

Edward Hollis

La vida secreta de los edificios

Del Partenón a Las Vegas
en trece historias

Traducción del inglés de
María Condor

El Ojo del Tiempo Ediciones Siruela

Introducción



El sueño del arquitecto
Thomas Cole, 1838

El sueño del arquitecto

Érase una vez un arquitecto que tuvo un sueño. La cortina de su salón burgués se rasgó y él se encontró recostado en lo alto de una colosal columna, desde donde divisaba un gran puerto. En una colina cercana, la aguja de una catedral gótica se elevaba por encima de los puntiagudos cipreses de un oscuro bosque; al otro lado del río, una luz dorada bañaba una rotonda corintia y los arcos de ladrillo de un acueducto romano. El acueducto se alzaba sobre una columnata griega, delante de la cual una procesión conducía desde la ribera hasta un ornamentado templete jónico. A lo lejos, la figura de un templo dórico se acurrucaba bajo un palacio egipcio y, detrás de todos estos edificios, un velo de neblina y un jirón de nube envolvían la Gran Pirámide.

Fue un momento de quietud absoluta. Una perspectiva en el tiempo se había convertido en una perspectiva en el espacio, conforme el pasado retrocedía de una manera ordenada, un estilo tras otro, desde la cortina del salón del presente hasta el horizonte de la Antigüedad. La alta Edad Media ocultó en parte el esplendor clásico; la magnificencia romana se levantaba sobre los cimientos de la razón griega; la gloria de Grecia quedaba ensombrecida por la arquitectura primigenia de Egipto. Aquella selección de edificios formaba un canon arquitectónico: cada ejemplo ofrecía al arquitec-

to inspiración, consejo y advertencia sacados del tesoro dorado de la Historia.

Todos los grandes edificios del pasado habían resucitado en un monumental día del éxtasis. Todo había sido creado de nuevo y ni las inclemencias del tiempo, ni la guerra, ni el errabundo gusto habían dejado su marca en la escena. Todo estaba fijado tal como había sido concebido: cada edificio era una obra maestra, una obra de arte, un pasaje de música congelada, no deteriorado por las componendas, los errores o la desilusión. No se podía agregar ni quitar nada sin empeorarlo. Todos los edificios eran hermosos, su forma y su función se hallaban en perfecto equilibrio.

Esa escena era lo que la arquitectura fue, es y debe ser. Pero justo antes de despertar el arquitecto se dio cuenta de que estaba soñando y recordó las palabras de Próspero al despedir al reino de espíritus que ha invocado, al final de *La tempestad*:

Las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, el inmenso globo mismo y todo cuanto contiene se disolverá y, lo mismo que se ha desvanecido esta apariencia insustancial, no dejará nada tras de sí: estamos hechos de la misma materia que los sueños y nuestra corta vida se cierra con un sueño.

El sueño del arquitecto lo tuvo un emigrado del Viejo Mundo al Nuevo. Thomas Cole nació en Lancashire en 1801, pero pasó su vida adulta entre los riscos y bosques del valle del Hudson, al norte de la ciudad de Nueva York, donde pintó imágenes de una Arcadia todavía no enterrada bajo torres, palacios y templos. Cole no podía evitar pensar en el Viejo Mundo que había dejado atrás y sabía que algún día el Nuevo Mundo llegaría a parecerse a él. Su ciclo pictórico titulado *El curso del Imperio* representa el valle del Hudson en cinco etapas diferentes: *El estado salvaje*, *El estado arcádico o pastoril*, *La consumación del Imperio*, *La destrucción del Imperio* y *Desolación*. En estas cinco imágenes, un bosque virgen al amanecer se convierte en una gran ciudad a mediodía. Al anochecer es un confuso montón de piedras, blanqueado por una luna pálida.

En 1840, el arquitecto Ithiel Town encargó a Cole la pintura *El sueño del arquitecto* y le pagó en libros de muestras. A Town no le gustó mucho el cuadro, pero éste llegó a ser considerado la obra maestra de Cole. El panegírico fúnebre de Cole lo ensalzó como una de las «obras principales [...] de su genio», como «un conjunto de edificios, egipcios, góticos, griegos, moriscos, tal como podría presentarse a la imaginación de alguien que se hubiese quedado dormido tras leer una obra sobre los diferentes estilos de la arquitectura».

