulación vertical ocurrió "naturalmente" en el vacío generado por el recorrido en espiral de la escalera; no sólo para el aprovechamiento del espacio o por la proximidad de los accesos, sino también por una contigüidad sintáctica que promovía la asociación semántica, favoreciendo así la lectura del nuevo uso. Hoy ya no tienen por qué estar vinculados y la escalera suele estar oculta como vía secundaria.

La creación cultural consiste en la aplicación sistemática de reglas naturalizadas y toda innovación no surge sino de la profundización de esas reglas hasta el extremo de su metamorfosis: ningún "nuevo orden", "nuevo modo" o "nuevo estilo" brota de otra fuente que la de la radicalización y transformación de sus antecedentes.

La época "sin estilo"

Debemos considerar de nuevo y con mayor detalle el hecho, aparentemente natural, de que las épocas se identifiquen por el estilo cultural dominante. El Renacimiento cubre los siglos XV y XVI. El Barroco se extiende del XVII a bien avanzado el XVIII. El neoclasicismo, a pesar de su densidad y potencia cultural, ocupa poco más de medio siglo. Y el siglo XIX puede considerarse, con derecho, el siglo romántico de punta a punta: ecléctico e historicista.

Pero el siglo XX, en cambio, sólo es "problemático y febril", tal como lo describe un citadísimo tango, verdadera alegoría de la crisis de los años 30. Las cuatro primeras décadas del siglo XX son testigo de la más espectacular y duradera crisis de los lenguajes de la cultura. Todos los códigos, los estilos, las retóricas, de prácticamente todos los géneros y, muy especialmente, los "grandes", son puestos en cuestión. La única fe estable y generalizada es la fe en la ruptura y la innovación. La convicción de que el cambio, la invención ex-novo y la originalidad son atributos positivos en sí mismos es una creencia *a priori* propia de esta época aún no concluida: no siempre ha sido así. Mejor dicho: nunca antes había sido así; al menos durante un período tan prolongado.

La radicalidad de esta tendencia se observa en la doble dimensión de la ruptura, diacrónica y sincrónica: la interrupción de la continuidad de los tipos y la disolución de la unidad estilística de la época. El siglo XX nace y madura como siglo edípico en lo cultural y prometeico en lo técnico. "Innovación", "experimentalismo", "transgresión", "superación", "muerte del género" son expresiones frecuentes referidas a la cultura; expresiones con las cuales la sociedad occidental celebra el advenimiento de una época radicalmente nueva, aún ignorando sus características y ulterioridades. Las vanguardias fueron vanguardias de un cambio cuyo sentido histórico desconocían.

El estilo tiende a desaparecer, incluso como palabra, al perder su referente. Y sólo sobrevive cargado de connotaciones negativas: "fenómeno obsoleto", "norma restrictiva de la creatividad", "uniformidad inaceptable", "rutina", "despersonalización". Lo sustituyen las propuestas alternativas, producciones frecuentemente unipersonales que no llegan a generalizarse y a calar en el gusto y los hábitos sociales. En el ámbito de los grandes géneros, la producción se raquitiza y enrarece, y su consumo social se hiper elitiza hasta coincidir prácticamente con la grey de sus productores y epígonos. Obsérvese, como ejemplo, lo que ocurre en el caso de la denominada "música contemporánea" que, tal como lo delata su nombre, en su conjunto carece de otra marca distintiva que la de la actualidad.

Con la desaparición del "estilo de época" el mito de la evolución lineal y el tiempo homogéneo de la cultura se ha roto. El concepto mecánico de "coherencia", que tuvo cierto asidero en la realidad, es ya insostenible. Y el hábitat es fiel reflejo de ello: la vivienda urbana, la casa de fin de semana, la oficina, la nave industrial, el centro comercial, los centros de esparcimiento de un mismo usuario se inscriben en paradigmas estilísticos heterogéneos. Y, aun así, cada uno de esos programas es asumible legítimamente desde muy distintas corrientes del diseño. Han caducado todas las prohibiciones. Es decir: se ha disuelto toda creencia en un lenguaje "natural".

Uno de los indicadores más significativos de la ausencia de estilo de la época lo encontramos precisamente en la arquitectura contemporánea y reside en su incapacidad para generar tejido urbano. Los tipos arquitectónicos se han disuelto o diversificado en exceso y, por consiguiente, la acumulación de piezas individuales no crea trama.

El siglo XX no ha producido paisaje urbano espontáneo. Para lograr un entorno armónico éste se ha de diseñar en bloque pues la agregación progresiva lo disloca. En tanto la construcción espontánea no genera tejido valioso, queda a la vista que la sociedad carece de patrones el concepto, la provocación al público, la participación, etcétera.

Se trata en todos los casos de formas de "adelgazamiento" de la experiencia cultural que, deliberadamente, excluyen todos los planos ajenos al experimento y le restan, intencionalmente,

profundidad y pluralidad de sentidos para concentrarla en un único plano, aquel planteado por la "hipótesis". Así, cierto monismo presente en la reflexión sobre la cultura adquiere, con el experimentalismo, forma práctica. Aquella necesidad imperiosa e incuestionada de explicar la vida como mero efecto de un único principio motor se revierte en consigna de acción cultural: la hipótesis deviene norma. Paradójicamente, movimientos ideológicos supuestamente defensores de la "obra abierta" la cierran con el corsé de la hipótesis y la condenan a la monosemia.

Este verdadero temple metalingüístico en el arte no es un fenómeno aislado. El siglo XX es el siglo de las teorías de la cultura que hacen su eclosión con la antropología, la lingüística, la semiología, el psicoanálisis. Estas teorías, en muchos casos, no se han limitado a acompañar o a analizar el hecho cultural sino que, incluso, han prestado sus categorías a más de una corriente de ruptura. Tal es el caso de los binomios psicoanálisis-surrealismo o semiología-arte conceptual. Esta firme tendencia autorreflexiva en los distintos géneros artísticos ha puesto en crisis su propio concepto, preanunciando su obsolescencia y desaparición de la vida social.

Pero entre la producción cultural de las vanguardias y los procesos socialmente masivos existe un vínculo más sólido del que es generalmente reconocido; vínculo que legitima las vanguardias, al menos históricamente. En algunas de sus facetas, las vanguardias han sido efectivamente tales, en el sentido de que sus propuestas han sido precursoras de tendencias generalizadas. Precisamente una de las características principales del experimentalismo -la "descomposición analítica" del hecho artístico- se ve curiosamente reproducida "en grande" en una tendencia del consumo cultural masivo: la desintegración de la obra y de la experiencia. La cotidianidad cultural ha incorporado el registro parcializado de la obra como forma natural de apreciarla: la película es rescatada por su fotografía, los efectos especiales o el libreto; la obra de teatro, por la iluminación o la actuación de la primera actriz; la exposición de pintura, por lo insólito de su temática. El sujeto cultural ha devenido un "analista" espontáneo. Desintegrado él mismo, ya no puede totalizar la obra: sólo ve fragmentos de ella; y eso le basta.

Por otra parte, la descomposición de la pieza se extiende a la descomposición de la experiencia: ésta se descontextualiza y se desritualiza. El sujeto desintegrado prefiere ver el cine en casa, mientras come "cómodamente" una pizza que no ha tenido que preparar y sin tener que vestirse para ir a aquel "estreno" ya inexistente. La celebración colectiva del hecho cultural desaparece como práctica estructural. Se ha disuelto, en la experiencia cultural, su propio "pathos". Y afirmar que la sociedad no realiza una experiencia integrada de la cultura es afirmar que la cultura -práctica integradora por excelencia- se desdibuja.

Acefalia cultural y disolución del estilo dominante

Resulta inimaginable una etapa de nuestra historia en la cual todas las manifestaciones de la cultura hayan respondido a un mismo patrón y, a su vez, tal patrón haya sido asumido homogéneamente por el conjunto de la sociedad. La sola división en clases ya impone fracturas, y no es ése el único plano en que nuestra sociedad está fragmentada. No obstante ello, es reconocible que desde que se instaura la sociedad de clases, la clase dominante ha poseído una cultura y la ha utilizado como un medio indispensable para la dominación social.

Luis XIV mantenía a su gigantesca y conflictiva corte en estado de permanente festejo quizá para reducir tensiones "versallescas". Para formar parte de aquella corte, era indispensable ser eximio bailarín: un paso en falso -en sentido lato- significaba una pérdida inmediata de posiciones. Tratados detalladísimos reproducían en complejos diagramas los pasos de las danzas barrocas y, junto a ellos, se multiplicaban las partituras encargadas a los músicos de la corte: Jean Baptiste Lully, también eximio bailarín, agradecido. Y, con él, toda la historia posterior de la música y la danza. Allemande, courante, sarabande, menuet y gigue, uno de los esquemas posibles de la suite francesa, se extendería hasta el final del barroco con la obra de Bach. La coherencia y persistencia de un estilo no es sino fruto de la coherencia y persistencia de unas condiciones de dominación socio-cultural. La historia social de la cultura ha descrito con bastante precisión esta articulación íntima: el "estilo de época" presenta, entonces, desde este enfoque, muy pocos enigmas.

