

# LA CONSTRUCCIÓN DEL SIMULACRO

## Del espacio de la medida al espacio del relato<sup>1</sup>

Roberto Fernández

Profesor-arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en las universidades de Mar de Plata y Buenos Aires.

*La construcción del espacio como simulacro y el desplazamiento de la arquitectura vitruviana hacia un saber/hacer nuevo pertenece, según el autor, al espacio de las artes narrativas y sobre todo el cine.*

La ciudad del triunfo de la modernidad, la ciudad devenida en metrópolis, pierde su simplicidad o linealidad *construida*, en manos de una complejidad o hipertextualidad *simulada*. Lo que por más de un par de milenios fue una espacialidad urbana de relativa direccionalidad entre idea (como metáfora de poder social) y realidad (como consecuencia de la organización socio-ideológica en el espacio; es decir, no sólo como espacialización de las relaciones sociales sino además como causa de su devenir contradictorio), a partir de mediados del siglo XIX, invierte su flujo *ideal/realidad* y se transforma en una condición —la modernidad cultural— en que a dicha direccionalidad se le superpone y confronta otra inversa: *realidad/idea*. El mundo físico real —efecto o consecuencia de la yuxtaposición de nuevas condiciones materiales como las fábricas, los ferrocarriles, los *slums* obreros, las galerías o pasajes comerciales, las ca-

lles de *dandies* y *flaneurs*, las barricadas revolucionarias, etc.— propondrá nuevas ideas, nuevas textualidades, nuevas experiencias<sup>2</sup>.

Y la simplicidad del *espacio de lo construido/real* ya no podrá escapar a su conversión en la complejidad del *espacio de lo simulado/ideal*. Si la demarcación del primer espacio fue (¿es?) tarea técnica primordial de los *oficios de la medida* (agrimensura, arquitectura, urbanismo, geografía, etc.), la producción del segundo espacio emergerá como cometido sustantivo de los *oficios del relato*: artes plásticas, literatura, fotografía, cine, historia, etc.<sup>3</sup>.

Bajo esas circunstancias genéricas, el presente ensayo se propone eslabonar ciertas hipótesis, como las siguientes:

— la ciudad premoderna y la posmoderna se relacionan y contraponen con el concurso de un proceso cultural —la *modernidad*— que

complejiza la concepción y construcción del espacio (y su experiencia en los sujetos urbanos),

- la ciudad premoderna (que llega hasta y se imbrica en el presente) se define mediante los *oficios de la medida* y el artificio del proyecto (como *simulación del constructo*),
- la ciudad posmoderna (que impone las consecuencias de las dos revoluciones del XVIII-XIX<sup>4</sup>, la francesa o política y la inglesa o industrial) se estipula según los *oficios del relato* y el dispositivo de la *narración* (como *construcción del simulacro*), y
- la espacialidad de lo urbano pre/posmoderno —es decir, lo urbano transformado por la modernidad, aún en proceso— se complejiza mediante el paulatino abandono de la *espacialidad lineal* de la medida frente a la *espacialidad narrativa*<sup>5</sup> del relato, con consecuencias en el cambio de experiencia en el sujeto (cuya densidad crecerá en los simulacros frente a las construcciones) y en el cambio de cualidad de lo real (ya cada vez más, apariencia/signo/fetichismo/alegoría que fragmentos materiales de ciudad).

Frente a este juego de hipótesis —que probablemente encubran buena parte de la última generación de estudios e indagaciones sobre la *cultura urbana*— ¿qué saber/práctica/oficio puede erigirse como dominante? Quizá no sea ya la *arquitectura* (o la arquitectura históricamente vitrubiana como arte de la medida y la construcción de lo espacial de la ciudad premoderna o del inicio de la modernidad) sino el

*cine* (como arte del relato y la narración de simulacros de la ciudad posmoderna o del apogeo de la modernidad). Pero, por otra parte, este desplazamiento también estaría encubriendo una transformación y complejización de las operaciones del proyecto (simulacros de construcciones, construcciones de simulacros) dando paso a un saber/hacer nuevo —propio de este siglo— caracterizable por articulaciones transversales y por modos de producción y nuevos productos que revelan y desvelan un común y complejo espacio de actuación: el de la definición de los escenarios y relatos propios de la ciudad moderna o la ciudad recompuesta por efecto de la modernidad. Saber/hacer del cual una arquitectura reformulada (¿posvitrubiana?) hace parte de las *artes habitativas*<sup>6</sup>.