La visión de Cole sigue obsesionando a los arquitectos. Si

tomamos cualquier obra clásica sobre arquitectura y echamos un vistazo a las imágenes, nos encontramos perdidos en un panorama similar de «los diferentes estilos». Unos dibujos de líneas pulcras representan las obras maestras de la Antigüedad, nuevas y lozanas como el día en que nacieron; los cielos azules, las calles limpias y una total ausencia de personas confieren a las fotografías arquitectónicas la calidad intemporal de *El sueño del arquitecto*. Y no sólo las ilustraciones: la historia escrita de la arquitectura es también una letanía de obras maestras, inalterables e inalteradas, desde las Grandes Pirámides de Gizeh hasta sus descendientes de cristal en París o Las Vegas. Se describen los grandes edificios del pasado como si acabaran de desmontar el andamio, la pintura estuviese aún fresca en las paredes y todavía no se hubiera cortado la cinta: como si la Historia no hubiese sucedido.

Es una visión intemporal porque intemporal es precisamente como esperamos que sea la gran arquitectura. Hace casi un siglo, el arquitecto vienés Adolf Loos observó que la arquitectura no tiene su origen en la vivienda, como se podría esperar, sino en el monumento. Las casas de nuestros antepasados, que eran respuestas contingentes a sus necesidades en continuo cambio, han perecido. Sus tumbas y templos, concebidos para durar la eternidad de la muerte y de los dioses, se han conservado, y son ellos los que forman el canon de la historia arquitectónica.

El discurso mismo de la arquitectura es un discurso sobre la perfección, una palabra que se deriva del término latino que significa «acabado». El teórico romano Vitruvio afirmó que la arquitectura era perfecta cuando poseía firmeza, utilidad y belleza en un delicado equilibrio. Un milenio y medio después, su intérprete renacentista Leon Battista Alberti escribió que la belleza perfecta es aquella a la cual no se puede añadir nada y de la que no se puede quitar nada. El arquitecto moderno Le Corbusier definió la tarea de su profesión como «el problema de establecer unos criterios para hacer frente al problema de la perfección».

En el discurso de la arquitectura, todos los edificios, para seguir siendo bellos, deben mantenerse inmutables y todos los

edificios, para mantenerse inmutables, deben aspirar a la fúnebre condición del monumento. La tumba de Christopher Wren, en la cripta de la catedral de San Pablo en Londres, resulta sencilla para tan gran hombre, pero la inscripción que se lee en la pared, sobre el sarcófago, desmiente esa modestia. «*Si monumentum requiris, circumspice*»: «Si buscas un monumento, mira a tu alrededor». Todos los arquitectos esperan que los edificios que han concebido honren su genio y, por tanto, se atreven a esperar que esos edificios duren para siempre, sin cambios.

*

Pero *El sueño del arquitecto* es sólo eso: un sueño, una ilusión, una imagen plana aprisionada en un marco. Figurémonos por un momento que el arquitecto ha despertado de su sueño, ha salido del cuadro y ha abandonado el museo en el que éste se halla expuesto.

Aun cuando se encontrara en lo alto de una columna colosal, desde allí no se dominaría una perspectiva monumental. En cambio, el arquitecto estaría tal vez contemplando el hueco de la escalera de una casa de vecindad, que es lo que exactamente vería si hubiera trepado a las columnas del templo de Augusto en Barcelona que se han conservado. La catedral gótica no se alzaría en algún oscuro bosque sino puerta con puerta, y quizá los muros de su cripta se hubieran hecho utilizando los cimientos de un santuario de Apolo, como en Gerona. Las columnas de este edificio formarían tal vez el pórtico de la catedral, como en Siracusa, y es posible que el altar fuera una bañera romana puesta del revés, como en la iglesia de Santa Maria in Cosmedin de Roma. La construcción de la catedral habría costado cientos de años, como Chartres o Gloucester, y sería un caótico *collage* de estilos diferentes, cargado de restauraciones victorianas extremadamente entusiastas y de dudosa fidelidad. El templo jónico, como el de Artemisa en Éfeso, habría sido incendiado por indignados cristianos en el siglo V, mientras que la rotunda corintia habría sido convertida en una fortaleza, como lo fue el Partenón en la Roma medieval. El templo dórico se habría evaporado: sus esculturas se exhibirían en Londres,

como los mármoles de lord Elgin, y el edificio mismo habría reaparecido en alguna parte, al igual que se reconstruyó en Berlín el altar de Zeus en Pérgamo. Los arcos del acueducto romano habrían quedado sepultados bajo los atestados barrios bajos de Jerusalén o Nápoles: sus bóvedas serían ahora escondrijos de criminales y de la policía secreta. Sólo las tumbas, las Grandes Pirámides, habrían permanecido inmutables, aisladas, monumentalmente inútiles, en las arenas suburbanas de Gizeh.

