



Universidad Andrés Bello
Facultad de Arquitectura y Diseño
Escuela de Arquitectura
Santiago

CARTOGRAFIAS URBANAS

Profesor: JOSÉ LUIS LLANO LOYOLA
Ayudante: PATRICIO DE STEFANI

UNAB
Santiago

Territorios

Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 2002

Representaciones: de la ciudad –capital a la metrópoli
Ignasi de Solà-Morales
(55 a 75 pp.)

Trabajo Grupal

NOTACION DEL INTÉRPRETE

Este material bibliográfico solo tiene fines docentes
MARZO 2010

Pensar en la ciudad y en la arquitectura es pensar en lo que hay, pero también es proponer nuevas maneras de afrontar lo que está apareciendo. A partir del análisis de lo existente, los artículos recopilados en este libro intentan entender cuáles son los mecanismos a través de los que se produce la arquitectura y la ciudad contemporánea. El conjunto de reflexiones que constituyen este libro, intentan acuñar algunos conceptos y categorías de la arquitectura metropolitana actual. Dichas reflexiones nacen con el fin de contribuir a entender, y posteriormente actuar, en uno de los campos sometido a los grandes cambios y a los decisivos retos con los que se enfrenta nuestra civilización.

Ignasi de Solà-Morales (Barcelona, 1942/Amsterdam, 2001), arquitecto y filósofo, fue catedrático de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y profesor invitado en numerosas universidades americanas y europeas. Miembro fundador de la revista *Any*, formaba parte de comités editoriales de varias revistas internacionales. Autor de diversos libros y artículos de crítica, publicados en las principales revistas especializadas del mundo, compaginaba su actividad teórica y docente con su despacho profesional como arquitecto.

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
<http://www.ggili.com>

GG

Ignasi de Solà-Morales territorios

Ignasi de Solà-Morales territorios

Prólogo de Saskia Sassen

ISBN 84-252-1864-0



9 788425 218644

representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli



Publicado en *Ciudades: del globo
al satélite*, Centro de Cultura
Contemporánea de Barcelona /
Electa España, Madrid, 1994,
págs. 235-243.



Las formas de representación de la experiencia urbana no son resultado de una técnica o de los cambios físicos que experimenta la ciudad a lo largo del tiempo.

La percepción es un fenómeno cultural y, por lo tanto, la representación de esta experiencia perceptiva está ligada a los valores que la cultura establece como primordiales en determinado momento histórico.

Es evidente que en los dos últimos siglos las ciudades, primero las del mundo occidental y después las de otras regiones del globo, han cambiado radicalmente: sus dimensiones, sus edificios y sus espacios públicos, así como las relaciones que los individuos y los grupos establecen entre sí y el medio físico en que se generan estas relaciones.

El arte y el pensamiento averiguan estas relaciones y las explican mediante lenguajes en los que figuras y formas configuran los moldes, es decir, los Modos de ver, como diría John Berger, que caracterizan una situación cultural¹.

Lo que pretendo explicar en este texto es cómo en los últimos doscientos años se han sucedido maneras de ver las grandes ciudades que no pueden explicarse sólo por la aparición de nuevos medios técnicos: estas innovaciones deben entenderse en un campo más amplio en el que la representación dominante del fenómeno urbano está vinculada a la representación artística y filosófica.✓

Con la expresión "ciudad-capital" me refiero a esas ciudades que, con la industrialización, pueden entenderse en el doble sentido de la palabra *capital*. Capital, del latín *caput-itis*. La cabeza, el centro del poder y de las decisiones. El lugar donde se acumula la capacidad organizativa y donde se representa a la nación. Sin embargo, capital procede también de la palabra latina *capitalis-ae*, es decir: caudales, bienes, riquezas, patrimonio y denota,

La ciudad-capital y el realismo

1. Berger, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972 (Versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000⁵).

por tanto, el fenómeno de concentración de bienes y recursos que constituye un inmenso capital. Fruto de la acumulación, el capital es el motor de una nueva forma de economía de la que se desprende una nueva forma social. El capitalismo no es sólo un sistema de relaciones económicas basado en el libre mercado sino también un sistema de relaciones públicas y privadas que tienen su sede privilegiada en la ciudad-capital a la que aquí me estoy refiriendo.