Cuando, en el último cuarto del siglo XIX, Monet y los hermanos Lumière (apellido más sugestivo que un pseudónimo *ad-hoc*) empezaban a atrapar los parpadeos evanescentes de la ciudad metropolitana —la *ciudad luz*, que ya había sido desmontada en su complejidad por la poesía de Rimbaud— empezaba la doble muerte de la arquitectura y su traducción en la posibilidad de una nueva ficción urbana dada en lo cinematográfico.

Victor Hugo había anunciado la primera muerte a manos del libro, cuando la catedral perdió su función directriz en la cultura medieval y los discursos de la ciudad, en vez de *construirse como urbanidad* (muralla, plaza, mercado, barrio) *se relataron como literatura*. Materialmente, la primera muerte de la arquitectura —o más bien, el primer cese de su protagonismo socio-cultural— se produjo a manos

del *libro*, producto esencial o exclusivamente narrativo.

Pero esa muerte no fue definitiva, ya que el siglo XIX, al calor del mundo de las mercancías y sus consumos urbanos, ofreció la resurrección de una nueva urbanidad metropolitana: la del *flâneur* de Poe y Baudelaire, la de las galerías parisinas de Benjamin, la de las tecnologías ilusorias del acero y el cristal y la posibilidad de *borrar las huellas del interior burgués* –*biedermeier, kistch, art nouveau*– o la de la conquista cultural de la naturaleza en la idea de *garden city*. Empero esa realidad, cuya calidad iba a situarse en la relatividad de las transparencias, los reflejos y la *voluntad de simulación* –negando la pesadez vitrubiana del mundo monumental tradicional–, pronto iba a ser mejor elaborada desde medios discursivos que minimizaran aún más o anularan su condición material.

Después de la poesía, la mejor posibilidad de construir *simulacros* de la *vida nerviosa* metropolitana –según la certera metáfora de Simmel<sup>7</sup>–, la ofrecerá el cine. De lo que se dio tempranamente cuenta el arquitecto Michelangelo Antonioni, que descubrió que para hacer-construir ciudad o vida urbana debía dedicarse al cine, en vez de aquella disciplina fatigada en su edad universitaria. En películas tardías de su trayectoria, como *Zabriskie Point* se dio el lujo de re-presentar (o re-proyectar) California y su interfase campo-ciudad como muy pocos lo hicieron desde el campo proyectual. O Wenders, que estudió dos años de filosofía y sociología y otros tantos en una escuela de arte, antes de descubrir el cine que le dio paso no a una *representa-*

*ción* sino a una *construcción* (de realidad): «Hay ciertos momentos en el cine –nos dirá Wim Wenders<sup>8</sup>– que poseen una transparencia tan inesperada, una cualidad concreta tan abrumadora, que uno se queda sin aliento, se revuelve en la butaca o se muerde un puño. Robert Mitchum sale al campo a caballo y, por un corto instante, antes del cambio de plano, se pierde en la lejanía; el paisaje, de golpe deshabitado, se entreabre como la crisálida de la que sale la mariposa. La sombra de una nube atraviesa el campo en diagonal [...] de súbito ya no hay nada que describir, algo se ha hecho muy evidente y ha brotado de la imagen, se ha transformado en un sentimiento, un recuerdo, una emoción que nada tienen que ver con las palabras y los planos siguientes. Por un instante, el filme ha sido un olor, un sabor en la boca, una sensación picante en las manos, un golpe de viento contra una camisa mojada de sudor, un libro de infancia que uno no ha vuelto a ver desde la edad de cinco años, un parpadeo de los ojos.»