El sueño del arquitecto se habría convertido en un Manhattan de la era del *jazz*, en un Shanghai del siglo XXI, en una Estambul otomana, en una Venecia medieval: un ruidoso y sucio depósito de innumerables arquitecturas en proceso de cambio constante. En esta ciudad habría cualquier cosa menos quietud. En este proceso de construcción y deterioro perpetuos y simultáneos, aparecerían y desaparecerían edificios, se construirían unos sobre otros, sacando unos de otros o metiendo unos en otros. Lucharían y después se aparearían y engendrarían monstruosos vástagos. Ni un solo edificio sobreviviría tal como había sido concebido por sus creadores.

Y el arquitecto, a quien tal vez habría que disculpar por considerar su despertar una pesadilla, se daría cuenta de que el mundo real es más extraño y más parecido a un sueño que el sueño pintado. Antes de volver a su columna en el cuadro, quizá dirigiera una postrera mirada a la tormentosa escena del exterior y recordara otro pasaje de *La tempestad*:

A cinco brazas de profundidad yace tu padre; de sus huesos se han hecho corales; son perlas lo que fueron sus ojos; nada de él desaparece sino que sufre un cambio oceánico transformándose en algo rico y extraño.

*

Éste es un libro de cuentos sobre la vida que llevan los edificios, en cuyo transcurso todo se transforma en «algo rico y extraño», y su argumentación se basa en que la historia de la arquitectura no se parece en nada al *Sueño del arquitecto*. Por el contrario, estos cuentos se narran como antídoto a la visión de

Cole y su hipnótico dominio sobre la ortodoxia arquitectónica, un antídoto que induzca a despertar. Ésta es la razón de que estos edificios tengan una vida secreta: con harta frecuencia se ha pasado por alto la existencia de sus historias o se ha hecho caso omiso de ellas.

En el corazón de la teoría arquitectónica hay una paradoja: los edificios están concebidos para durar y, por tanto, sobreviven a las apariencias insustanciales para las que se crearon. Después, liberados de las ataduras de la utilidad inmediata y de las intenciones de sus amos, son libres para hacer lo que quieran. Los edificios sobreviven mucho tiempo a los propósitos para los que se crearon, a las tecnologías con arreglo a las cuales se construyeron y a la estética que determinó su forma; sufren innumerables restas, sumas, divisiones y multiplicaciones, y muy pronto su forma y su función tienen poco que ver la una con la otra. Por ejemplo, el arquitecto Aldo Rossi observó que en su propio entorno noritaliano «hay grandes palacios, conjuntos de edificios o aglomeraciones que constituyen partes enteras de la ciudad y cuya función ya no es la originaria. Cuando visitamos un monumento de este tipo, nos sorprende la multiplicidad de funciones diferentes que un edificio de este género puede albergar a lo largo del tiempo y cómo estas funciones son completamente independientes de la forma».

La mayoría de las veces, los más seguros dictados de la teoría arquitectónica se ven debilitados por la vida secreta de los edificios, que es caprichosa, proteica e imprevisible, pero demasiado a menudo esta contradicción se considera objeto del interés exclusivo de especialistas relacionados con la conservación del patrimonio o con el interiorismo. Sabemos todo de la biografía de Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, pero mucho menos de la biografía de los edificios que ellos proyectaron. Es mucho más difícil encontrar estudios que hablen de la evolución de los propios edificios, como los maravillosos y quiméricos monstruos que son, que encontrar cotilleos sobre los monstruos que los proyectaron.

Hay unas pocas excepciones. En el siglo XIX, Eugène-Em-

manuel Viollet-le-Duc en Francia y John Ruskin en Inglaterra fundaron escuelas rivales de filosofía de la conservación, cuya exégesis en el siglo XX emprendieron autores como Alois Riegl y Cesare Brandi. En la época moderna, con su obsesión por el futuro, sólo Jože Plečnik y Carlo Scarpa se aplicaron seriamente a la alteración de los edificios del pasado, planeando fascinantes híbridos en los que la arquitectura moderna se pega sobre los sustratos superpuestos de épocas históricas anteriores. En tiempos más recientes, *Sobre la alteración de la arquitectura*, de Fred Scott, y *Relecturas*, de Graeme Brooker y Sally Stone, han encarado el ejercicio profesional desde la perspectiva del interiorista, cuyo cometido consiste casi exclusivamente en modificar edificios existentes.