Al naciente capitalismo del mundo occidental, una vez liquidadas otras formas de producción —feudales, mercantilistas, fisiocráticas—, le corresponde la eclosión de un tipo de ciudad en la que tienen su sede estas relaciones y en la que son objeto de determinadas estrategias en su formalización.

Las ciudades-capital dejan de ser recintos limitados para configurarse como aglomeraciones continuas y siempre inacabadas. Las ciudades-capital, por otra parte, son escenario de los intereses privados, de los capitales que buscan en la concentración urbana nuevas posibilidades de rentabilidad. La ciudad-capital es ilimitada y débilmente planeada, porque su principal objetivo consiste en dar juego a las fuerzas productivas y financieras que tienen en ella sus energías y su mercado.

París, Berlín, Londres, Viena son los nombres de las ciudades-capital por antonomasia. Son los centros neurálgicos de territorios nacionales, son su capital administrativa y política. Pero son, asimismo, grandes capitales en la medida que lo más complejo y elaborado que el capitalismo es capaz de producir se da en ellas de forma innovadora. Las ciudades-capital del capitalismo del siglo XIX, valga el juego de palabras, no tienen nada que ver con las grandes ciudades anteriores a la revolución francesa. Sevilla o Amsterdam, Roma o Constantinopla podían haber sido, o eran todavía, grandes ciudades a principios del siglo XIX, pero no eran ya la punta de lanza de la innovación urbana que el capitalismo era capaz de generar².

Simonino, Carlo; Fabbri, Gianni; Angelo, Le città capitali del XIX secolo, Officina Edizioni, Roma, 1975.

Joseph Proudhon publica en 1865 *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Se trata de un libro póstumo que recoge sus pocos escritos dedicados al arte en relación con la sociedad³. En esta obra, Proudhon no es sólo un analista de la sociedad capitalista a las puertas del Segundo Imperio, sino también un analista de la gran ciudad, concretamente de París. Los monumentos y las acciones de *embellissement*, es decir, de cualificación del espacio público —calles, plazas, parques y jardines— son un testimonio estético de la conciencia nacional. El pensamiento de Proudhon es, en este punto, hijo del positivismo. Una plena confianza en la ciencia y la técnica le lleva, por una parte, a abominar de toda la farfolla historicista que puebla las actuaciones urbanísticas de París. Por la otra, su confianza progresista, no ya en los hombres sino sobre todo en los objetos, le lleva a aplaudir las nuevas Halles centrales, los bancos de los bulevares, las nuevas plazas ajardinadas y las lámparas de gas.

El positivismo como doctrina crítica y a la vez empírica constituye la otra cara del discurso escatológico sobre el hombre y la sociedad. Como señaló Michel Foucault en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, el discurso de Marx y el de Comte, es decir, los dos principales ingredientes del pensamiento proudhoniano, son inseparables y complementarios, de forma que en la concepción de la sociedad, y de igual modo en la de la ciudad, el orden de los hechos y el orden de los deseos tienden no sólo a superponerse sino a confundirse⁴.

Por ello en el sistema social de Proudhon la confianza en una nueva humanidad, urbana, está organizada en primer lugar por los sabios; los científicos son quienes adivinan los objetivos de la nueva sociedad. Pero los científicos dan paso a los industriales. Es la apoteosis del ingeniero y, sobre todo, del capitalista como técnico social. Son ellos quienes realmente harán la ciudad.

¿Cuál es el papel de las artes? La pintura, la arquitectura y la literatura no son inútiles. No son la clase estéril de la que hablaban los profetas del capitalismo como, por

3. Proudhon, Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garnier Frères Ed., Paris, 1865.

4. Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966. (Versión castellana: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Ciudad de Madrid, 1997).

ejemplo, Adam Smith. Tienen una función de servicio. Las artes deben estar sometidas a las necesidades y a los objetivos fijados por la ciencia y la industria. En el sistema del positivismo, el arte ocupa un espacio siempre y cuando esté en la buena dirección productiva y ofrezca un soporte eficaz para la aparición de los nuevos objetos que pueblan la ciudad capitalista. Utilidad, verdad desnuda, precisión: son los ideales de un arte que encuentra en el llamado realismo su definición más precisa.

Es la doctrina que el amigo de Proudhon, el pintor Gustave Courbet, había publicado en 1855 en el *Manifeste du Realisme*.