Una de las peculiaridades más sorprendentes del siglo XX es, precisamente, la desaparición de aquel modelo: no podemos hablar ya, en sentido estricto, de cultura dominante. Aunque tal sorpresa desaparece cuando descubrimos que tampoco podemos hablar de "clase dominante", al menos en el sentido que dicho concepto ha adquirido y conservado a lo largo de tantos siglos. El ejercicio del poder social ya no recae en una clase social estructurada como tal en todos sus planos: económico, sociológico, ideológico y cultural. Es así que el término "burguesía" hace ya tiempo que suena anacrónico.

El ejercicio del poder social recae hoy en un elenco variopinto de operadores de un sistema que, debido a su carácter cerrado, ha alcanzado el más alto grado de automatismo. Y los beneficios de la explotación económica, garantizados por dicho automatismo, ya no son beneficios "de clase", sino de un poder financiero abstracto. La acumulación clasista del capital no es el objetivo y motor del

sistema; tal acumulación constituye simplemente el subsidio a una casta aliada de funcionarios y depositarios. La masa de capital financiero se ha independizado de sus "propietarios". Al superar sideralmente la escala del usufructo clasista, el capital financiero ha transformado a sus dueños en simples administradores. Las características concretas, particulares, de los beneficiarios (cultura, ideología, extracción social, estilo de vida) resultan, por tanto, irrelevantes: ya no son pertinentes en un sistema que se ha abstraído, logrando una absoluta independencia respecto de su corporización sociológica.

Lograda tal autosuficiencia, el sistema ya no necesita ni de la ideología ni de la cultura para sobrevivir. Abandona, por lo tanto, esas "prótesis" y camina sobre sus propios pies: lo que piensen o valoren sus ejecutores ya es inocuo. Y, así como dejó de necesitar la cultura, el poder la ha olvidado. La cultura, en el sentido duro del término, ha quedado arrinconada en ciertos ámbitos del folclore autogestionado de la sociedad civil. Y sólo ingresa en los cálculos del poder en la estricta medida que devenga mercancía significativa; o sea, reciclable en términos de consumo masivo. El poder adscribe al único factor política y económicamente útil a sus designios: los procesos de masas; obra, por lo tanto, como agente masificador. La única manifestación de la cultura avalada y promovida por el poder es aquella bautizada con el polémico apelativo de "cultura de masas", que no es sino la dimensión simbólica del consumo. Bajo la mirada y la acción del poder, todo género cultural, cualquiera fuera su naturaleza y procedencia social, es recodificado por los propios medios masivos y deviene consumo simbólico, o sea, entretenimiento.

No es nada ajena a este proceso la ostensible deculturación de los actores físicos del poder. Nunca antes fue posible dirigir política y económicamente a la sociedad con un elenco de dirigentes tan depauperados culturalmente. La "clase dominante" es hoy el producto de un *melting pot* de sectores medios velozmente enriquecidos por la especulación, ex funcionarios subidos de grado por los privilegios de las *stock options*, delincuentes de origen popular que han acumulado capital en actividades marginales, mafias étnicas transculturadas, estrellas del espectáculo de masas devenidas hecho macroeconómico y supervivencias dinásticas de la burguesía decimonómica.

Es evidente que una "clase dominante" de tal perfil no está en condiciones de liderar culturalmente a la sociedad. Pero, y más importante aún, no hace falta que lo haga. Desde este punto de vista, la desaparición del "estilo de época" carece de todo misterio. Las escasas realizaciones culturales de alta calidad lideradas consecuentemente por el poder político o el poder económico pueden considerarse supervivencias no representativas. El poder ya no necesita la cultura para consolidarse y perpetuarse.

¿Crisis de valores o sincretismo?

Aquella "descomposición analítica" del hecho cultural que lo ha "desmitificado" ha incidido, negativamente, en una relativización abusiva que disolvió toda capacidad de valoración. El "todo vale" ya no implica una aceptación, positiva, del eclecticismo o la diversidad cultural, sino una afirmación de que "cualquier cosa es buena". Tal discapacitación axiológica viene arrojando al sujeto cultural a la anomia más absoluta: la cultura queda reducida a un fenómeno puramente psicológico o a un proceso quasi-fisiológico de estímulo-respuesta. La "época sin estilo" también puede entenderse como la "época sin tabla de valores" donde, según aquel mismo tango, "todo es igual, nada es mejor".

La pluralidad de lenguajes ha favorecido una suerte de "efecto Babel", una desestructuración social e individual: una crisis. La imposibilidad de contar con un patrón pone en riesgo ya no sólo la unidad de la cultura sino también su calidad. Y la reivindicación de la calidad cultural tiende a ser denunciada como la supervivencia de una concepción elitista: el "todo vale" hace ya tiempo que cuenta con una "intelligentzia" abocada a su legitimación. Los defensores "cultos" de la cultura-basura reivindican, con tal defensa, la supuesta democratización cultural, incurriendo con ello en el acto fallido de identificar cultura popular con consumismo y masificación.

Una interpretación generosa del venturoso *Aprendiendo de Las Vegas*, prólogo apologético de la posmodernidad arquitectónica, podría reivindicarlo como el sano consejo de prestar atención a la cultura popular. Pero, con las décadas, "aprender de Las Vegas" se ha vuelto sinónimo de "aprender de Disneyworld" y, en este caso, habrá que hacer un esfuerzo mayor para detectar allí lo popular y lo cultural.

Pero esta suerte de perversión del propio sentido del hecho cultural, esta compulsión al metalenguaje no es necesariamente un signo negativo. Si quisiéramos realizar un "arqueo de caja" o extracción del saldo del experimentalismo del siglo XX, podríamos concluir que el cúmulo de corrientes de ruptura no ha aportado en obra tanto como en reflexión acerca de la cultura. La abstracción, movimiento veintiseccular como ninguno -que sí ha aportado obra valiosa-, ha cumplido un papel mucho más importante y mucho menos notorio al desvelar, como en una radiografía, el sistema armónico inexorablemente presente -aunque invisible- en toda composición artística figurativa, evidenciando así su carácter abstracto. Y, si sumamos la totalidad de las tendencias, corrientes o movimientos de ruptura, veremos que en su conjunto representan la más espectacular

descomposición analítica del hecho cultural. Esa ha sido, en el fondo, la máxima aportación cultural del siglo XX occidental.

En su sentido positivo, dicha descomposición ha favorecido la capacidad de registro e interpretación de la totalidad del patrimonio histórico. Posiblemente nunca antes nuestra cultura tuvo acceso tan profundo al sentido perdurable de cada uno de los pasos de su propio itinerario. Al romperse el vínculo entre época y estilo, todos los estilos históricos, a su vez, se han liberado de su época. El nuevo sujeto finisecular puede ver, por primera vez, lo universal de cada experiencia histórica: todos los estilos han devenido-contemporáneos. El siglo XX es el lugar de la historia donde todos los siglos previos conviven y se vuelven inteligibles. Nuestro disfrute del patrimonio ya no es, como en el siglo XIX, un acto nostálgico pues ha desaparecido el tiempo.

Paralelamente a los procesos de despersonalización y disolución cultural implícitos en la llamada "globalización", una aceleración y ampliación de los contactos interculturales ha creado las condiciones para una potenciación de la cultura al multiplicarse los intercambios en los que ésta se nutre y confirma. Y el mismo procedimiento que quebró la solidaridad entre estilo y época también quebró, o aflojó, el vínculo biunívoco entre estilo y comunidad. Los recintos culturales cerrados tienden a abrirse sin necesariamente perder identidad y vitalidad.

Descartando el voyeurismo cultural -versión degradada y degradante de la transculturación- queda aún un espacio de legítima extrapolación de las distintas culturas coetáneas. También en ellas se ha sabido distinguir lo exclusivo y lo universal. Sistemas tan endógenos y herméticos como el flamenco comienzan a ser entendidos fuera de su etnia de origen al detectarse su dimensión universal. Y esto debe entenderse no tanto como una conquista del flamenco sino como un logro de ese "payo universal" en que se ha transformado el sujeto contemporáneo.

La desaparición del estilo de época ha creado las condiciones para la apreciación y disfrute de múltiples estilos, favoreciendo una suerte de sincretismo o una mayor capacidad de metalenguaje y, en ambos casos, podría estar produciendo una reafirmación del sujeto cultural. Podríamos conjeturar, entonces, la apertura de dos vertientes de la crisis: la deculturación y el sincretismo.

Poliglotía y metalenguaje en el diseño y la arquitectura

Las caracterizaciones realizadas permiten cerrar nuestra reflexión con algunas conclusiones de incidencia directa sobre la producción en el campo del diseño y la arquitectura. Tanto la producción como el consumo del hábitat y los bienes de uso requieren, de hecho, poner en acción algún sistema de normas. Y si ese sistema alcanza cotas de calidad cultural es porque ha cristalizado en un estilo o lenguaje estable. Pero hoy es materialmente imposible asumir el campo completo de la producción diseñística desde una plataforma normativa homogénea sin renunciar a un aceptable ajuste de los heterogéneos requerimientos de los programas concretos, ya irreversiblemente dispersos.

Desde el contexto socio-cultural, las conclusiones anteriores son alimentadas por circunstancias históricas tales como:

- La referida ausencia e inviabilidad de un estilo general de la época en sentido estricto, nuevo o preexistente, y su inevitable sustitución por tendencias y modas efímeras o lenguajes de pertinencia restringida.
- El avance del proceso deculturador (masificación, consumismo, sociedad del espectáculo) que plantea al diseño requisitos extraculturales o paraculturales con carácter de dominantes o prioritarios.
- La heterogeneidad de las temáticas de diseño, que cubren demandas de muy diverso nivel de complejidad y muy diversa combinatoria de requisitos y prioridades.
- La heterogeneidad de los contextos de producción y consumo de los bienes de diseño: sociológicos, culturales, políticos, tecnológicos, económicos, etcétera.

Así, la expansión temática, social y regional del diseño ha liquidado toda posibilidad de estilo único; posibilidad que la crisis de los lenguajes de la cultura en la sociedad altoindustrial ya había puesto en duda. En el escenario socio-cultural y técnico descrito, adherir, en diseño, a una línea unitaria sería incurrir en un auténtico arcaísmo. En caso de lograrse un lenguaje de diseño coherente y de gran calidad cultural, dicho lenguaje no sería nunca extrapolable más allá del campo en que se ha desarrollado.

Una actividad de diseño "unilingüe" sólo es aplicable en un entorno temático, socio-productivo y comercial específico y homogéneo. Tal "coherencia" es válida y tiene múltiples ejemplos en la realidad; pero sólo la pueden implementar legítimamente aquellos diseñadores cuya superespecialización les ha garantizado cierto "mercado cautivo" y pueden darse el lujo de renunciar a salirse de él. El que no sea posible prescribir una línea axiológica única ante un contexto tan heterogéneo equivale a decir que son varios los perfiles profesionales válidos, con la única restricción de la pertinencia de cada uno al campo socio-cultural respectivo. Y aun en los mercados más maduros -o sea con capacidad cualitativa de demanda de diseño- la diversidad es inevitable. En todo

caso, la actitud correcta parece ser aquella que dé prioridad absoluta al programa y considere que en él quedan incluidos todos los" condicionantes del proyecto, no sólo el "tema" sino incluso sus peculiares requerimientos estilísticos. Es decir, se trata de acceder al estadio de una suerte de "metadiseño". Quien aspire a insertarse en un escenario productivo tan heterogéneo teniendo en cuenta a sus distintas demandas y garantizando un alto ajuste a las peculiaridades de cada una, deberá desarrollar una estrategia de formación técnico-cultural y de actuación profesional inexorablemente ecléctica. Deberá superar la creencia en la universalidad de un determinado sistema de reglas sintácticas y morfológicas y en la validez de su imposición, *a priori*, a todo tema de diseño. Recíprocamente, tal actitud deberá implicar la aceptación y comprensión de la validez cultural de todo lenguaje históricamente plasmado, incluso aquellos ajenos al mundo del diseño, y acceder al dominio profundo e idóneo de sus reglas.

El repertorio de lenguajes o estilos históricos, incluidos los desarrollados en el siglo **XX**, proveen recursos más que suficientes para resolver eficazmente cualquier programa de diseño. Toda producción al margen de dichos lenguajes tiene dos únicas alternativas de explicación: o se trata de la eclosión de un nuevo lenguaje, fruto de un talento cultural fuera de serie que ha superado las condicionantes estructurales que hoy inhiben tales desarrollos; o se trata de una afluencia más de la extravagancia, fruto de las presiones del mercado del espectáculo o de las veleidades "vanguardistas" del autor.

El desarrollo de la capacidad creativa sólo se produce profundizando el dominio de aquellos lenguajes y no pretendiendo partir de cero. Dicho dominio permitirá, además, una canalización culta de las demandas más vulgares, que podrán ver satisfechos sus objetivos mediante piezas de calidad. Con ello, el diseñador no estará plasmando aspiraciones meramente personales o militancias culturales ajenas al mercado, sino cumpliendo con su estricta función profesional. El eterno problema de dar una respuesta de calidad a una solicitud inculta se resuelve, en gran parte, mediante el enriquecimiento de los recursos del diseñador: a mayor diversidad de retóricas menor riesgo de tener que dar respuestas deculturadas, tener que abstenerse de prestar el servicio o fracasar en el intento.

El aprendizaje del diseño que soslaye el conocimiento aplicado de dichos lenguajes sólo logrará recrearlos sin saberlo y de modo imperfecto: el diseñador generará híbridos de baja calidad, sus productos quedarán muy por debajo de los estándares fijados por los lenguajes ya maduros. Pues la falsa innovación crea en el vacío, desecha los recursos culturales disponibles y queda por detrás de lo desechado. La innovación verdadera optimiza los códigos o consigue su sabia trasgresión. Para ambas cosas es indispensable dominarlos: conocerlos a la perfección y saber ponerlos en práctica.

Esta línea de conducta y de formación profesional y cultural materializa un cambio radical en los procedimientos, modelos y perfiles técnicos del diseño; el diseñador ya no selecciona formas sino lenguajes. Su aportación ya no se estanca en la mera manipulación formal del objeto sino que se retrotrae a la previa opción por una estrategia retórica. Su "creatividad" no está en la originalidad de la forma sino en lo acertado del lenguaje escogido. Quizá este nuevo enfoque sea el más congruente con la actual circunstancia histórica y el que vaya materializando un auténtico estilo de la época a partir de su negación.

Sin duda, la formación requerida para asumir esa forma de actuación excede los marcos de los programas predominantes en las escuelas de diseño y arquitectura. Y, también sin duda, exigirá un perfil actitudinal radicalmente opuesto al del mero "creativo".

4. La primacía del contexto

El carácter contextual del hecho
arquitectónico y las paradojas del culto a la
obra aislada

Hasta las verdades más evidentes, tarde o temprano, son ensombrecidas por los destellos de lo efímero, pues las conquistas de la conciencia suelen degradarse al rango de muletillas vacías de contenido, negadas por la propia práctica de quienes apelan a ellas para legitimar asertos, igualmente vacíos. Quizá por ello, la tarea de pensar consista, más que en descubrir, en luchar contra el olvido de lo descubierto.

Por ejemplo, la obviedad de que "el todo es más que la suma de las partes" debe ser permanentemente demostrada, porque "las partes", siempre más evidentes, tienden a ocultar aquello que les da vida. Y es así que, cada vez que aquella verdad logra ser nuevamente demostrada, aparece como una auténtica revelación.

Precisamente, en la mayoría de las intervenciones arquitectónicas actuales la primacía del contexto en la asignación de sentido a la obra es descartada como principio proyectual y sustituida por el principio opuesto: la primacía de la pieza aislada. La tenacidad con que, a pesar de las declaraciones en contrario, se afirma y reitera esta conducta descontextualizada es el origen de estas reflexiones a favor del contexto, tan obvias como indisponibles.

De la armonía, o sea, del caos

El todo es más que la suma de las partes

Comer una paella no es igual que comerse cada ingrediente por separado. La "combinación" se produce porque cada elemento no sólo coexiste con los otros sino que también los modifica y es modificado por ellos. Y lo que pasa "dentro" de la paella ocurre con todo lo que la rodea: no es lo mismo comer una paella en grupo que a solas. No es lo mismo comer una paella en plato de loza que en plato de plástico. No es lo mismo comer una paella en una terraza frente al Mediterráneo que en una cafetería del metro.

El significado de todo signo individual está condicionado por el contexto en que se inscribe. Si mi interlocutor ocasional entiende inequívocamente mi afirmación "he visto a Pedro", a pesar de ser varios y distintos los Pedros que él y yo conocemos, es precisamente por la eficacia del contexto: en esa circunstancia coloquial "Pedro" hay sólo uno.

Pero el contexto no sólo es un hecho dado sino también algo creado. La práctica cultural cotidiana es una permanente construcción de contextos armónicos.

Vivir es hacer orden

"¿Qué te vas a poner?", solía preguntar mi madre a mi tía cuando planeaban una salida juntas. Con los datos de la respuesta escogía mi madre su vestuario. Nos armonizamos para que el grupo luzca bien y para indicarnos a nosotros mismos que compartimos la actitud ante el acontecimiento y que hay, por tanto, empatía. La armonía no es un fenómeno puramente estético (que ya sería razón suficiente para defenderla), incluye además una función semántica: los elementos armonizados potencian el sentido del todo y de cada elemento por separado. De allí el papel de la "ceremonia".

Consciente o* inconscientemente trabajamos a favor de la armonía: *El perfume que usa parece haber nacido con ella. La cena fue amenizada por una música perfecta: no llamaba la atención, pero llenaba los vacíos. No podía decirse si el pescado sabía tan bien por lo bien elegido que estaba el vino... o viceversa.*

No debe confundirse armonía con uniformidad, pues la uniformidad es, justamente, una de las formas de crisis de la armonía: pensemos, por ejemplo, en la redundancia. Cuando incurrimos en la redundancia excedemos la dosis aceptable de uniformidad de contenidos de nuestro discurso y es por eso que debemos disculparnos: "con perdón de la redundancia".

Lo mismo que ocurre con la reiteración de los significados ocurre con la reiteración de los significantes, los sonidos. Cuando incurrimos en la cacofonía deterioramos el sentido de nuestra oración y caemos en el ridículo. Un gran intelectual argentino se llamaba "Rodolfo Mondolfo", una carga grotesca que arrastró toda su vida por una imprudencia de sus padres al bautizarlo. El tabú de

la cacofonía, que instintivamente rehuimos buscando sinónimos, es una regla de la cultura que preserva la armonía.

Esta construcción de contextos armónicos es esencialmente una tarea de la sensibilidad; sus reglas apenas pueden racionalizarse: "los spaghetti no se cortan, se enrollan en el tenedor". Vete a saber por qué; pero de cortarse, ni hablar.

La producción armónica (¿podríamos atrevernos a decir "poética"?), es una conducta espontánea propia de todo sujeto integrado, un sistema de reflejos culturalmente condicionados: "*con un delicado gesto de la mano le cedió el paso*".

Esta inexorabilidad de la función significante del contexto armónico puede confirmarse por la negativa, observando qué es lo que ocurre cuando la regla de armonía contextual se rompe. Por ejemplo: cuando hay cambio abrupto o imprevisto de contexto.

El cambio de escenario destruye el libreto

Observemos el aspecto patético que suelen adquirir los trasnochadores cuando los coge el alba: *la sorprendió la mañana vestida de gala y maquillada de la noche anterior, cruzándose con la gente que iba al mercado*. Los diamantes no piden sol, piden luna. Lo patético no es el vestido largo ni la sombra de ojos, es la contigüidad de ambos con la bolsa de la compra. Los invitados a la boda, de punta en blanco, pasan entre los turistas en bermudas rumbo a Santa María del Mar. Grotescos. La armonía sólo se les restablece, y parcialmente, una vez dentro de la iglesia, arropados por los acordes del órgano.

En el aeropuerto de Bilbao la gente parece sobrar. Fea, mal vestida, antigua, desmentida por el edificio, parece detenida en un tiempo pretérito. Se siente la falta de aquella indumentaria blanca, uniforme, elemental, ajustada al cuerpo y elegantísima de los personajes de Flash Gordon, únicos habitantes legítimos de la obra de Calatrava.

La servilleta de papel que nos dan en el bar del aeropuerto junto con el bocadillo y el refresco en vaso de plástico no sólo combina perfectamente sino que, incluso, constituye la pieza más noble del conjunto. En cambio la misma servilleta en una cena formal es una pieza ofensiva, especialmente una vez usada: se inscribe en el paradigma del papel higiénico.

El recipiente del exprimidor de naranja no avanza, legalmente, más allá del comedor de diario. En la cocina queda perfecto, la prestigia y la decora. Pero en el comedor bueno, es un escándalo: para llevar el jugo a la mesa hay que trasvasarlo a una jarra de vidrio.

Aunque existen personas que viven totalmente al margen de estas reglas y de cualquier otra y, consciente o inconscientemente, las transgreden. Y la transgresión confirma la regla.

El vandalismo

En la puerta de la catedral de Sevilla se leía: PROHIBIDO ENTRAR EN BAÑADOR y en una iglesia de Puebla: ÉSTE ES LUGAR DE ORACIÓN, VISTA CORRECTAMENTE. El motivo de ambas advertencias es evidente: la masificación y la disolución progresiva de las reglas de comportamiento debido a la desaparición de la noción de comunidad, o sea, de pertenencia a un grupo articulado por determinados acuerdos y convenciones.

Entre el bárbaro que entra en la iglesia en bañador y chancletas y el descuartizador de Londres sólo hay una diferencia de grado: el vándalo destruye sentidos colectivos; el descuartizador, apenas individuos. Si al decir de Michel Serres, el caos es oceánico y el orden puramente insular, no puede quedar duda alguna acerca del sentido y misión del trabajo creador.

Por qué no enseñan armonía en la Universidad

Si todo lo anterior es tan fácil de comprender, ¿por qué diablos los arquitectos hacen lo que hacen? El Fossar de les Moreres, la plaza de la Villa de Madrid, el convento de San Agustín, el Pati Llimona, el patio de la Casa de la Caritat, los interiores del Palau de la Virreina, la tienda de souvenirs del Ajuntament de Barcelona, el reciclaje de la Estació del Nord, la remodelación del Mercat de Santa Caterina... éstos son sólo algunos de los atropellos barceloneses, pero la lista internacional sería interminable.

La demolición del contexto

La fractura como norma

Los años 60 fueron testigos del apogeo de "la estructura": "contexto" era la palabra mágica. Desde el punto de vista intelectual fue una conquista importante, pero apenas pudo reflejarse en el plano de la acción. Un pensamiento estructural que recomiende intervenciones estructurales exige actores estructurales, o sea, con capacidad de totalización de su campo; y la era postindustrial crea las condiciones óptimas para la desaparición de tal capacidad.

El auge desarrollista de aquella misma década fue el incentivo a la más espectacular depredación del patrimonio urbano y arquitectónico: una estampida de agresores individuales, parcializados, contrapuestos y desgovernados lesionó el tejido urbano con intervenciones aisladas e incongruentes. Desde entonces sigue generándose un paisaje donde lo que predomina son las grietas, un paisaje fracturado y armado con fragmentos inconexos. El caos exterior como expresión de una sociedad desarticulada.

Y esta práctica ciega de la fractura no sólo se verifica en los entornos urbanos sino también caracteriza la relación interior-exterior, lo cual confirma el carácter sistémico del fenómeno: no se trata de un "error" sino de una actitud intencional. Las intervenciones en los interiores de arquitecturas existentes delatan ese descompromiso con el contexto, en este caso, con el edificio. Existe la creencia generalizada de que en esas intervenciones sólo hay que respetar, cuando mucho, la fachada; del umbral hacia adentro la libertad es absoluta. Y esta creencia es agravada por la convicción de que una intervención correcta deberá exaltar las diferencias con el exterior, lograr el más brusco contraste. Entrar en un edificio remodelado conforme a este criterio es caer, como Alicia, por el agujero negro de la libertad creativa en un país de las maravillas donde lo que reina es el absurdo.

La tenacidad de esta tendencia, su extensión en el tiempo y en el espacio confirma que se trata de un hecho fuertemente condicionado por el entorno sociocultural. El tema del pensamiento y la acción estructural se sitúa en una zona crítica de la realidad: estamos en una sociedad con serios bloqueos para la acción contextual. Y estos bloqueos se producen por la confluencia de un cúmulo de factores socioeconómicos con clara manifestación en lo ideológico y lo cultural.

La ley de la selva

La libre competencia y su desenlace inevitable -el mercado de oferta- impone, como ley de hierro, la diferenciación a cualquier precio: el cambio compulsivo, la transgresión de las normas establecidas, la sobrepromesa, o sea, la mentira. Y al estar prácticamente ausentes las reglas de juego, "libre competencia" no es sino un eufemismo para "ley de la selva".

En la sociedad de mercado, no diferenciarse es morir, a la corta o a la larga. El "desarrollo" es sólo la misión aparente, la publicitaria, de la innovación; su misión real es la conquista del mercado. Y la arquitectura no se exime de esta presión. Allí donde haya una exigencia de notoriedad pública, el programa arquitectónico transferirá tal exigencia al proyecto: le demandará un "edificio singular". El mercado corporativo y el mercado político reclaman cada vez mayor sensacionalismo, y ahí están las ciudades, transformadas en auténticos *showrooms* de la "arquitectura fantástica".

Combinada con la crisis de los lenguajes de la cultura, opera su otra cara: la instauración del espectáculo como sustituto de la cultura y la expansión inusitada del mercado del sensacionalismo. La mengua de la demanda propiamente arquitectónica es proporcional al crecimiento de la demanda espectacular proveniente del mercado de la novedad, manifestación de la cultura del consumo en el campo del hábitat.

La arquitectura sensacionalista no es más que un instrumento del marketing político y empresarial. Forma parir de los operativos publicitarios de la administración pública y de los especuladores privados, normalmente entrelazados. Y la consagración de sus autores con el rango de "máximos exponentes de la cultura arquitectónica actual" no es sino el mecanismo mediante el cual se los inviste de autoridad cultural para que así puedan legitimar los operativos de sus clientes, encubriendo su carácter contracultural. Así como el "pop art" legitimó como alta cultura la imagería del consumo, la posmodernidad, "aprendiendo de Las Vegas", legitimó como alta arquitectura el parque temático.

La crítica al urbanismo decimonónico prometía conducir a un planeamiento racional de las ciudades, pero la explosión del mercado inmobiliario frustró esa expectativa. El planeamiento oficial ha quedado reducido a la creación de infraestructuras que apalanquen la expansión de la especulación urbana. El paisaje urbano es "planeado" desde los despachos de los especuladores y legitimado desde el poder político como "desarrollo". A resultas de ello, el denostado urbanismo

decimonónico, sería hoy un instrumento revolucionario.

La feria de vanidades

En la producción arquitectónica contemporánea se ha ido consolidando y radicalizando una vertiente que, por lo llamativo de sus obras, ha trascendido el ámbito de la profesión transformándose en tema de la opinión pública. Se trata de la denominada "arquitectura de autor", modalidad que, debido a su alto protagonismo mediático, suele ser confundida con la arquitectura contemporánea en su conjunto, al tomar sus características particulares como rasgos universales de la producción arquitectónica.

Calcada sobre la ideología de la libre competencia, la ideología del estrellato profesional constituye su complemento perfecto: a tal demanda, tal oferta. La orgía manierista, que nace de las propias escuelas de arquitectura y se potencia en los espacios gremiales y profesionales -colegios y publicaciones - no es más que la respuesta a una demanda real de la sociedad del espectáculo.

Dicha demanda se transcribe en el campo profesional en términos de culto a la creatividad, verdadero eufemismo de un mandato de notoriedad que podría formularse del siguiente modo: *ninguna obra debe pasar desapercibida; la tarea proyectual consiste esencialmente en hallar soluciones notorias al programa, cualquiera fuera su naturaleza; la arquitectura ha de asumir una irrenunciable función vocativa.*

Es decir que cada pieza, además de ser claramente "contemporánea", debe ser única, destacarse. Según esta concepción, la notoriedad no es un requisito particular, relativo al programa, sino un mandato universal: todo edificio arquitectónico ha de ser un "edificio singular".

Se trata de una exigencia inapelable de originalidad que genera una compulsión a la transgresión; diseñar se transforma en lograr, a cualquier precio, hacer las cosas de un modo distinto del normal. Es este mandato el que alienta el culto a lo insólito, lo inesperado; el gusto por la grandilocuencia, la extravagancia, la estridencia.

Siguiendo la tónica de la comunicación y la cultura de masas, esta arquitectura adhiere a la gestualidad más enfática, próxima a la histeria y falsamente identificada con la idea de creatividad. La búsqueda de notoriedad, compartida por igual por cliente y profesional, se satisface con las obras mediáticas que, en aras de descollar, no dudan en superar las cotas de extravagancia e incurrir, incluso, en la vulgaridad: en Barcelona acaban de erigir un pene, por supuesto, erecto.

La agresión al contexto es, quizá, el efecto más buscado por este desenfreno formalista que, en su carrera, no repara en destruir el patrimonio si con ello logra su objetivo. El beneplácito de un poder urgido de recuperar protagonismo, el discurso "teórico" de los "intelectuales orgánicos" y la algarabía de una sociedad fustigada por el tedio, le cubren las espaldas.

La teoría del contraste obligado se transforma así en el único principio regulador de las intervenciones, y resulta hegemónica por la sencilla razón de que garantiza notoriedad sin requerir talento. Basta con vociferar.

Finalmente, la eficacia de este mandato, su fuerza de imposición, es acentuada por su oficialización a través de los organismos gremiales y conexos. Los colegios, las academias y las universidades los avalan, tácita o expresamente, como principios excluyentes y penalizan su inobservancia con la marginación. El acoso de la competencia en el mercado profesional implanta los modelos del éxito chantajeando al arquitecto con la amenaza del anonimato e instándolo a obedecer la tendencia; se trata de un mecanismo del todo similar al del "rating".

Borrón y cuenta nueva

Desde un lugar elevado de un pueblo del Ampurdán le mostraba yo a un gran arquitecto extranjero, de paso por Barcelona, el espectáculo de la armonía formal, material, textural y cromática de ese tejido perfecto, tendido sobre el paisaje y entrelazado con él. En una de las callejuelas próximas se destacaba el hueco dejado por un edificio demolido, seguramente por ruina. Nada costaba imaginar cómo había sido: angosto y alto como los que tenía a ambos lados, con tejado similar y aberturas en la fachada dispuestas de un modo similarmente desparejo. Un edificio obviamente distinto, pero de la misma familia. En realidad, bien podría considerarse que aquel edificio no era sino un fragmento de un bellissimo edificio colectivo: el pueblo.

El arquitecto me comenta, entonces: "¡Qué difícil proyectar allí un nuevo edificio!". Sorprendido por esa declaración de impotencia, no pude menos que contradecirle, pues, en mi opinión, pocos casos habría tan sencillos; tan sencillo como reponer un diente caído en una dentadura.

El dilema de mi amigo provenía de que la ostensible potencia condicionadora de aquel contexto hacía impensable incrustar allí una arquitectura que lo contradijera; pero verse a sí mismo dibujando

los planos de un edificio similar le resultaba igualmente impensable: se le planteaba una contradicción irresoluble dentro de su concepción de la arquitectura. Lo más lúcido de su comentario fue, entonces, la duda; duda que, a tenor de las "piezas singulares" que infestan la mayoría de los pueblos del Ampurdán, no parece asistírles a los arquitectos locales.

Para la corriente dominante en la arquitectura contemporánea, la recreación es un tabú que paraliza. Nuevamente, esa dificultad para obedecer órdenes del contexto, esa dificultad para obedecer. Desde esta ideología, proyectar es innovar, exclusivamente innovar. De ser ello imposible, no habrá posible proyecto.

Precisamente, una de las características distintivas de la tendencia que estamos criticando es la actitud de menosprecio ante la historia. Sus intervenciones sobre la obra precedente delatan cierto regodeo autoritario en el descarte, un placer en la confrontación y la violencia, que demuelen física o simbólicamente a sus antecesores. Salta a la vista cierto gusto infantil de contradecir lo dicho por otros, cierto berrinche que delata la inmadurez cultural de esta tendencia y cierta impúdica arrogancia con la que se intenta disimular la incapacidad. La masividad con que se aplica la receta fácil del "contraste" constituye la prueba flagrante de la pobreza de recursos para interpretar las preexistencias creando espacios nuevos pero compatibles con ellas.

Un furor "modernizador" reitera con exactitud la conducta irresponsable del desarrollismo de los 60. La escena urbana, entre sus múltiples paradojas, exhibe la de la restauración-modernización: mientras se sana y reconstituye, con gran costo, un edificio histórico violentado por una marquesina sesentista, a escasos metros, en otro edificio histórico, se incrusta con idéntica violencia una marquesina "posmoderna".

Esta actitud, oficializada por las escuelas y los medios, que hace del antihistoricismo un culto, se vincula en cierto modo con una herencia, mal digerida, de las vanguardias. Lo que en las vanguardias fue un cuestionamiento del eclecticismo finisecular más reaccionario, es hoy una compulsión a la ruptura autojustificada. Del "espíritu moderno" se recupera, a modo de coartada, sólo el impulso de cambio y, aun así, transcrito en términos de ingenio al servicio del mercado de la novedad.

Aquella propuesta racionalista de demoler el casco antiguo de Barcelona por insalubre, medio siglo más tarde, es puesta en práctica por la especulación urbana, más insalubre aún que la revolución industrial.

Primero, yo. Después, también

Describía a un colega americano el Plan del Color de Barcelona como una conquista importante de la gestión del paisaje urbano, dado que fija los colores de los edificios en algunos entornos significativos. Con cierto orgullo narcisista, me preparaba yo para escuchar sus elogios, pero lo que recibí fue un comentario escalofriante: "Ese plan cercena los derechos del individuo". Sin duda, la tendencia desintegradora no sólo se observa en el ámbito de los grandes actores urbanos, empresas e instituciones y sus profesionales: todo individuo, en esta sociedad, es una *vedette* potencial que reclama su derecho al capricho.

Más allá del mundo del diseño, la gestión espontánea del hábitat reproduce, "en pequeño" pero masivamente, la misma conducta individualista y descontextualizada. Como cualquier otro producto, la propia vivienda es un bien para el consumo hedonista, para la gratificación individualista, aislada y, de ser posible, contradictoria con el contexto. El ego librecambista se proyecta a la arquitectura generando verdaderos esperpentos, no sólo en sí mismos, sino por su patético contraste con el vecindario. Los barrios-collage, pintorescos catálogos de las infinitas opciones del gusto, son el libro abierto de una sociedad insolidaria y desintegrada, educada en la competencia desleal: nadie quiere cantar a coro. El modelo es Pavarotti. El predominio de los intereses individuales por encima de toda forma de integración en el contexto social, agravado por la compulsión a descollar, a destacarse, a adelantarse, responde al principio de placer egocéntrico propio de una sociedad que infantiliza aceleradamente a sus miembros.

¿Qué era la cultura?

Íntimamente asociado a aquel infantilismo está la regresión oral que denominamos "consumismo". El sujeto demorado en la oralidad no accede a la madurez, o sea, a la cultura; condición que no constituye un motivo de crisis, pues se ve legitimada como signo de progreso: el acceso al consumo es asumido como indicador unívoco de calidad de vida.

El proceso masificador conlleva la disolución de las matrices culturales y su sustitución por una serie de conductas compulsivas, como el pragmatismo, el utilitarismo, el automatismo, el culto lúdico

a las prótesis, el tecnologismo, la entrega al pasatiempo pasivo. La cotidianidad, desritualizada, arrastra consigo a los grandes géneros de la cultura y el propio concepto de cultura queda vacante. O, lo que es peor, identificado con el de entretenimiento.

La pérdida de toda autonomía productiva arroja al sujeto a una dependencia que lo infantiliza, orientando sus consumos hacia las gratificaciones más superficiales y efímeras. Entre ellas se encuentra, precisamente, la atracción por la novedad y la extravagancia, que se refleja claramente en el hábitat, donde todo parece fruto de los efectos especiales. Y el ciudadano de a pie, deslumbrado por los destellos de la arquitectura oficial, copia a propio criterio sus recetas y reproduce, a modo de metástasis, el esperpento. Hacerse la casa es como jugar.

A la deriva

No sería justo cerrar la descripción del cuadro anterior sin antes incluir un rasgo decisivo de la crisis de lo contextual: la acefalía. La citada crisis conlleva la disolución de los códigos compartidos; tal es el caso de la desaparición del estilo que, como gobierno tácito de la acción, crea tejido, o sea, orden y armonía. Pero esta pérdida, de por sí grave, es exagerada por otra forma de desgobierno: la efectiva ausencia de líderes.

Una sociedad sin arquetipos culturales y saturada, en cambio, de modelos de consumo, se desplaza errática, sin orden ni concierto. El éxito de mercado se transforma en único parámetro de validez cultural y las políticas oficiales, explícitamente dirigidas desde el marketing, no hacen sino acelerar el proceso deculturador. Se trata del "rating": un fatídico círculo vicioso, sistémicamente irrompible.

Islotes de armonía

La maqueta de La Habana y los vecinos de Muri

Observando la maqueta de La Habana, una pieza de gran escala que reproduce fielmente cada edificio de la ciudad, me llamaron la atención dos pequeños volúmenes sueltos, puestos a un lado de la maqueta. Se me explicó que representaban las alternativas volumétricas para un edificio a construirse en un lugar de alto protagonismo urbano, como es el inicio del Malecón desde Habana Vieja. A esa larga frase que es la fachada marítima de La Habana le falta, por así decirlo, la letra inicial. Se dudaba, entonces, si ésta habría de ser mayúscula o minúscula. Lo primero que se me ocurrió pensar es que, si los edificios se incorporaran a las ciudades mediante un mecanismo como éste, sin duda el caos sería infinitamente menor.

Mirando por la ventana del cuarto de un hotelito de Muri (Suiza), observé en el amplio jardín del vecino una extraña construcción: unas varillas de madera pintada de blanco definían las aristas de unos cuerpos geométricos virtuales de varios metros de altura. Idénticas construcciones con otros formatos encontré en otros terrenos baldíos del pueblo. Me informaron que esas construcciones delimitaban el volumen de futuros edificios que los dueños de esos terrenos proyectaban construir. Antes de ser autorizados a hacerlo, debían contar con la aprobación de sus vecinos, que indicarían si la nueva construcción les perjudicaba en algún sentido. Evidentemente, vivir en sociedad es pactar, lo que tiene obvios beneficios pero exige renunciamentos. Y en Muri no sólo lo saben sino que también obran en consecuencia.

Del más elemental sentido común

La creación de una pieza arquitectónica aislada sólo es tal en apariencia, pues, al incorporársela, ésta modifica inevitablemente el contexto. Y siempre existe un contexto. La fijación en el objeto, propia de la alienación "diseñística", la concepción exclusivamente escultórica de éste, es un efecto ilusorio que la propia realidad -que todo lo contextualiza- se encarga de romper. Comporta, además, un error técnico: genera disfunciones.

Voluntaria o involuntariamente, se interviene sobre un hecho más amplio y complejo que el de la obra particular. Todo proyecto es, en realidad, una "remodelación" de un entorno preexistente. El proyectista debe, por lo tanto, estar capacitado para trabajar sobre escenarios y no sólo sobre objetos. Lo sepa o lo ignore, todo arquitecto es un urbanista; bueno o malo, pero urbanista al fin.

Por ello, la intervención arquitectónica, cualquiera sea su escala, debe partir de una interpretación del contexto en que se inscribirá la pieza. E interpretar es "leer" un texto dado, preexistente al lector, un texto que surge de la codificación social del entorno. Interpretar no es "inventar" sino detectar sentidos, significaciones sociales. Pues el entorno no es un mero hecho físico sino un hecho simbólico: un discurso.

Intervenir racionalmente implica, por lo tanto, asumir ese carácter simbólico de la obra y obrar en consecuencia: se re-redactará un texto, se hará una "corrección de estilo". Gobernar contextos en el plano simbólico es, precisamente, dominar estilos y su articulación. De allí la ingenuidad del abordaje de la forma con prescindencia de los paradigmas estilísticos, gran ilusión de aquel diseño naif que suelen llamar "vanguardista".

En este punto, conviene subrayar las condiciones de una auténtica actitud contextual, pues este principio, dada su obviedad, suele ser reivindicado en las palabras y desobedecido en los hechos. Una cosa es obrar contextualmente y otra, muy distinta, justificar a posteriori como contextual una acción aislada y caprichosa, como es el caso de la muy socorrida "integración por contraste", muletilla con que se suele legitimar cualquier incrustación arbitraria y disruptiva.

Ni la interpretación del contexto ni la intervención sobre él son libres; pues, como se dijo, se trata de un discurso socialmente codificado. Ello implica que el "criterio contextual" del proyectista será tal en todo el sentido de la expresión, y es indispensable que ese criterio sea social mente inteligible y compatible.

Las "interpretaciones libres", asumidas desde el capricho personal del proyectista o desde los gustos privados de su sector de clase, son auténticas invasiones ilegales sobre el bien común. Sólo por abuso de arrogancia y de poder puede atribuírsele a unos amaneramientos de clase el rango de arquitectura pública, o sea, de arquitectura.

Por otra parte, el arquitecto culto no trabaja para el veredicto del futuro -lugar por demás incierto- sino para la alegría de la sociedad real, o sea, actual. Su gloria, en caso de acaecerle, no ha de producirse *post mortem*. A principios del siglo XXI ya puede sostenerse sin temblar que el vanguardismo constituye una tendencia culturalmente obsoleta y, por tanto, retrógrada.

Por lo tanto...

Las consideraciones críticas anteriores no deben conducirnos al error de suponer que los diseñadores son los únicos responsables. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) no es culpa del arquitecto sino del alcalde que quería tener "un Meier" en Barcelona, "su" ciudad. El Guggenheim de Bilbao no es culpa de Gehri sino de los políticos que querían sacar a Bilbao del anonimato a cualquier precio. Meier, Gehri, Calatrava, Miralles, seguramente saben hacer buena arquitectura, pero entre sus productos más demandados por el mercado está la "arquitectura fantástica". Todo arte tiene su versión amarilla.

En esa especialidad, los políticos necesitan a los arquitectos tanto como a las agencias de publicidad y a los asesores de marketing. Precisamente el trío marketing-arquitectura-publicidad es uno de los tándems clave de la política municipal. En la mayoría de las intervenciones citadas, la violencia contra el contexto es precisamente lo que se pretendía, el motivo del encargo: tómallo o déjalo.

Así como la cultura en general, la cultura arquitectónica sufre el acorralamiento al que la somete el avance de la masificación y el mercado de la sensación. Y la reversión de ese proceso no está en manos de los arquitectos, pues éstos carecen de poder para modificar los programas. El profesional no puede cambiar el mercado arquitectónico pues -salvo casos excepcionales- ni siquiera puede elegir su clientela.

Aunque no es siempre el encargo el responsable de la obra sensacionalista: hay cierto "autoencargo" de vandalismo en gran parte de los arquitectos, que han sido formados para descollar. El concurso para la plaza-memorial que ocupa el espacio vacío provocado por la bomba en la embajada de Israel en Buenos Aires fue ganado por un proyecto de serena y respetuosa sobriedad, tal como lo exigía el delicado tema. Pero no faltó quien lo criticara por "carente de notoriedad": el ansia de protagonismo no respeta ni a los muertos. Y ahí está el grotesco "Fossar de les Moreres".

No todos los programas de diseño obligan a la estridencia. No todos los clientes de las tiendas, bares, restaurantes, universidades, escuelas, museos, o incluso, viviendas, esperan un "parque temático". No todos los clientes piden sensacionalismo o moda. El buen diseñador debe hacer proyectos de calidad y sólo a pedido del cliente debe incurrir en el vandalismo. Y, aun así, sólo después de haber intentado todas las alternativas cultas. Obviamente, para ello deberá conocerlas, lo que no es poco pedir.

El diseñador no es culpable de verse obligado, por programa, a proyectar intervenciones violentas. Pero sí está obligado a una adecuada interpretación del encargo, y a dar respuestas responsables allí donde el programa lo permita y recomiende. Pues no todos los clientes conocen las estéticas contemporáneas de calidad ni las soluciones armónicas, y son los arquitectos quienes

deben ponerlos en antecedentes. Su responsabilidad no está tanto en la obra final como en su capacidad de asesoramiento programático y su capacidad de dar respuestas de diseño cultas y ambientalmente responsables. Pues las intervenciones irrespetuosas del contexto son agujeros en esa capa de ozono que hace respirable la vida en sociedad: la cultura.

Los profesionales, a través de sus organismos, pueden (son los únicos que pueden) catalogar esos programas mediáticos y los respectivos proyectos como deculturadores y no como manifestaciones excelsas de la cultura arquitectónica. Pueden marcar la frontera, poner en evidencia la estafa cultural. Es el gremio profesional el que dispone de los conocimientos para discriminar claramente entre arquitectura y escenografía fantástica para el ocio consumista.

Son las universidades, los colegios y las asociaciones, las publicaciones de arquitectura y los propios profesionales los agentes idóneos y responsables de señalar la diferencia entre la auténtica arquitectura y sus formas degradadas, entre la producción culta del hábitat y su deconstrucción y banalización. Renunciar a esa responsabilidad es incurrir en la complicidad con los agentes de la deculturación.

5. Voluntad, realidad y programa

Los requerimientos del propósito y del contexto y su compatibilización en el programa arquitectónico

El doble condicionamiento del programa

Toda intervención arquitectónica y, ni qué decir, de diseño interior implica una modificación de un contexto dado, entendido éste no sólo como hecho físico sino también como hecho socio-cultural. No se escribe sobre una página en blanco sino sobre un texto preexistente. El uso del término "intervención", que comenzara a generalizarse aproximadamente a partir de los años setenta y que hoy está plenamente integrado al léxico arquitectónico, no es casual sino que indica un cambio de enfoque del proyecto. El arquitecto comienza a comprender que no proyecta un objeto sino una actuación. Asume que se "interviene" sobre algo que preexiste al proyecto.

Esta actitud implica un mayor reconocimiento de importancia a la preexistencia, al medio dado sobre el cual se ha de "intervenir". Consecuentemente, la tarea del proyectista comienza a concebirse ya no como la mera respuesta a un encargo sino como la compatibilización de éste con las condiciones impuestas por un contexto. El proyectista, en realidad, debe escuchar dos órdenes, la del cliente y la del entorno. Pues el condicionamiento del proyecto no es unilateral: todo proyecto es una confrontación entre una intención y una realidad.

Desde el lado del encargo, el proyectista recibe y ha de interpretar las intenciones del cliente, sus expectativas y necesidades, tanto en lo físico (usos, espacios, funciones) como en lo simbólico (ambiente, imagen, estética, lenguaje), y sus posibilidades y restricciones. Desde el lado del contexto, los condicionantes son múltiples. Proviene tanto de las características del lugar como del sistema de actividades actuales y/o previsibles. Se ha de atender tanto las características del entorno inmediato (el lugar o edificio en el que se ha de intervenir) como las del entorno mediato (el área en que se inscribe); importan tanto las características físicas del entorno como sus valores simbólicos.

Estos datos no siempre son autoexplícitos, en la mayoría de los casos han de ser interpretados. Y el dilema de la validez de la interpretación es insalvable: el proyectista afronta, ya en la recepción inicial de estos condicionantes, un desafío a sus recursos culturales y técnicos. Y todo desafío entraña un riesgo.

Pero el riesgo de error de la interpretación es menor al implícito en la desatención de aquellos datos de partida. Los hechos demuestran lo infrecuente de las actuaciones respetuosas del medio: razones estructurales atentan contra ellas.

La insensibilidad del cliente o lo imperioso de sus objetivos frecuentemente fuerzan al proyecto a una actitud repentista e invasiva. Un ejemplo límite de esta actitud son aquellas demoliciones hechas apresurada y subrepticamente para evitar que la presencia de yacimientos arqueológicos llegue a oídos públicos y se detenga la obra o se impongan cambios drásticos en el programa.

Por su lado, el proyectista no siempre ha desarrollado aquella sensibilidad y suele tener, también él, "objetivos imperiosos" que lo impulsen a una actitud irrespetuosa; muy posiblemente, una intención proyectual autosustentada, una voluntad autónoma de forma. Así, el proyectista sólo suele tomar del contexto datos mínimos, reducidos a referencias métricas y de materiales: dispone de un espacio de tanto por tanto para arreglarlo para tales usos y donde él considera que puede hacer lo que desee. Eso se observa tanto en las intervenciones interiores como en las exteriores. El compromiso con el contexto suele ser muy débil o, incluso, nulo. A pesar de las declaraciones en contrario, la realidad prueba hasta qué punto el arquitecto atiende a una única campana: la propia o, a lo sumo, la del cliente.

La compatibilidad

La aceptación de aquel doble condicionamiento, de aquellas dos órdenes simultáneas, la del cliente y la del entorno, le impone al arquitecto una primera labor, previa a toda conjetura proyectual: ha de determinar si ambas "órdenes" son compatibles. Pues bien puede ocurrir que la intención de intervenir en ese contexto y con esos objetivos sea perjudicial para la comunidad, para los vecinos o para el propio cliente. Uno de los preconceptos más arraigados es, precisamente, el de la inopinabilidad del encargo; preconcepto que no es sino expresión de una condición pragmática: "quien paga manda".

Pero esta "ley de mercado", a pesar de su realismo, dista de dar cuenta de las condiciones completas de la producción arquitectónica. Porque si el encargo resultara incompatible con el contexto, toda intervención, por talentosa que fuera, implicará una agresión distorsionante, una lesión que, permanentemente, emitirá un mensaje negativo. O creará disfunciones que, a la corta o a la

larga, resultarán contraproducentes respecto de los propios intereses del cliente.

Si a un pequeño salón abovedado, resto de un antiguo claustro románico, se lo pretende llenar de cabinas telefónicas de llamadas a larga distancia, es evidente que hay un error de partida. La tabiquería, en aras del aislamiento acústico, llegará hasta la bóveda o, peor aún, hasta un cieloraso falso creado para facilitar el proyecto. Las cualidades del espacio abovedado quedarán, así, automáticamente anuladas y la arquitectura propiamente dicha, desnaturalizada. El que ese nuevo uso sea legítimo para el dueño y sus clientes por ser ese lugar un punto óptimo para el negocio telefónico no es, en absoluto, razón suficiente para legitimar esa intención. Tanto en lo físico como en lo simbólico dicha tienda resulta incompatible con la preexistencia arquitectónica. Alguien debería decirle al dueño del local que ha de cambiar de local o de negocio.

Por otra parte, aunque haya compatibilidad del programa con el contexto físico, esto no es garantía de que el resultado obtenido sea compatible con su valor simbólico.

En las intervenciones de reciclaje proliferan los casos en que los valores simbólicos del edificio original son decididamente omitidos. Más aún, se observa cierto gusto en su drástica transgresión. Se recicla, por ejemplo, la nave lateral de una iglesia gótica para poner un mercadillo de *souvenirs* hecho que hace añorar aquella furia de Cristo en el templo.

Y las contraindicaciones no se detienen en las características del entorno inmediato: el contexto en que ese edificio se integra también impone sus condiciones. Por ejemplo, es bastante previsible que reciclar un edificio situado en un barrio popular como centro de arte contemporáneo resultará inadecuado. Generará una invasión de paseantes fugaces, seguramente de otra extracción social, que aumentarán el flujo circulatorio, sobrepasando el adecuado a la escala del barrio, y alterarán sus servicios, desidentificando al barrio sin aportar ningún valor significativo para él. "Arte contemporáneo" remite a un universo cultural claramente clasista, que resulta críptico fuera del sector social que lo produce y consume. La desnaturalización de la vida normal de un barrio se produce más drástica e inmediatamente si se instala un centro cultural no barrial que si se instala una prisión, infraestructura más resistida aunque menos lesiva.

Estos "centros culturales" pueden contener piezas y actividades de valor, pero es imposible que, fuera de contexto, generen comportamientos urbanos análogamente culturales: los "centros" son zonas de flujo creadas en torno a un motivo de atracción. Desde el punto de vista urbano, el flujo de un centro cultural es idéntico al de un centro comercial o un centro de entretenimientos. Salvo excepciones, hoy un centro cultural es, en estricto sentido, un centro de entretenimientos.

Entre la vivienda y el centro de actividades masivas existe una rica gama de contextos de intimidad variable. Un barrio popular es una unidad claramente intermedia y sólo un determinado tipo de programas es incorporable sin lesionarlo. Un programa como el citado tiene dos alternativas de interpretación: o bien se trata de un error de planificación, o bien se trata de una intención expresa de alterar las características socio-urbanas del barrio.

Generalmente, cuando el encargo resulta incompatible con el entorno a intervenir, esa anomalía suele disimularse legitimando la intervención mediante la argucia del "desafío". "Reciclar aquel mercado como biblioteca nacional representó un auténtico desafío para los arquitectos, quienes lo resolvieron enterrando la mayor parte de las instalaciones." Ésta es una posible formulación conformista que encubre la verdad de que la idea era, en realidad, descabellada.

Del mismo modo en que las intervenciones sobre el territorio técnicamente evolucionadas deben ser precedidas por un estudio del impacto ambiental, las intervenciones arquitectónicas sobre el entorno deben sustentarse en un estudio de compatibilidad física y cultural entre la intención y el contexto inmediato y mediato. Para realizar ese estudio de compatibilidad habrá que detectar los elementos comunes entre aquellas dos fuentes de condicionantes, es decir, determinar qué hay de común entre las realidades y potencialidades del lugar y las expectativas del encargo.

El entorno dado como oportunidad

Aparte de las consideraciones de sentido común que recomiendan tener minuciosamente en cuenta los datos del entorno preexistente antes de intervenir sobre él, un plano menos considerado es el de las posibles oportunidades latentes del entorno y su aprovechamiento.

Nuestra sociedad ha desarrollado cierta cultura de la omnipotencia basada, sin duda, en el poder de sus espectaculares conquistas materiales. Tiende, por lo tanto, a legitimar como natural una actitud invasiva respecto del entorno, sea éste natural o artificial. La pesadísima maquinaria técnica con que nuestra sociedad derrota todas las resistencias físicas es parangonable con similar "maquinaria" ideológica que no reconoce obstáculo alguno para la voluntad de transformación del medio.

Una cultura asentada en la prepotencia y el egocentrismo resulta insensible a los mensajes del entorno, sus ofertas latentes o manifiestas, y avanza sobre él modificándolo al propio arbitrio. Como el niño, que no atiende razones pues no ha incorporado aún el "principio de realidad", esta cultura no acepta ningún "no" y, ante la resistencia, se limita a multiplicar la potencia. El temple del desarrollismo

occidental es paquidérmico y unidireccional.

Ante una alta cumbre, al ciudadano occidental no se le ocurre otra idea que "derrotarla". Ante los rápidos de un bellissimo río de montaña, no se le ocurre otra cosa que "desafiarlos" cabalgándolos en una balsa fosforescente. Una sociedad basada en la competencia aplica frenéticamente su modelo hasta en su relación con las cosas. Prometeica hasta la médula, nuestra sociedad pulsea con la naturaleza.

Una sociedad culturalmente madura escucharía, en cambio, las sugerencias del medio y, en función de sus ofertas, estaría dispuesta a cambiar de plan y de comportamientos. Si me apetece alojarme en una antigua vivienda rural, he de aceptar las ventanas pequeñas, y si quiero ver el paisaje nevado, he de abrigrarme y salir. De este modo se abre una experiencia nueva, opuesta a la de la transparencia total, propia de la arquitectura moderna: no es lo mismo ver la nieve sintiéndola en el rostro que desde la calefacción. Se trata de "otra nieve".

El medio no sólo es una fuente de condicionantes restrictivos sino también una fuente de posibilidades inesperadas. Existe una cierta paideia del entorno hacia el sujeto, cuyo desprecio reduce los recursos comportamentales de éste, empobreciéndolo. El sujeto culto es sensible al entorno y combina equilibradamente la modificación del medio con la automodificación adaptativa. Se trata de una doble adaptación: desarrollar cierta docilidad que permita recoger las propuestas del propio entorno y transformarlas en nuevas formas de conducta.

Pues hay otra dimensión de la innovación, ya no consistente en modificar el medio, sino en modificar las propias conductas incorporando nuevas, cuando con ello se liberan potencialidades que enriquecen el repertorio de comportamientos y vivencias. Pero poco se dice de la posibilidad y conveniencia de adaptación al contexto dado, comparado con la hipertrofia del discurso "progresista" que se jacta de una permanente y creciente adaptación del medio a los caprichos del sujeto.

La obsesión contemporánea en la innovación se concentra compulsivamente en el mundo de los objetos mientras mantiene, protegida contra todo cambio estructural, una subjetividad cada día más estancada o, incluso, regresiva.

El programa

Aquel estudio de compatibilidades es el que permite redactar el programa, que, en su sentido estricto, es la síntesis entre los objetivos generales de la intervención (el "encargo") y las posibilidades y limitaciones del contexto. El programa resultante se inscribirá, por lo tanto, dentro de los márgenes de factibilidad del encargo y determinará las líneas generales a que deberá atenerse el proyecto a fin de construir una situación armónica. Para ello habrá que sacrificar algunas exigencias del encargo inicial o recanalizarlas.

Entre los encargos radicalmente incompatibles y los absolutamente favorables al contexto, se localiza una gama de variantes cuyo grado no sólo depende del tipo de intención sino también de la habilidad del proyectista para lograr aquella armonía. En principio, el proyectista debe reconocer la variante tipológica a la que pertenece ese contexto preexistente, mediato e inmediato, tanto en el nivel físico o arquitectónico como en el nivel del sistema de actividades. Ello implica un gran conocimiento de las múltiples manifestaciones del entorno físico y no físico, sus modelos o paradigmas. El proyectista debe "filiar" el entorno dado, entenderlo, advertir sus principios o reglas.

A partir de esa "filiación" el proyectista debe detectar el grado de perfección o satisfacción de esa filiación, o sea, hallar fracturas, ausencias o deformidades negativas en el contexto físico y/o no-físico, y definir el grado de corrección posible de esos defectos. De este modo, el proyectista conocerá el contexto en su forma de manifestación óptima, sabrá "qué da de sí".

Cotejando ese "segundo contexto" con el encargo, el proyectista analizará, entre los partidos posibles, cuales resultan compatibles, qué modificaciones serán absorbibles por el contexto sin desnaturalizarse y qué modificaciones habrá que introducir en el encargo para lograr un máximo logro del proyecto final. Ya partir de aquí, el proyectista contará con una plataforma sólida y un carril adecuado para el desarrollo de la labor de diseño propiamente dicha.

El proyectista rara vez tiene la posibilidad de intervenir en la redacción del programa, función que normalmente se reserva para sí el cliente, pero es indispensable que analice dicho programa y determine su pertinencia desde el punto de vista de la armonía del contexto. Pues aunque no pueda modificar el programa, el proyectista debe conocer su grado de compatibilidad para saber el real alcance de la aportación a realizar, esto es, las posibilidades y taras congénitas del caso. El proyectista es un servidor del cliente, pero entre sus servicios está, precisamente, advertirle sobre las reales posibilidades de una intervención correcta, ése es el núcleo problemático de la profesionalidad.

La intervención correcta

Los cuidados tomados en la elaboración de un programa respetuoso del contexto se han de mantener en el desarrollo del proyecto propiamente dicho, pues las prescripciones programáticas sólo controlan el marco general de la intervención.

Una intervención leal a un programa responsable debe responder, entonces, al elemental principio de discreción: la intervención sobre el entorno deberá ser la mínima indispensable para el cumplimiento de los objetivos previstos; el proyectista debe obtener efectos máximos con actuaciones mínimas.

Obviamente, este principio, como toda norma, carece de universalidad; deriva de un determinado sistema de valores culturales, inevitablemente parcial. Y la propuesta del "principio de discreción" se asienta en un triple postulado ético: una ética económica, una ética ambiental y una ética cultural.

En el plano económico, este principio cuestiona el despilfarro de recursos en favor de una distribución racional, acorde con prioridades socialmente equitativas. En el plano ambiental, cuestiona el insumo de energía generado por intervenciones sobredimensionadas e injustificadamente agresivas del medio y denuncia la apología y legitimación de la violencia ambiental implícita en dichas intervenciones. En el plano cultural, cuestiona la supervivencia de valores retardatarios, asentados en la exhibición impúdica de un poder megalómano; valores que las sociedades autodenominadas "avanzadas" deberían haber sepultado junto con los absolutismos predemocráticos.

Evidentemente, la puesta en práctica de este principio demanda niveles de idoneidad cultural y técnica mucho más altos que los que requiere el libertinaje proyectual.

Lo anterior permite extraer una suerte de ecuación que es, en el fondo, la que regula toda relación entre sociedad y entorno, sea éste cultural o natural: a máxima intervención previa sobre el sujeto, mínima intervención necesaria sobre el objeto; cuanto más cultos sean quienes intervienen, menos serán las intervenciones físicas necesarias y mayores los resultados.

Cierto es que la realidad del cliente y de los usuarios puede reclamar otra cosa. Y muy probablemente, habrá que hacerla; pero, conscientes de todo lo anterior, tendremos un nivel de lucidez suficiente como para no reivindicar lo hecho o, incluso, para denunciarlo. Pero éste es otro tema.