Sin embargo, el hecho de que todos los grandes edificios cambien con el paso del tiempo se suele considerar una especie de secreto inconfesable o, en el mejor de los casos, una fuente de melancólicas reflexiones. Este libro ha sido escrito con el propósito de insistir no sólo en que los edificios cambian sino también en que quizá tienen que hacerlo. Es una historia de la alteración de los edificios y a la vez un manifiesto en favor de ella.

*

Los edificios cuya vida secreta se narra aquí componen un elenco familiar; algunos son más o menos inmediatamente reconocibles en *El sueño del arquitecto*. El libro comienza, como todas las historias de la arquitectura europea, con el Partenón, monumento que precede, de manera ortodoxa, un desfile de manual de obras maestras, desde San Marcos de Venecia hasta una versión de la Ville Radieuse de Le Corbusier. Todos ellos se encuentran firmemente situados en la órbita de la cultura europea, cuyas *Ultimae Thulae* en este contexto son el Strip de Las Vegas en Occidente y el Muro de las Lamentaciones en Oriente. (La arquitectura del resto del mundo se ve menos afectada que la de Occidente por la obsesión de la permanencia –por ejemplo, los edificios antiguos de Japón están hechos de papel– y tienen menos necesidad de un antídoto.)

Pero el marco ortodoxo de este estudio es irónico, pues estas obras maestras, que así se llaman, son demasiado caprichosas para responder a ningún maestro concreto. Son destruidas, robadas o apropiadas. Desaparecen y se reproducen, evolucionan y son traducidas a lenguas extranjeras, simuladas, profetizadas y restauradas. Son transformadas en reliquias sagradas, en espectáculos hueros y en *casus belli*. En este libro se afirma que su belleza ha sido generada por su larga e imprevisible vida. Como ha aducido el teórico estadounidense Christopher Alexander, «cuando un lugar carece de vida o es irreal, casi siempre hay una mente dominante detrás. La voluntad de su creador lo llena hasta tal punto que no queda sitio para su propia naturaleza». La belleza intemporal «no se puede crear sino sólo generar indirectamente, con las acciones corrientes de la gente, al igual que una flor no se puede crear sino que se genera de una semilla».

Los edificios descritos en este libro cambian de forma de un siglo a otro, de modo que las cronologías estilísticas tradicionales que ordenan la historia de la arquitectura son inútiles aquí. Por el contrario, si hay una estructura que abarque la secuencia de relatos, es la que se basa en la manera en que han cambiado con el tiempo las actitudes hacia la alteración arquitectónica. El visigodo, el monje medieval y el arqueólogo moderno se han hallado ante el mismo edificio clásico con propuestas muy divergentes para su futuro, que van desde un buen pillaje hasta la esmerada excavación, pasando por el exorcismo iconoclasta, y cada una de estas aproximaciones supone un comentario, no necesariamente una mejora, sobre la actitud que ha heredado.

Todos los relatos son en cierto sentido comentarios sobre sus predecesores, así como también constituyen comentarios los actos de alteración arquitectónica, que constituyen en sí mismos una crítica de aquello que alteran. «Cualquiera puede ser creativo –dijo una vez Bertolt Brecht–: el desafío es tratar de reescribir lo que han dicho otros.» Toda representación de toda obra teatral y toda ejecución de toda obra musical es una reinterpretación, una relectura y reescritura de un texto o una partitura, y esa representación o ejecución tiene lugar sin la angustia que

asociamos a la alteración de edificios existentes. Se considera a músicos y actores héroes creativos aunque jamás hayan tenido que producir una obra nueva desde cero. Se acepta que sus interpretaciones de Bach o Brecht son una contribución a nuestra cultura tan valiosa como cualquier composición original.