El realismo en pintura, en literatura y en arquitectura o en teatro y música, representa la plasmación estética de los ideales positivistas. Linda Nochlin ha señalado muy claramente que en las bases del realismo del siglo XIX se encuentran ya las convicciones progresistas y positivistas según las cuales sólo si se deja paso a la realidad se puede generar un arte preciso, crítico y transformador de la realidad misma⁵.



Gustave Courbet, *El estudio del artista* (1855), Museo Quai d'Orsay, París.



Gustave Courbet, *Mujer con loro* (1866), Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Volviendo a la afirmación foucaultiana, para el positivismo es el discurso de los objetos lo que debe dirigir la acción de transformación social o urbana. El realismo tal como lo profesa Courbet, narra una realidad que, crudamente, salta a la vista, se impone como una evidencia. Sean los grandes retratos sociales, sean las representaciones crudas de la naturaleza o el desnudo femenino, la pintura de Courbet no hace concesiones a los estilos his-

tóricos ni a los apriorismos morales. La integración del arte y la vida, el gran tema suscitado por el romanticismo, no se debe producir desde una idealización de la realidad o desde una selección apriorística de lo que se considera mejor frente a lo que se considera peor. El realismo parte de la convicción, en primer lugar, de que todo lo que hay está ante nuestros ojos y, en segundo término, de que lo que tenemos delante se percibe con claridad y precisión si no nos dejamos obnubilar por doctrinas subjetivas e idealistas. La representación de la realidad de los objetos y de los hombres y las mujeres de la sociedad, también como objetos, es perfectamente factible porque la pintura, en este caso, es capaz de componer unos instrumentos de descripción que cuentan con la validez objetiva que le otorgan sus procedimientos, basados en conocimientos científicos tanto de la historia del arte como de la psicología de la percepción.

Curiosamente, el movimiento del realismo en pintura coincide con el despliegue de la fotografía como medio de representación. Retratos, fotos de grupos, paisajes, desnudos, naturalezas muertas, imágenes sociales, proliferan a mediados del siglo XIX sin que ello se vea como una amenaza por parte de los pintores realistas. Muy al contrario, la fotografía, cree Courbet, es una ayuda para la pintura: documenta, fija, precisa, de forma que el cuadro del pintor está mucho más cerca de conseguir el ideal positivista de hacer de la obra de arte un espejo de la realidad, del mundo de objetos que pueblan la gran ciudad.

Courbet es un pintor urbano, de la ciudad-capital. No porque represente escenas de calles y plazas, de monumentos y edificios públicos. No lo hace. Su obra es de documentación social, por una parte, y de fijación de fragmentos de la realidad, precisamente no urbana, por la otra, para ofrecerlo como una aportación complementaria a los limitados paisajes en que viven los habitantes de la ciudad-capital.

La fotografía fija las reglas de la pintura. Exacerba la precisión de los detalles, exalta la perspectiva, fija el

5. Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books, Hardsmondworth, 1971 (Versión castellana: *El realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991). Véase también: Rubin, James H., *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1980; y Clark, T. J., *The Absolute Bourgeois. Artist and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

tiempo en una instantánea, dando a la representación fotográfica y pictórica la condición de documento perfectamente datado.

Esta relación entre realismo y fotografía lleva a una representación de la ciudad-capital por medio de visiones pictóricas que la fotografía puede dar desde lugares privilegiados, desde momentos singulares.

Un archivo completo de los grandes monumentos de la arquitectura de todos los tiempos como, por ejemplo, el de Alinari, de Florencia, es inseparable de esta condición reporteril de la pintura-fotografía. Visiones perspectivas, desde puntos de vista privilegiados donde la instantánea fotográfica o pictórica puede captarse en un instante. Espacios vacíos donde sólo una figura sirve para mostrar la escala del monumento pero también imágenes instantáneas de los *grands travaux*, de las transformaciones de la ciudad, de su modernización, cuando pasan de ciudades a capitales.

Imágenes, finalmente, de la acumulación, de la aglomeración, de las masas en las calles, llenándolo todo. Imágenes elevadas que rebasan los límites entre lo público y lo privado, con un ojo que cada vez sobrevuela con mayor autonomía hasta convertirse en reportero, cronista, o espía, clara forma de nuevos despliegues de poder.

La ciudad-capital se exhibe de estas maneras. Perspectivas largas y focalizadas en un monumento de utilidad pública: una estación de ferrocarril o un teatro de ópera sustituyen al pintoresquismo de las *vedutte* del siglo XVIII. