

para ello eliminar de su campo de actividades toda investigación que se aparte del objetivo que su compromiso ha convertido en único: la intervención del arquitecto como garantía de la obtención de la máxima rentabilidad en el proceso de producción de edificios.

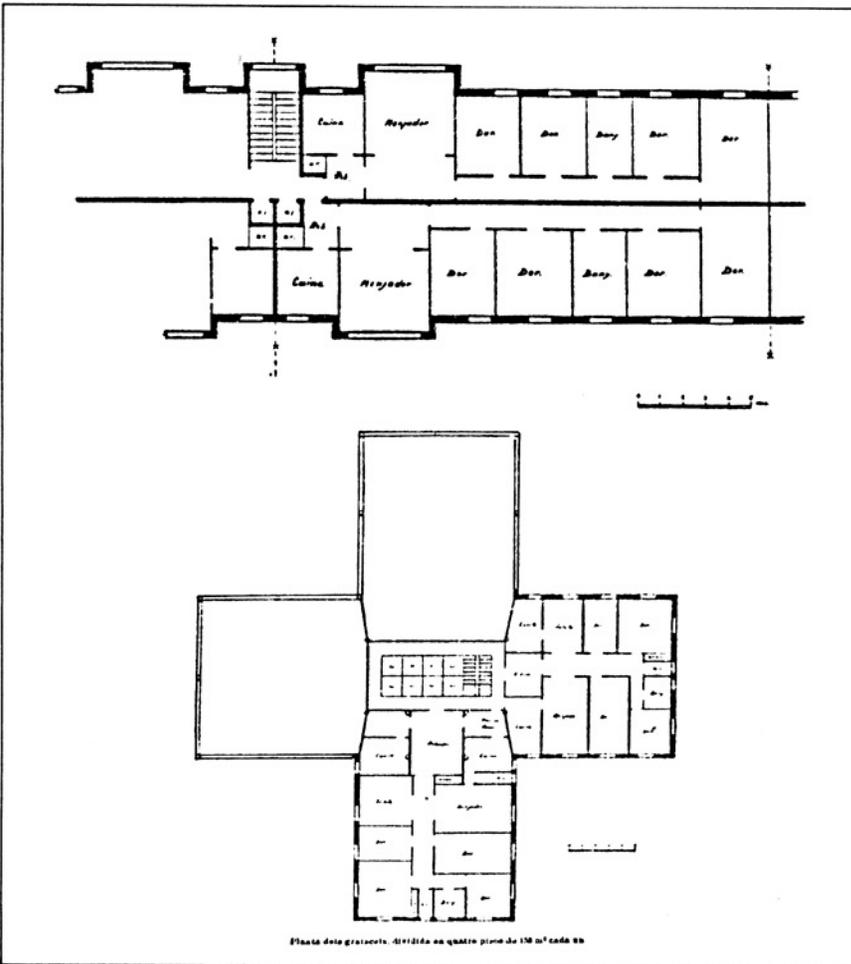
sueño formal por ellos ideado tiene el mismo significado de inútil autocontemplación que la pregunta de la reina de Blancanieves ante el espejo: "¿Hay alguien más bella que yo?". Por otra parte, las relaciones que Rubió insinúa entre lo natural y la ciudad tienen un sentido más profundo que el que parece deducirse de los textos anteriores, y que intentamos explicar en estas notas.

El conjunt del barri està tractat, segons la fórmula moderna dels grans patis oberts, amb blocs d'edificació estrets sense patis interiors, inútils en els edificis d'enormes alçades i sempre desagradables. Totes les habitacions donen a l'exterior.

Adjuntes es trobaran algunes plantes de trossos d'aquests blocs, que diran al lector com s'entén la distribució dels edificis. Només cal fer notar que, com és natural, les escales perden gran part de la seva importància en les cases altes, i en canvi les bateries d'ascensors n'agafen més i més.

L'aspecte dels edificis s'ha imaginat partint, d'una banda, de la necessitat de lligar l'arquitectura del Palau Nacional amb la del barri i la de la plaça d'Espanya, necessàriament simple. Això sembla resolt amb la combinació d'obra de totxo i de pedra artificial que forma la característica de la projectada Avinguda de la Reina Cristina. En la resta del barri, la preocupació ha estat variar les vistes de manera que no hi hagi monotonia, i s'ha mirat d'introduir elements alegres i agradables, com són petits jardins i terrasses-jardí. S'ha procurat que el sol i les vistes sobre el parc es puguin disfrutar en el major nombre de casos.

En primer lugar, por tanto, una urbanización cuya única cualidad será ocupar exactamente el solar de que se dispone; en segundo lugar, una formalización fruto casual de fuerzas enfrentadas en un punto, ajenas a las posibilidades de comprensión del arquitecto que, lejos del misterio general, debe limitarse a ofrecer un resultado sin atributos, cuyo auténtico sentido se resume en una nota al margen del texto: "Es llàstima no poder-ho resoldre (el projecte) segons fórmules més modernes -amb les de demà, millor que no pas



Planta dels gratacels. Dividida en quatre pisos de 100 m² cada un

Il·lustracions:
Projecte de Urbanització i
Edificació intensiva entre la
Plaça d'Espanya i el Parc de
Montjuïc de Rubió y Durán,
 Pàgina 10, plantes de las
 viviendas.
 Pàgina 11, perspectiva de los
 rascacielos.

amb les d'avui. Una arquitectura mixta com la que proposem està, però, imposada per la realitat i el seny".