41

Con estos criterios –de integración entre fenomenología ilusoria y realidad– Wenders pudo pasar (trascender) su unidireccionalidad cinematográfica al *escribir* un tipo de cine en el que la ciudad es el único personaje-sujeto de la narración: *Lisbon Story*, 1994. O abocarse en un no casual encuentro con su admirado Antonioni, del cual surgió *Más allá de las nubes*, un *film* en que las relaciones humanas –encuentros y desencuentros– se tienen que tejer en el triángulo que diversas ciudades (Ferrara, París) le suplementan a cada par de amantes evanescentes: un fragmento de la cinta se rodará así en la Fundación Cartier, de

Nouvel, a la sazón convertida en paradigma del *hábitat transparente*, en el que flotan desde el paisaje parisino hasta los muebles minimalistas del mismo Nouvel.

En este siglo, la trayectoria teórica de la arquitectura ha perseguido la inmaterialidad y el suceso, el minimalismo sugerente y la proposición de unos discursos que hablasen los mismos tópicos de la posmodernidad. Así, Ando se refugió en una vía *zen* de reducción infinita de lo duro-material de la arquitectura, y ya antes Barragán se había fascinado en las múltiples posibilidades de simulacros que la variación de la luz solar y la disposición de un pequeño elemento –banco, ánfora, tiesto de flores, etc.– lograban respecto del austero espacio del patio de alguna de sus casas. Nouvel llegó a la arquitectura de la mano de la escenografía –su principal socio viene del teatro– y de un método semejante al de los *régisseurs* de ópera: así termina organizando *eventos* más que *constructos*, como el parpadeante IMA o sus *mediatecas*, es decir, complejos tecno-relatos que antes que nada son ficciones ilusorias. También Koolhaas asumió una condición oportunista de *surfer* y llegó a proponer su proyecto para la Biblioteca de Francia con la misma lógica que la de un *juke-box*, uniendo aleatoriedad y ludismo, casi al borde de una estética dadaísta, una arquitectura automática semejante a los *ready-made* y a los *cadavres exquisites*.

La Torre de los Vientos, que Toyo Ito proyecta en 1995, propone una iluminación que parpadea u oscila según la influencia de los ruidos y del viento; su Mediateca de Sendai es una pila de pisos transparentes colgados de pilares arborescentes de acero, alarde tecnológico

para exacerbar la ilusión de liviandad y movimiento. Y por último, en este breve excursus histórico-arquitectónico de fin de siglo, Tschumi le debe mucho al método del cine del cual es devoto cultor y aficionado, así como al psicoanálisis lacaniano de donde extrajo su idea de *folie*, la cualidad hipermóvil y esquizofrénica que estaría en la raíz del frenesí de la vida metropolitana contemporánea, tal cual se verificará en la loca plaza de La Villette, un recorrido no jerárquico que recuerda el movimiento browniano de las moléculas acaloradas o en la coreográfica reducción del aparato arquitectónico en el proyecto para la opera de Tokio.

Fue Tschumi quien recordaba el hallazgo del cineasta Erich Rohmer, quien decía querer filmar sólo la vida en tránsito, el estar en el pasar del no-estar o los no-lugares (medios de transporte, estaciones de trenes, aeropuertos, supermercados, etc.) en los que hoy pasamos más de la mitad de nuestra vida de no-sueño (de la movilidad del sueño bastante se ocupó Freud...). Y fue el antropólogo Marc Augé<sup>9</sup> quien, con las mismas evidencias, sugirió la necesidad de una proyectación urbanológica que se hiciera cargo de los *no-lugares*: trabajo que, en todo caso, asumió el cine (por ejemplo en la *Alicia en las ciudades* o los *road-movies* de Wenders) o la arquitectura intelectualmente banalizada de los *terrain vagues* del Pullman Hotel de Carel Weeber, desencantado y deshumanizado artefacto en medio de los detritus (ahora re-estetizados) de la ciudad.

Y la lista de proyectos-simulacros de poderosa sugerencia en entender/re-conocer el mundo de hoy, venidos del cine, puede ampliarse casi

*ad infinitum*, en la versión del desierto del tema central de la novelística de Bowles en *El cielo protector*, la cinta de Bernardo Bertolucci, en las veladuras de una ciudad-personaje en la Venecia de Paul Schrader (*The strangers comfort*, 1990), en los bordes duros e inhóspitos de las ciudades inglesas en Paul Anderson, Mike Leigh o Neil Jordan. Pero desde luego hay mucho más: *El muelle de las brumas*, de Marcel Carné, sigue siendo la mejor iconografía (ficticia) del bajo mundo de los barrios parisinos; la mirada resignada y minimalista del suburbio urbano de posguerra no es invento de Aldo Rossi sino de Roberto Rossellini... podría hacerse una contra-historia de la arquitectura y la urbanidad a través del discurso de las filmografías (y de algunos *medios* tributarios como los cómics).

Para llegar a los discursos de crítica cultural de dos grandes analistas de la vida contemporánea como lo son el marxista posmoderno Fredric Jameson y el pragmático sociólogo urbano Richard Sennet.

Jameson, cuando analiza la lógica de la *late-modernity*<sup>10</sup>, recae en la importancia de las ficciones in-sustanciales: la tan pregonada muerte de los grandes relatos de la modernidad no sólo equivale a un cese del contenido ético de esa discursividad, sino al entronizamiento de unas estéticas no profundas donde *la apariencia es todo*. Advenidos a una *era plana*, la simulación de la imagen (fundamentalmente la mediática) lo es todo y allí está la cultura contemporánea. Jameson, a la hora de hablar de una nueva cartografía del mundo, de una nueva posibilidad de insertarse en la producción proyectual de ciudades, sólo puede

exhibir ejemplos del cine wendersiano y de su idea que ya no usamos mapas o planos sino itinerarios o trayectorias: caminos orlados por telones, senderos diseñados de manera superficial, parpadeante, ilusoria.

Los *trompe d'oeils* barrocos, los fastos madrileños de festejo de la coronación de Carlos III o los telones de mundo ilusorio contruidos a la vera de los recorridos de la zarina Catalina ya han llegado a convertirse no en alusión de un mundo real otro, sino en un único mundo. Inigo Jones, que en el siglo XVII renegaba de su primigenio oficio de *diseñador de mascaradas reales* (máscaras, ornamentos, juegos festivos), hoy ocuparía sin vergüenzas una posición central en la arquitectura de apariencias, que tiende a ser la única y triunfante del mundo ultramediático.

Sennet repasa toda la historia urbana y de las culturas y sociedades urbanas en sus dos últimos libros<sup>11</sup>, y ofrece otras miradas, como las de las *instituciones* o la de los *cuerpos* para explicar cosas tan concretas como las catedrales y las murallas. Cuando llega al mundo urbano contemporáneo tropieza con su trituration, con su condición polisémantica equivalente a la ausencia de comprensión/acogimiento, a la hostilidad de la ciudad, distanciamiento notablemente presentado como cara de la crisis metafísica del ser en Heidegger. Después de varios devaneos —como un intento imposible de explicar la urbanidad neoyorquina según Mies— alcanza un pico intenso de teorización cuando reconstruye, casi a la manera de la *infancia berlinesa* benjaminiana, su propia cognición de la (su) ciudad, en el recuerdo-descripción de la calle 42. Así

termina por ofrecernos una oposición tajante en los modos de ver-hacer ciudad, en las vías metodológicas del urbanismo: habría un *urbanismo lineal* –el de los *plannings* y *zonnings*, el de las determinaciones geométricas discretas– y un *urbanismo narrativo* –el de los itinerarios del recorrido en el espacio y el

tiempo, el de la múltiple conexión de percepciones y recuerdos.

No hace falta quizá decir que el *segundo urbanismo*, el de la fusión de tiempo y espacio, de percepción y referencialidad memorable, es el cine.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una primera versión, más sintética, de este texto, se publicó en *Trazos* 3, México, 1999.

<sup>2</sup> Este pasaje de las ideas a las *textualidades* y a las *experiencias* se presenta recorrido por J. Kristeva en su reciente *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Editorial Eudeba, B. Aires, 1998. Como una vuelta de tuerca al afán hiperinterpretativo de la *textualidad* de los 70 y 80, Kristeva propone, volviendo a Freud –no al Lacan pro-textualista– *superar la noción de texto... introduciendo la noción de experiencia, que comprende el principio de placer así como el renacimiento de un sentido para el otro y que no podrá entender de otro modo sino en el horizonte de la experiencia revuelta*. En algún sentido, este retorno (o *revuelta*) significa también un volver al Benjamin de *Experiencia y Pobreza*, en que la necesidad (moderna) de la *pobreza del borrar las huellas* del hipersignificado *interieur bourgeois* implica, correlativamente, una *intensificación de la experiencia*. Esta re-vuelta a Freud también supone *volver a integrar en lo interpretativo el exceso del sentido psicótico*, en la noción de *historial*: relato fantasmático –narración, fabulación, mitificación– ese concepto de raigambre freudiana hace que lo *i-representable* reemerja en la *re-presentación*, excediendo al lenguaje o la textualidad, aunque el material del historial también sea lingüístico.

<sup>3</sup> Una versión colateral de estas transiciones se implica en la propuesta estético-filosófica de G. Deleuze: en su *Marcel Proust y los signos* (Editorial Anagrama, Barcelona, 1986) dirá que *hemos tornado a creer en los hechos, no en que son signos. Hemos tornado a creer en la verdad, no en que son interpretaciones*.

<sup>4</sup> Aludimos a la terminología propuesta por E. Hobsbawm en su *La Era de la Revolución, 1798-1848*, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1997.

<sup>5</sup> La oposición lineal/narrativo, como modalidades de proyecto, está desarrollada por R. Sennet en *La Conciencia del Ojo*, Editorial Versal, Barcelona, 1991.

<sup>6</sup> Un importante ensayo de F. Dal Co, *Abitare nel Moderno* –que traduciríamos como *Habitar lo Moderno*–, Editorial Laterza, Roma-Bari, 1982, inicia esta indagación de nuevos campos de saber/hacer, al reinsertar la práctica arquitectónica del comienzo de este siglo (Behrens, Obrist, Tessenow, Taut, etc.) en una problemática nueva y compleja, cual será *proyectar* (como definición/estipulación de modos de habitar) en los cruces propuestos por los *luoghi* (*lugares*) de *lo moderno*. Este *proyectar en los lugares modernos*, se intersecta con el intento de *narrar* (escribir) *otra ciudad*, en autores como Bahr, Altemberg, Hesse, Avenarius, Simmel, etcétera).

<sup>7</sup> Una eficaz descripción de las ideas socio-urbanas de Simmel –en el contexto de la sociología urbana alemana: Töniies, Weber, Sombart, Spengler, Benjamin– sigue siendo el ensayo de M. Cacciari, *Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli*, incluido en M. Tafuri et al., *De la vanguardia a la metrópoli*, Editorial G. Gili, Barcelona, 1972.

<sup>8</sup> D. González Dueñas (ed.), *Wim Wenders. Una retrospectiva*, Goethe Institut, México, 1995.

<sup>9</sup> Marc Augé, *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992.

<sup>11</sup> Richard Sennet, *op. cit.* nota 5 y *Carne y Piedra*, Editorial Alianza, Madrid, 1997.