



## **MUPLICACIÓN DEL PAN Y REEDICIÓN DE LA ARQUITECTURA**

### **José Joaquín Parra**

La casa doblemente cilíndrica que Konstantín Mélnikov se construyó como refugio en Moscú (1927-29) está siendo sometida a tres formas simultáneas de destrucción. La primera tiene que ver con el canibalismo y con otros modos agresivos de alimentación: está siendo devorada y deglutida, consumida por los bloques circundantes, por los edificios colonizadores que poco a poco la han ido cercando hasta humillarla, que han socavado sus cimientos con sótanos hasta casi enterrarla. La segunda forma de destrucción es la de la ruina, la del envejecimiento sin paliativos ni remedio: desprotegida, acosada por el vacío y por la falta de uso desde que dejó de ser un precario museo gestionado por su hijo Víktor, sin el mantenimiento mínimo de la mano restauradora y caritativa que le quitara el polvo de cada día, la casa huera se ha precipitado en la agonía. La tercera forma es por ahora una grave amenaza: se trata de la propuesta salvadora de destrozarla, descomponerla, desmontarla y trasladarla a otro lugar, a alguna reserva arquitectónica, a algún parque de atracciones o a algún instituto del patrimonio en el que pudiera tener cabida. La casa taller de Mélnikov, aquella guarida en la que Cartier-Bresson le fotografió triste y áspero a la edad de ochenta y dos años, en 1972, murió ayer a consecuencia de las heridas de las dos primeras violencias: la tercera hostilidad lo que propone es la profanación de su cadáver.

La traslación, en este y tantos otros casos similares (ésos tan distantes de aquella fantástica traslación del Convento de Santa María de las Cuevas a hombros de sus monjes cartujos, dirigidos y ayudados por la mismísima virgen María para evitar los estragos de las inundaciones de las crecidas del Guadalquivir), en cuanto a estrategia conservera, es una modalidad del fraude. Es conveniente, por tanto, seguir hablando del fraude y la impostura, del fraude bruto perpetrado a la luz del día y del fraude sutil cometido al amparo de las razones culturales. Del fraude convencional, convertido por su frecuencia de uso en hábito, y del fraude como impostura, como divertimento artístico, como variedad del plagio, como forma perversa de la arquitectura. Porque tal vez no sea beneficioso acostumbrarse al fracaso, claudicar por entero ni aceptar sin pelea ni a sus ideólogos ni a sus practicantes ni a sus patronos, no parece del todo inoportuno, en esta época presidida por el bienestar y la apatía, volver a repetir algunas preguntas adormecidas, visitar de nuevo algunos escenarios.

Sin mucha dificultad podríamos imaginarnos, por ejemplo, una urbanización construida con treinta casas Farnsworth, con treinta transparentes reproducciones idénticas de la casa que Mies van der Rohe edificó en Illinois para Edith: treinta, o trescientas, o tres mil unidades producidas en serie a partir del trascendente modelo miesiano, diseminadas por un promotor ilustrado en las inmediaciones de un bosque propicio, todas limpias y bien orientadas y hermosísimas reflejándose en un charco de abril de 1952, o vendidas por correspondencia y levantadas, en el desierto o junto al mar, en el jardín angustioso de la parcela aledaña al campo de golf o al borde de la autopista por cada uno de sus compradores cultos y aristocráticos. También podrían ponerse en el mercado, a disposición de las instituciones más ilustres, de aquellas con *stand* propio en las ferias internacionales, pabellones calcados de aquel sutil Pabellón de Alemania en la exposición de Barcelona de 1929, ligeros y acaso desmontables, poliméricos y suficientemente verídicos; y, por seguir imaginando algunos de los próximos productos de la mercadería arquitectónica, podrían ofertárseles a las parroquias rurales en decadencia iglesias de Notre-Dame-du-Haut trasplantadas desde Ronchamp y vaciadas en hormigón contemporáneo, cada una con su número de serie y su sello de calidad inscritos en la puerta de entrada, o bien, para las feligresías sin recursos, una Ronchamp hinchable y periódica usada sólo en las ceremonias más importantes.

No faltará quien se alarme y se extrañe, incluso quien se escandalice ante la hipótesis de usar como células madre la Casa Farnsworth o la Capilla de Ronchamp, quien aluda a la traición y al delito del plagio, a la cuestión de lo falso frente a lo verdadero y al asunto de la insensatez y la estupidez ontológica. También habrá quien piense, y no serán pocos ni pocas, que si se asumen con total naturalidad las reediciones de muebles, de la LC4 de 1925 de Le Corbusier o de alguno de los floreros sinuosos que Alvar Aalto parió en 1958, por qué no puede hacerse con igual neutralidad y similar ausencia de polémica con los edificios que hayan sido elegidos del voluminoso inventario de la historia de la arquitectura por un iluminado o por un comité de expertos designado a tal fin. La diferencia entre Ronchamp y la tumbona *Chaise Longe* está claro que no estriba sólo en la idea y en el motivo, en los destinos dispares imaginados para ellas por su autor, en la escala o en su tensa relación con el entorno, en la interioridad o la exterioridad, ni en el precio de la reedición ni en otras sedes especulativas del valor.

Para que ambos, el inmobiliario y el mobiliario, fueran casos metafóricos de clonación, porque en el término clon ya ha anidado la idea cinematográfica de múltiplo, de repetición maniática, el ejemplar arquitectónico tendría que ser fabricado en serie (producir a partir del original al menos dos unidades idénticas). La auténtica arquitectura clónica, al no poder ser definida como aquella que es genéticamente igual a otra (es decir, la «producida por división vegetativa a partir de una sola célula o individuo»), podría definirse como la que es originada a partir de un solo molde o modelo único: la estandarizada; como el caso de la caravana, la cabaña de madera, la casa-kit adquirida por catálogo, el pisito obsesivo del barrio obrero, el chalet simétrico de la playa mediterránea, la oficina robótica de la periferia, el hotel internacional y global, la nueva y ya obsoleta ciudad extensiva del medio oeste norteamericano y no la réplica exclusiva y caprichosa.

Viene lo anterior también al hilo y a propósito del ensayo de Ascensión Hernández titulado *La clonación arquitectónica*<sup>1</sup>, que quizá reactive el debate sobre la pertinencia e impertinencia, sobre el acierto o el despropósito de las exhumaciones y las mal llamadas clonaciones: sobre el tema inconcluso de la

resurrección formal o la reencarnación de algunas arquitecturas mesiánicas, de la reproducción banal de algunas arquitecturas inútilmente sacralizadas, del vicio del simulacro y la perfidia constructiva, cuya evidencia y efectos aún sigue debatiéndose en los congresos, como ocurrió en el gaditano Docomomo Ibérico, en el que se seguía hablando de la teórica conformidad y complacencia de Mies según Oriol Bohigas. Este libro contiene un informe somero sobre el estado de la cuestión: en él se esboza un catálogo de obras de arquitectura redimidas, de edificios rescatados del limbo o del purgatorio al que fueron arrojados. Ahí, deteniéndose en algunos de los casos más señeros, tanto en la reinención de la ciudad centroeuropea de posguerra como en ciertas obras reproducibles de los maestros del Movimiento Moderno, se reflexiona sobre las causas, sobre las justificaciones que dieron y dan los ideólogos de esta tendencia, los promotores de esta modalidad de la cosmética, de esta rama ilegítima y popular de la escenografía.

Además de informe y de introducción al análisis, hay en este ensayo una leve invitación a la crítica, aunque lamentablemente se renuncia a hacer una denuncia explícita y una acusación formal de los infractores. No hay en él una queja suficiente hacia la réplica perversa, por la copia innecesaria e impune, por el, así llamado, clon arquitectónico que tan inmerecido triunfo está consiguiendo alentado por la contemporaneidad más frívola: se echa de menos, en definitiva, una denuncia de la reedición idéntica e injustificada de una obra extinguida. La historiadora Ascensión Hernández le recuerda o le informa al lector de algunos de los ya numerosísimos casos de reproducción de edificios inexistentes (arruinados por el tiempo, demolidos por las bombas y otros explosivos, arrasados por las catástrofes, desmontados al final de la exposición temática o suprimidos de la superficie de la tierra por la voluntad aniquiladora del hombre), unas veces excusando con palabras de otros el facsímil, o aceptando las razones históricas y monumentales de los defensores del regreso a la tierra de las arquitectura de la memoria, y otras, las menos, desde la amonestación en exceso clemente.

Su teoría, su posicionamiento respecto a la cuestión esencial no dista demasiado de la mantenida, entre otros espectadores, por Rafael Argullol<sup>2</sup>, quien ya en el año 2003 empleaba literalmente la expresión «clonación arquitectónica» para referirse a la, así también por él denominada, «reencarnación arquitectónica»: a esos casos ejemplares (él cita en su artículo el Gran Teatro del Liceo, que lo motiva, y el Pabellón Mies van der Rohe) en los que se ha reproducido *in situ* «la exacta forma exterior» de la arquitectura original que desapareció. En ambas reencarnaciones formales, como es bien sabido, intervino el arquitecto barcelonés Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), en la primera como redactor del proyecto de reconstrucción y en la segunda, aunque anterior en el tiempo, además como impulsor y gestor de la idea: la calidad de su obra arquitectónica y el prestigio de su pensamiento no son, sin embargo, avales suficientes para la defensa a ultranza de esta propensión a convertir la arquitectura muerta y cadavérica en icono y reclamo, a materializar a cualquier precio los fantasmas, a mutar en símbolo la arquitectura desgraciada y espectral, expulsada de realidad sustancial de la ciudad. Revivir antes de hora puede ser un serio contratiempo para el éxito del espectáculo del Juicio Final.

La razón política electoral, la mercadotecnia de la historia, el beneficio prometido por la industria turística, la fácil satisfacción estética de las mayorías, el juego fraudulento de la invención de los significados son a menudo, muy por delante y por encima de la reivindicación de los incierto valores patrimoniales,

los motivos por los que se reconstruye una obra según algún teórico estado previo, como ha ocurrido por ejemplo con la Frauenkirche de Dresde, la musculosa iglesia luterana de George Bähr (1666-1738) destruida en la carnicería arquitectónica causada por los bombardeos de febrero de 1945. Y razones similares, aunque a veces disfrazadas de justificaciones estéticas (ésas que ahora son denominadas versiones, o interpretaciones, cuando no traslaciones o traducciones) son las que llevaron en 1992 a reproducir también en Barcelona —quizá ya una de las capitales mundiales de la réplica arquitectónica, donde incluso se ha reproducido francesamente un rascacielos londinense— el malogrado Pabellón de la República Española para la exposición de París de 1937, de Lacasa y Sert, o aquel que para la Exposición de Artes Decorativas de 1925 construyó Le Corbusier y que denominó L'Esprit Nouveau sin sospechar que cincuenta y dos años después sería reinstaurado en Bolonia para lucimiento y satisfacción momentánea de unos pocos: de sus patronos. Patronos exactamente en el sentido con el que Josep Quetglas llama «Pabellón del Patronato» a lo que otros llaman «Pabellón de Mies».

No es propio de la arquitectura la reedición, la redifusión. Esa opción editorial, mobiliaria, fotográfica, quizá hasta musical, le es por completo ajena a la arquitectura: a la esencia (quizá podría decirse a la autenticidad) de la arquitectura. El 29 de diciembre de 2003 la ciudad iraní de Bam, llamada a competir como destino turístico con Petra o con la misma Jerusalén si la hubieran dejado, fue destruida por un terremoto: su ciudadela fue aniquilada al completo, arrasada por la propia naturaleza de la que ya era parte constituyente, restituidos sus muros al suelo del que emergieron amasados. Unos días después, cuando a Álvaro Siza le preguntaron si era partidario de reconstruir Bam tal y como era, respondió que no, que «lo mejor sería aceptar la ruina y consolidarla», «que podría construirse otra ciudad fuera, en otro lugar próximo, en unas condiciones más favorables que relacionaran la nueva arquitectura y la ruina próxima»<sup>3</sup>. Es decir, ni como era ni donde era, porque lo que ya dejó de ser no puede volver a ser, a comparecer en la realidad más que como espíritu: porque el simulacro no debe aspirar a suplantar a la existencia, la máscara a la persona. El prefijo «re-» es a menudo inútil, con frecuencia contraproducente en arquitectura: en rigor, no sólo no es posible la reconstrucción ni la reencarnación en la arquitectura (la imposibilidad de rehacer literal e idénticamente, de retornar a un estado previo ignorando el intervalo de tiempo, de anular los cambios producidos por las circunstancias), sino que tampoco es posible, en sentido estricto, la representación o la rehabilitación. Siza, como W. G. Sebald, parecen estar también convencidos de ello. Sebald, en el primer capítulo de *Sobre la historia natural de la destrucción*, titulado «Guerra aérea y literatura»<sup>4</sup>, escribe sobre alguna de las ciento treinta y una ciudades alemanas que fueron sádicamente bombardeadas por los ejércitos de los aliados hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, de alguna de las ciudades reventadas, destripadas, destazadas, desentrañadas, reducidas a cascotes para, según se dijo, salvarlas. Habla el poeta de las formas que adoptan los escombros apilados y de las ratas que los pueblan; habla el silencio que sigue a la catástrofe artificial, a la deflagración última. Habla, como hablaba Roberto Rossellini en *Alemania año cero* (1947), de la ausencia y del dolor, del hambre y la intemperie y de las formas inhumanas de mitigarlos. Describe el espectáculo obscuro de la arquitectura expresando la barbarie destructora y deja sin responder (quizá porque lo hace en *Austerlitz* y en *Los anillos de Saturno*) a qué es lo que incita a los ciudadanos, a los gestores de la capital a, una vez

desescombradas las ciudades, exigir la restitución, la vuelta ficticia a un incierto estado anterior al bombardeo, a por qué es insoportable la contemplación de los pecios del naufragio, o a por qué no basta con la consolidación, monumental u ordinaria, de la ruina.

La clonación terapéutica de la arquitectura, entendida como procedimiento de restitución o reposición, parece que quisiera demostrar que el pasado puede reconstruirse: y ésta es la falacia, pues no se trata de reconstruir una apariencia o de restablecer un pasado formal, sino de construirlo ex profeso, de demostrar con obras que la historia puede construirse a conveniencia recurriendo al sucedáneo, al simulacro, a la parodia de la arquitectura retrospectiva. Ni siquiera pueden llamarse monumentos ni ese edificio que se publicita como Pabellón Mies van der Rohe ni esa máscara que denominan Frauenkirche: nada conmemoran, a nada significativo remiten ni aluden; no pueden ser, como les exigía Isidoro de Sevilla a los monumentos, invitaciones domésticas al recuerdo de los muertos.

<sup>1</sup>Sirueta, Madrid, 2007.

<sup>2</sup>Véase «Música y fuego» en *Enciclopedia del crepúsculo*, El Acanalado, Barcelona, 2005.

<sup>3</sup>AA. VV., *Unas casas de Cádiz*, Colegio de Arquitectos de Cádiz, 2007.

<sup>4</sup>Anagrama, Barcelona, 2003.

*Formas*, nº 18, Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 2008.