Lo universal, que implícitamente debía habitar en los instrumentos manejados por el arquitecto, ha desaparecido sin que pueda adivinarse ya el lugar de su antigua existencia. No se trata ya de crear, sino simplemente de ordenar unos elementos dados, existentes, sobre cuyo sentido cualquier discusión no es sólo inútil, sino arriesgadamente pretenciosa.

Intencionadamente ajeno, por tanto, a la lucha de los intelectuales europeos, que ven en la racionalización de los procesos productivos de que sus propuestas forman parte (y, porqué negarlo, en la oculta esperanza de su irrealización) la única posibilidad de supervivencia, Rubió se plantea, frente al desarrollo natural de la ciudad del capital, la disponibilidad ideológica y la seguridad técnico-profesional, como únicas garantías de éxito en su enfrentamiento con los, de otra forma, incomprensibles procesos que vuelven ahora tan extraño el que antes era conocido lugar de trabajo.

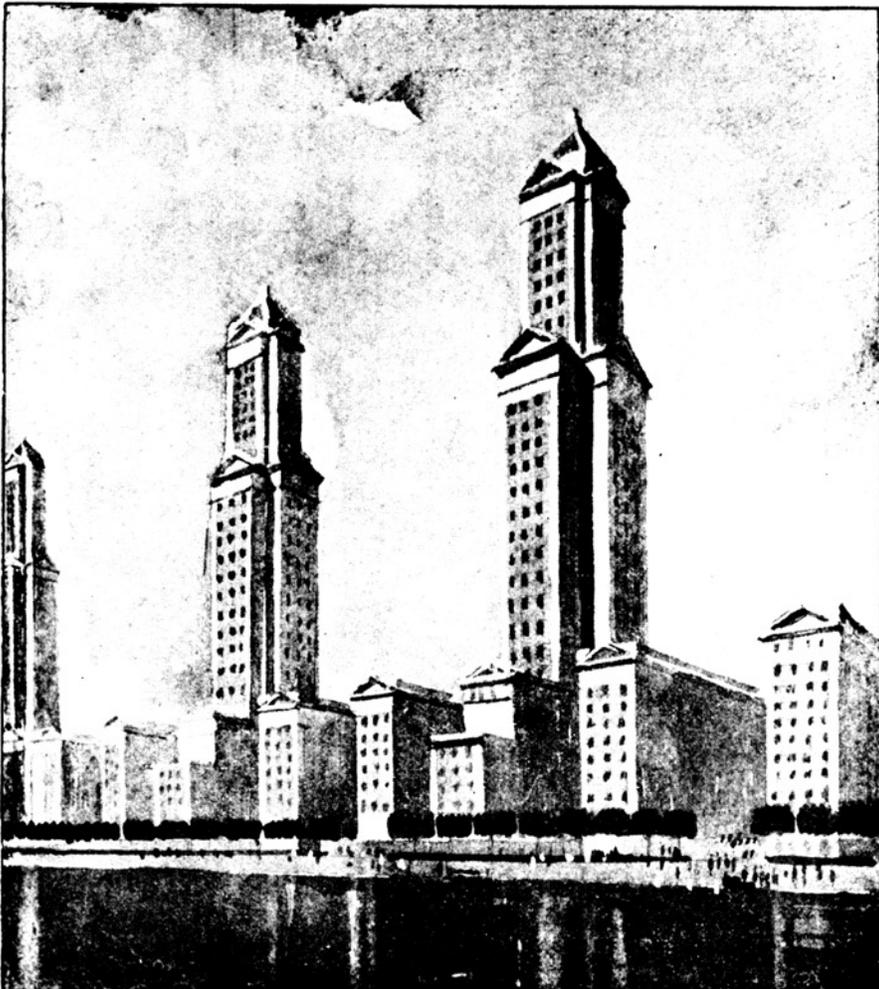
Pero esto es en el proyecto de Montjuic. En las visiones de La ciutat futura Rubió pretende ir más lejos puesto que el mismo tema va a plantearse no ya en el razonamiento acotado de un problema real, sino desde la sobrecogedora visión de un futuro inventado. Ahora vuelve a sernos útil la cita de Le Corbusier:

L'ACCROISSEMENT DES GRANDES
VILLES A DÉPASSÉ TOUTES PRÉVI-
SIONS.

CROISSANCE VERTIGINEUSE ET
PERTURBATION.

LA VIE INDUSTRIELLE ET LA VIE
COMMERCIALE QUI S'Y ADAPTENT
SONT DES PHÉNOMÈNES NOUVEAUX
D'UNE AMPLITUDE BOULEVER-
SANTE.

LES MOYENS DE TRANSPORT



SONT A LA BASE DE L'ACTIVITÉ
MODERNE.

LA SÉCURITÉ DU LOGEMENT EST
LA CONDITION DE L'ÉQUILIBRE
SOCIAL.

LE PHÉNOMÈNE NOUVEAU DE
LA GRANDE VILLE A SURGI DANS
LE CADRE ANCIEN DES VILLES.