Esto guarda una analogía con la alteración de edificios existentes. Los problemas con los que se enfrentan los conjuntos dedicados a la música antigua o las representaciones shakespearianas «de época», por ejemplo, son muy similares a aquellos con los que se enfrentan los conservacionistas del siglo XIX. Entre tanto, las ejecuciones «modernas», desde las versiones de Beethoven realizadas por Von Karajan hasta las interpretaciones hollywoodienses de Jane Austen, se pueden comparar con las actuaciones de un arquitecto renacentista al tratar de traducir una iglesia gótica al lenguaje clásico.

Se puede objetar que la diferencia entre la arquitectura y la literatura o la música es que, mientras que los textos y las partituras existen con independencia de las interpretaciones concretas, los edificios no son independientes de las alteraciones operadas sobre ellos. Éstas son siempre irreversibles y pueden, por tanto, destruir a sus «anfitriones» de un modo en que no pueden hacerlo las producciones dramáticas o musicales de una obra clásica. Pero hay un ámbito en el que la representación y la cosa representada son inseparables: la tradición oral. Si un relato no se plasma por escrito, el único texto que existe para la siguiente representación es su narración anterior. Esto significa que el desarrollo de todos los cuentos es iterativo: cada nueva ocasión en que se narra establece las condiciones para la siguiente; los cuentos, desde la *Iliada* hasta *Capercita Roja*, han sido a un tiempo conservados y alterados por todos los narradores hasta llegar a la página escrita. El ejemplo clásico es *Cenicienta*, que aparece por primera vez en los testimonios escritos europeos en la Edad Media. El zapato de cristal sobre el que gira buena parte de la trama es de oro en alemán y un chanclo de goma en ruso. En la versión alemana, las feas hermanastras llegan a cortarse el dedo gordo del pie para que éste les quepa en el zapato, salpicándolo de sangre. Hay una versión china del

siglo IX en la que la madrastra es un pez y el baile en palacio es una fiesta campestre, pero en todos los casos Cenicienta sigue siendo Cenicienta.

Los edificios son menos portátiles que los cuentos, pero hay importantes paralelismos entre sus modos de transmisión. Como observó Christopher Alexander, «ningún edificio es perfecto nunca. Cada uno de ellos, cuando se construye, constituye un intento de crear una configuración completa que se mantenga sola. Pero las predicciones son invariablemente erróneas. Las personas usan los edificios de una manera distinta a como pensaban hacerlo». Por ende, las personas tienen que efectuar cambios para mantener la adecuación entre un edificio y los acontecimientos que tienen lugar en él. Cada vez que le sucede esto a un edificio, «suponemos que vamos a transformarlo, que nacerán nuevas totalidades, que, de hecho, la entera totalidad que se está rehabilitando se convertirá en otra distinta como consecuencia». Cada alteración equivale a «volver a narrar» tal como existe el edificio en un momento concreto y, cuando se concluyen los cambios, se convierte en el edificio existente para la siguiente vez que se narre. De esta manera, la vida del edificio es perpetuada y al mismo tiempo transformada por ese repetido acto de alteración y reutilización.

Así es exactamente como se transmiten los cuentos de generación en generación, conservados y rehechos una y otra vez. Lo que es más, los edificios cuya vida secreta volvemos a contar aquí han experimentado metamorfosis que tienen un carácter de cuento de hadas o de mito. El relato de la transformación del muro de Berlín en valiosas reliquias siempre me recuerda a la cautiva a la que el enano Saltarín ayuda a hilar la paja en oro, mientras que la historia del vuelo milagroso de la Santa Casa de Loreto siempre suscita la pregunta: «¿qué ocurrió en realidad?».

Yo no sé lo que ocurrió en realidad: contestar a esa pregunta sería tan útil como identificar a la verdadera Caperucita Roja. No es finalidad de este libro deconstruir los cuentos, ni los edificios, que hemos heredado de nuestros antepasados, sino narrarlos para que otros puedan hacer lo mismo en el futuro.

Los cuentos son como los regalos: deben aceptarse sin escepticismo y compartirse con los demás.

Tanto para los cuentos como para los edificios, la suma de cambios ha sido el paradójico mecanismo de su conservación. Ninguno de los edificios cuya vida secreta relatamos aquí ha perdido nada por haber sido transformado. Antes bien, ha resistido como jamás habría hecho si nadie los hubiese alterado. Con demasiada frecuencia se imagina la arquitectura como si los edificios no cambiaran ni debieran cambiar. Pero sí que cambian y siempre ha sido así. Los edificios son regalos y, por serlo, debemos transmitirlos a los demás.