LA DISPROPORTION EST TELLE
QU'ELLE PROVOQUE UNE CRISE IN-
TENSE.

LA CRISE EST A SES DÉ-
BUTS. ELLE FOMENTE LE DÉSORDRE.

LES VILLES QUI NE S'ADAPTE-
RONT PAS RAPIDEMENT AUX CON-
DITIONS NOUVELLES DE LA VIE
MODERNE SERONT ÉTOUFFÉES ;
ELLES PÉRIRONT; D'AUTRES VILLES
MIEUX ADAPTÉES LES REMPLACE-
RONT.

La persistencia anacrónica de los viejos cuadros de las ciudades paraliza su extensión.

La vida industrial y comercial será sofocada en las ciudades retardatarias.

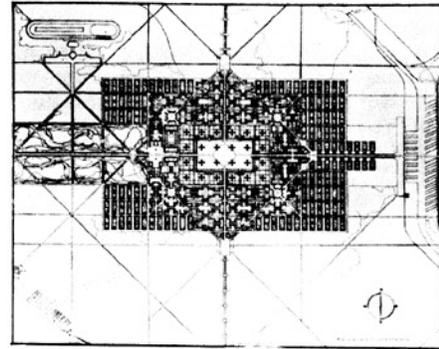
El sistema conservador en las grandes ciudades se opone al desarrollo de los transportes, congestiona, anemiza la actividad, mata el progreso, desalienta las iniciativas.

La alimentación de las viejas ciudades y la intensidad del trabajo moderno conducen a los seres a la irritación y a la enfermedad. La vida moderna reclama la recuperación de las fuerzas usadas. La higiene y la salud moral dependen del trazado de las ciudades. Sin higiene ni salud moral, la célula social se atrofia. Un país no vale más que por la fuerza de su raza.

Las ciudades actuales no pueden responder a las demandas de la vida moderna, si no se adaptan a las nuevas condiciones.

Las grandes ciudades ahogan la vida del país. Si la gran ciudad se sofoca, el país se ahoga.

Para transformar las ciudades, se debe buscar los principios fundamentales del urbanismo moderno.



Apelar al futuro sólo tiene sentido allí donde hay atraso. Programar, por tanto, la destrucción de lo existente como única posibilidad de progreso: Tal es el mensaje que nos envía Le Corbusier en este manifiesto que, aunque incluido en el capítulo VII de Urbanisme titulado La Gran Ciudad, formaba parte del diorama de Une ville contemporaine de trois millions d'habitants, presentado en el Salón de Otoño de 1922.

Si en el texto que citábamos al principio de estas notas veíamos aparecer la sorpresa en la repentina utilización de América, (utilización que convertía en paradójico el aparente entusiasmo del resto del discurso) aquí, el contraste violento va a producirse entre el manifiesto que acabamos de leer y la formalización a que él mismo se refiere: El plano de la "Ville Contemporaine". En él, los rascacielos cruciformes, los grandes bloques de viviendas, las autopistas elevadas, el fantástico aeropuerto central, resuelto en conocidas circonvoluciones de origen Beaux-Arts, no son más que simples convidados de la ortogonalidad clásica; la malla repite el tema de la estabilidad académica hasta eliminar cualquier novedad y convertir al dibujo en algo abstracto, casi incomprensible. El dibujo de Le Corbusier, sin entenderlo, está "criticando" al desarrollo desde su contraste ridículo con los esquemas tradicionales.

Pero la contradicción es inevitable, puesto que, ante su incorporación al sistema, las dos posibilidades que tiene el trabajo intelectual de los arquitectos (colocarse en el estadio más avanzado del desarrollo, mostrando así la futura inutilidad de su propio papel, o bien, plantear la crítica al capital en el mismo lugar en que éste se encuentra, para demostrar, antes de que se produzca, el fracaso al que se condena cualquier intento de resistencia) convergen en un mismo punto: la conciencia de que, en cualquier situación, el sistema convierte al intelectual en cómplice de su propia desaparición: la apariencia de suicidio es la coartada de que dispone el asesino ante la ley. No hay, por tanto, opción posible: cualquiera que, como Le Corbusier, escoge uno de estos dos caminos está

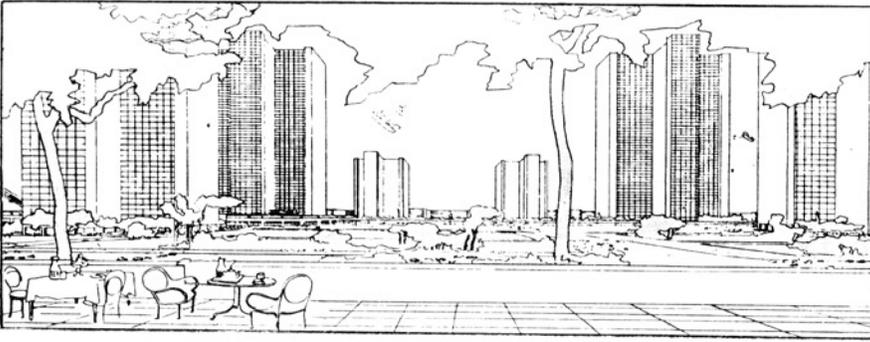
Ilustraciones:

Pág. 12: Le Corbusier, Plan de la Ville Contemporaine.

Pág. 13: Arriba, perspectiva de la Ville Contemporaine.

Abajo izquierda, perspectiva de La ciudad futura de Rubió.

Abajo derecha, dibujos de Le Corbusier y Pompe.



asumiendo, consciente o inconscientemente, también el otro, puesto que su fin es el mismo. (7)

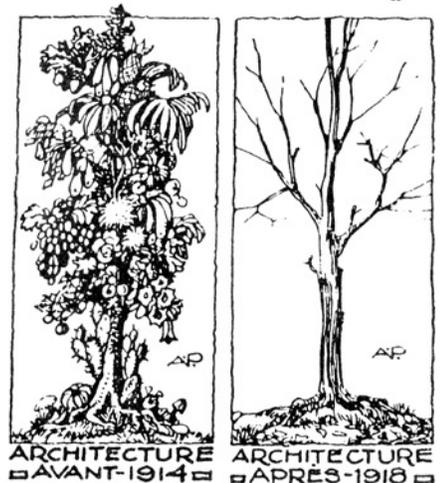
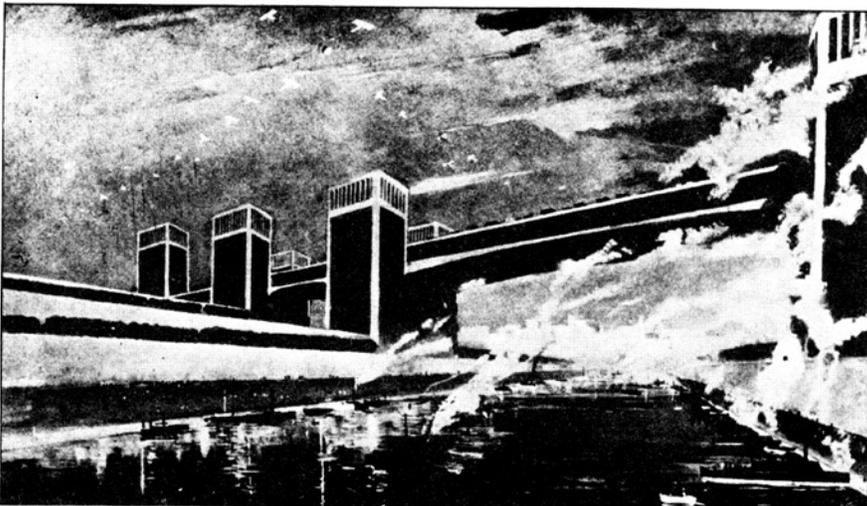
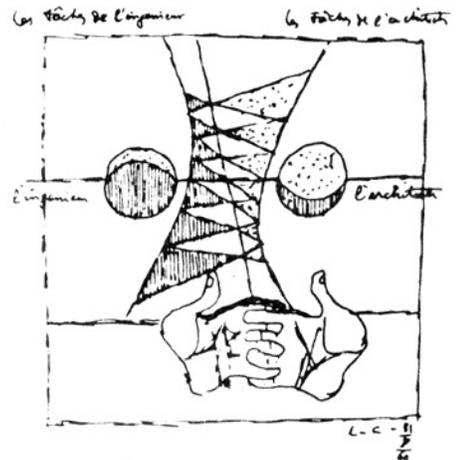
En las perspectivas de la "Ville Contemporaine" descubrimos la silenciosa agonía que se esconde tras el aparente optimismo de Le Corbusier. El aeroplano aparece entre los árboles, sin ruido, sin convulsionar el aire con su presencia, convertido en un pájaro que no molesta la tranquila escena. Pero, sin embargo, no se desliza, sino que permanece inmóvil, suspendido en el espacio blanco. También los automóviles han quedado detenidos en la rápida autopista. Los edificios, los objetos, no arrojan sombras. El té y los refrescos sobre las mesas de la terraza del bar nos sobrecogen con la siniestra impresión de que todo ha sido abandonado de repente, de que los habitantes de la ciudad (debieron existir alguna vez, puesto que en todas partes encontramos sus huellas) por alguna extraña razón que no llegamos a comprender, han huido. En su excitada ansia ordenadora, Le Corbusier ha querido eliminar toda posible contradicción de su proyecto: la ciudad de la geometría se ha convertido en un paisaje angustioso que tiene -sólo- el equilibrio de los muertos; la ciudad de la razón es un fantasma. A partir de estos dibujos únicamente podemos imaginarnos ya la hierba, los matojos, creciendo sin cuidado entre los adoquines silenciosos de las rectas calles abandonadas, y, después, los jardines convirtiéndose de nuevo en maleza, recuperando su identidad salvaje, invadiendo la ciudad desierta hasta convertirla en bosque, un bosque que trae en su interior desconocidos animales, los nuevos habitantes de los apartamentos, de los grandes bloques de viviendas, de las oficinas, de los rascacielos...

Nada de esto encontramos en los dibujos de Rubió, puesto que, en ellos, el horror es el único objetivo buscado. (8) Están equivocados quienes vean en las fantásticas perspectivas de La ciudad futura un absurdo canto a la monumentalidad que la alienante tecnología impone sobre los dominios racionales del hombre. No se trata tampoco, en el terreno contrario, de una antiutopía de la ciudad-caos. (9) La única explicación está en la simple contemplación de los

7. Esta conciencia de la inutilidad, frente al desarrollo, del arquitecto como intelectual, la vemos ilustrada en un dibujo realizado por Le Corbusier en sus últimos años (1960), titulado Les tâches de l'ingénieur, les tâches de l'architecte.

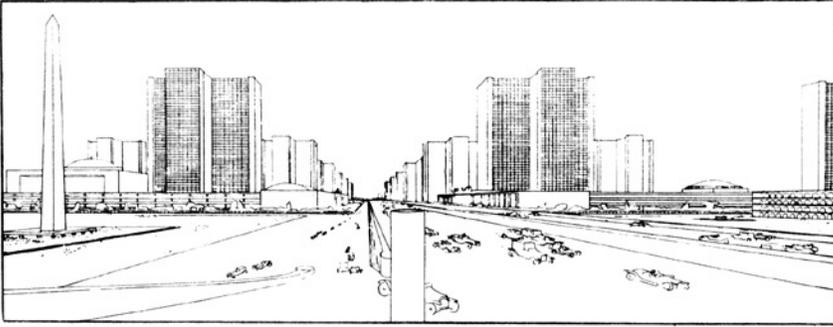
Lo más fácil es, sin duda, ver en esas manos entrelazadas una simbolización de la complementariedad entre las dos profesiones.

Sin embargo, las manos no constituyen, ni mucho menos, el centro de la composición: ésta tiene como protagonista principal a un rugoso astro realizando su matemático recorrido en un firmamento convulsionado por extrañas diagonales. De nada le sirve a Le Corbusier cambiar los colores de la noche y el día; frente a la juventud del ingeniero, tal esfuerzo es sólo el intento de mantener la agradable ficción que la falsa ignorancia proporciona. Pese a todo intento, el ocaso de



ARCHITECTURE
AVANT-1914

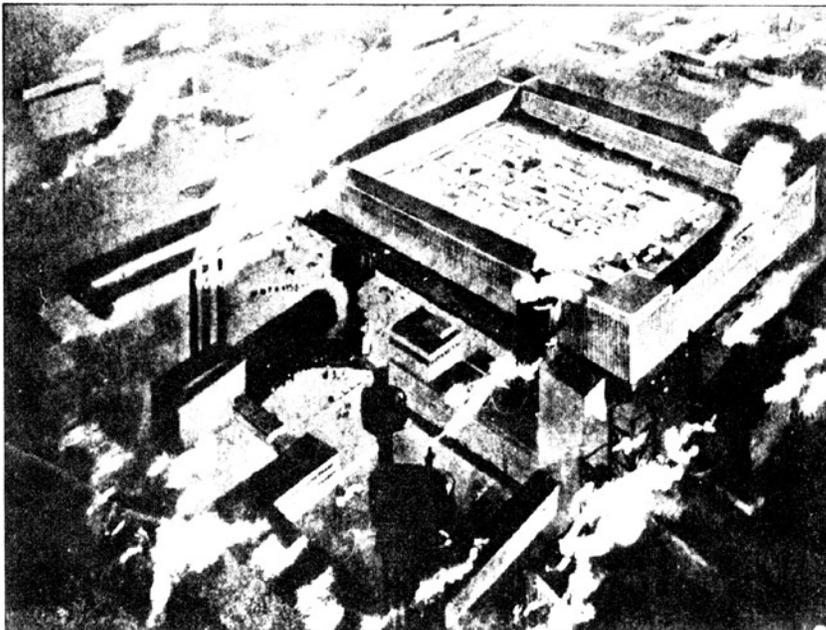
ARCHITECTURE
APRÈS-1918



mismos dibujos, en el espanto que éstos nos producen: Duros insectos brillantes, que todavía mantienen un lejano parecido con los objetos tradicionalmente llamados arquitectónicos, pero que, sin embargo, han perdido su perímetro y parecen disolverse en algo que seguramente, porque el título de la serie así lo indica, es la ciudad, eterna y silenciosa, más allá de la cual ya es imposible imaginar nada. Y la ciudad atroz, sólo vagamente intuida, se convierte, a su vez, en humo, pero ni tan sólo eso, puesto que el humo puede tener un origen artificial y, por tanto, humano, sino en bruma, en espesa niebla de ignorada procedencia, quizá habitada, tras la que todo desaparece. No es posible pensar en una ulterior evolución de estas imágenes, porque en ellas no existe mensaje: Su contemplación pasiva es lo único que se nos pide. La turbación, el estupor al reconocer la realidad más familiar oculta tras la engañosa utilización de la palabra "futuro", es la única reacción posible ante ellas. Le Corbusier necesita arrojarse en su propia fantasía, insistiendo, frente a toda evidencia, en calificar de "contemporánea" su ciudad ideal. Al descarnado Rubió, en cambio, ya no le son necesarios trucos.

Mostrar la ciudad como un infinito desierto; invertir la técnica en miedo, el progreso en vértigo; negar la geometría, exasperar lo irracional; todo ello sólo puede tener un sentido: explicar que únicamente en lo particular viven aún los privilegios. (10) Ya no hay acusados, puesto que ahora todo está claro: la ciudad no es una creación artificial, sino otra naturaleza, viva y salvaje; una naturaleza todavía por colonizar; una naturaleza, por tanto, en la que el conquistador, el explorador, el jardinero, todavía es necesario.

Juan José Lahuerta.



la esfera se está produciendo en el dibujo con exacta fatalidad. Por otro lado, para quienes escogen la postura contraria a Le Corbusier (la crítica regresiva al sistema) la expresión de su agonía adopta aún expresiones más desgarradas. Veamos, por ejemplo, el dibujo de Antoine Pompe Architecture avant 1914, architecture après 1918.

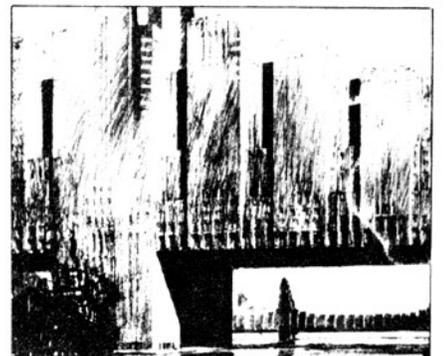
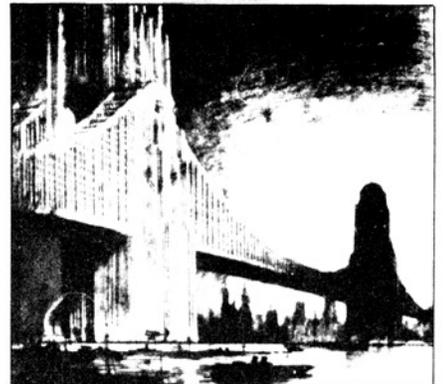
La primera impresión que nos produce, a la vista de las fechas que lo limitan, es de una simbolización del efecto que la Gran Guerra ha tenido sobre la arquitectura construida, pero esta interpretación nos parece demasiado sencilla.

En una segunda interpretación podríamos imaginarnos a la arquitectura moderna, desprovista de todo ornamento, frente a la ridícula y emperifollada arquitectura "antigua" (recordemos que A. Loos ha escrito su Ornament und Verbrechen en 1908, siendo traducido al francés por Georges Besson en 1913). Sin embargo, el árbol resultante no refleja el optimismo de algo que, limpio y nuevo, se abre al futuro, sino, más bien, la tetricidad de un muerto al que ninguna hoja verde adornará más. Ese árbol seco, incapacitado ya para producir cualquier fruto, no puede ser otra cosa que la representación del mismo arquitecto.

8. Es interesante observar la relación que existe entre éstos dibujos y los que, con gran éxito, realizan Hugh Ferriss y R.M. Hood durante la década de los veinte, no sólo a nivel formal, sino incluso en la utilización por Rubió de temas tan estimados por Ferriss y Hood como, por ejemplo, el de las viviendas sobre puentes.

Ilustraciones:

Arriba, perspectiva de la Ville Contemporaine,
Abajo izquierda, perspectiva de La ciudad futura de Rubió.
Abajo derecha, perspectivas de Ferriss y Hood.



9. En M. Galera, F. Roca, S. Tarragó, Atlas de Barcelona, los dibujos de Rubió aparecen junto a una perspectiva imaginaria de la Vía Laietana publicada por Laura Bonet en 1929. Sobre los dibujos de Rubió el Atlas hace el siguiente comentario:

Urbanismo-ficción 1929. Elementos de esta visión: aeropuertos en la cubierta de grandes almacenes superpuestos, megaestructuras (puentes-bloques residenciales) sobre un Llobregat convertido en puerto franco. Una intensa polución atmosférica borra en muchos casos, un paisaje en el que predominan fábricas vagamente racionalistas. El monumentalismo neobarroco — y neomodernista — de la Exposición de 1929 aparece aquí sustituido por un nuevo monumentalismo destinado a tener éxito al final de la década de los 60: el monumentalismo (falsamente) «funcional» de la mayor parte de proyectos oficiales actuales.

Sobre la perspectiva de Laura Bonet el comentario del Atlas es:

Un texto — «¿llegará algún día a ser realidad esta Vía Laietana que ha construido un visionario?» — y tres puntos de referencia — las agujas del edificio de la Caja de Pensiones, el mirador del Rei Martí y la catedral — definen la localización geográfica de la perspectiva. La ironía — y un deliberado infantilismo — aplicada al urbanismo-ficción dan mejor resultado que la falsa seriedad tecnocrática.



Creemos que la ironía, si es que existe en este caso, sólo significa el desprecio de lo que se ignora, el disimulo de la derrota en el intento de comprender la realidad. Los comentarios del Atlas... nos dejan sin aclarar, quizá porque es imposible, a qué se refieren cuando hablan de que la ironía y el infantilismo dan mejor resultado (?) que la falsa seriedad tecnocrática.

10. En el mismo artículo del Butlletí de la Cambra Mercantil de 1930, en el que se reproducen las perspectivas de La Barcelona futura, podemos ver, junto al Pla en relleu de la urbanització dels

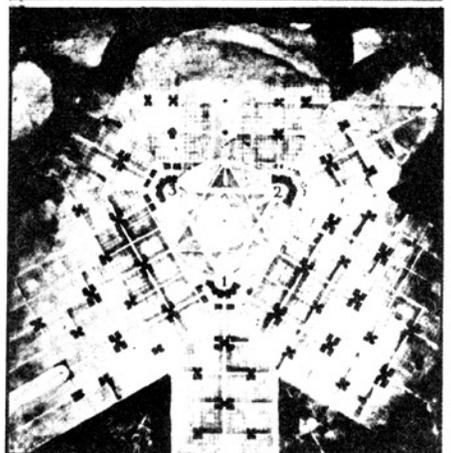
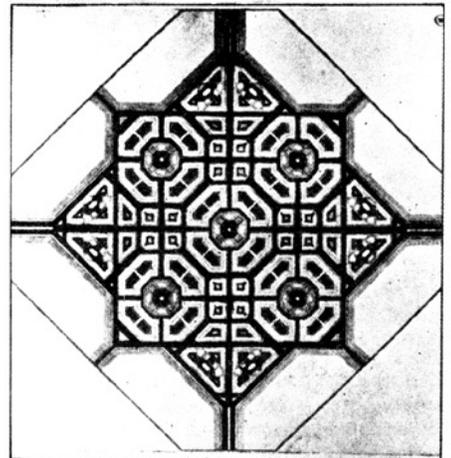
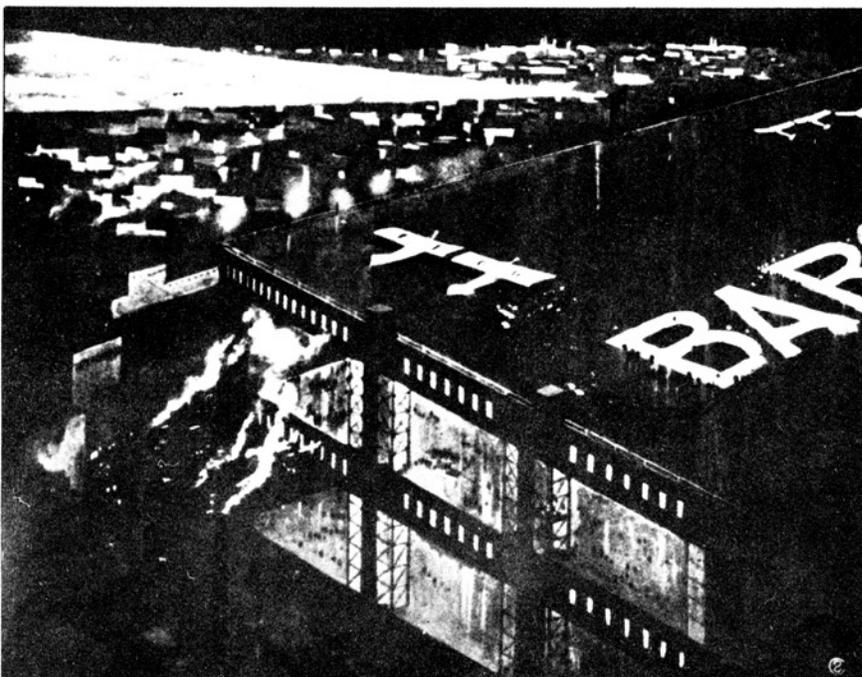
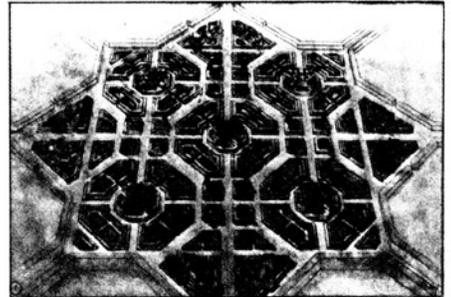
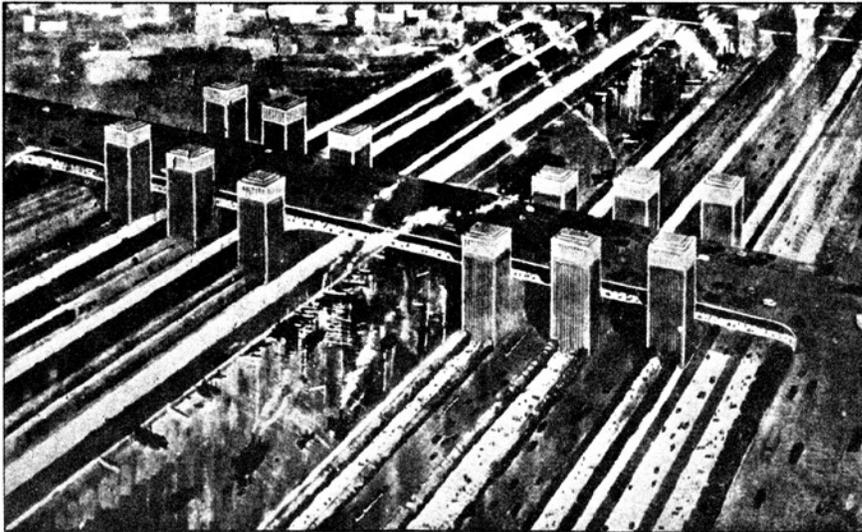
(sigue en página 49)

Ilustraciones:

Arriba, la Barcelona futura de L. Bonet.

Abajo izquierda, perspectivas de la ciudad futura de Rubió.

Abajo derecha, Barrio modelo de Rubió, perspectiva y planta. Metrópolis imaginaria de Ferriss, planta.



(viene de la página 15)

voltants de Barcelona ya comentado (ver nota 6), algunas plantas y axonométricas de "barrios modelos" ideados por Rubió. La planimetría de estos barrios, resuelta en esquemas cerradamente geométricos (octógonos de bloques residenciales desarrollados concéntricamente a una gran fábrica, estructuradora física y funcional del conjunto) nos recuerda, en su anacrónica rigidez, a la planta de la metrópoli imaginaria que el ya citado H. Ferriss (ver nota 8) nos presenta en su The Metropolis of Tomorrow (1929). Pero también nos hace pensar, quizá con más fuerza aún, en la descripción que Jules Verne hace en Les cinq-cents millions de la Béguin (1879) de la Ciudad del Acero (ver sobre esta obra verniana el artículo de J. J. Lahuerta, Lectura literal de Jules Verne, 1879, Carrer de la Ciutat nº 7, Barcelona, 1979): "... una llanura de cinco a seis leguas cuadradas, de suelo arenoso, sembrado de guijarros, árido y desolado como el lecho de un antiguo mar interior... sobre esta llanura, desnuda y rocosa, se eleva una masa oscura, colosal, extraña, una aglomeración de regulares edificios taladrados por

simétricas ventanas y recubiertos de rojos tejados, de los que emerge un bloque de chimeneas cilíndricas vomitando por sus bocas incandescentes torrentes de vapores fuliginosos... Esa masa es Stahlstadt, la Ciudad del Acero... verdadera ciudad que es a la vez una fábrica modelo... Quien llegue a las murallas mismas de Stahlstadt, no trate de franquear una de las macizas puertas que de trecho en trecho cortan la línea de fosos y fortificaciones... Hay que quedarse en los arrabales... la configuración de la Ciudad del Acero (es) como una circunferencia cuyos sectores, limitados a modo de radios por una línea fortificada, son perfectamente independientes entre sí, aunque envueltos por un muro y un foso comunes ... aquellos grises edificios, horadados por miles de ventanas, parecen más monstruos vivos que cosas inertes ... el centro de la tela de araña, trazada por Stahlstadt, es la Torre del Toro, una construcción ciclópea que domina a todos los edificios vecinos ... la residencia personal de Herr Schultz se halla en la base de la torre, y ... el famoso gabinete secreto ... en el centro de la misma ... Infranqueables serían siempre ... los obstáculos representados por

aquellas líneas de murallas oscuras y macizas, iluminadas durante la noche por oleadas de luz y vigiladas por centinelas seguros. Incluso, aunque llegara a forzarlas en algún punto, ¿Qué podría ver?. Detalles y nada más que detalles ... nunca el conjunto." (Sub. nuestro)

No sólo la estructuración en tela de araña de Stahlstadt, dominada en su centro por la torre del poder (la fábrica de Rubió), nos hace pensar en el diseño de los geométricos "barrios modelos" que comentamos. La Ciudad del Acero es una gran estructura cerrada en sí misma y colocada en medio de un desierto. El dibujo de Rubió no tiene ninguna relación con las perspectivas de La Ciutat Futura y mucho menos con la ciudad real. También está aislado, enamorado de la perfección de su propia imagen laberíntica, referido únicamente a él mismo, en un espacio ignorado en el que cualquier tipo de contacto es imposible y en el que sólo existe una forma de crecimiento: la adición. Se trata, evidentemente, de la exasperación de lo particular, de lo privado. Porque, desde su posición de "retaguardia", ¿Qué otra cosa puede interesar ya a Rubió sino los detalles, nada más que los detalles ... nunca el conjunto?.

LA crisis histórica de la sociedad europea desde las guerras mundiales ha puesto en cuestión la vigencia de los valores transmitidos por la cultura clásica moderna. La crítica de la nueva barbarie que hoy reina en Europa pasa necesariamente por la revisión de estos principios y de la figura misma de la filosofía moderna.

Eduardo Subirats

Figuras de la conciencia desdichada

taurus


CARRER DE LA CIUTAT

Director:
Beatriz Colomina.

Redacción:
Xavier Blanquer, Luis Burillo,
Beatriz Colomina, Enric
Granell, Juan José Lahuerta,
José Manuel Pérez Latorre,
Helio Piñón, Santiago Planas
(Venecia), Francesco
Prosperetti (Roma), José
Quetglas, Josep Maria Rovira,
Txatxo Sabater.

Fotografía:
Enric Berenguer, Girona 81,
Barcelona 9.

Administración, suscripciones
y publicidad:
Ediciones del Cotal, Praga 50,
Barcelona 24.

Distribución para Cataluña y
Baleares:
Distribuciones Prólogo,
Mascaró 35 bajos, Barcelona 32.

Distribución para el resto de
España:
Praxis Libros, San Francisco
de Sales 32, Madrid 3.

Impresión:
Gráficas Pareja, Montaña 16,
Barcelona 26.

Dep. Legal: B-985-1978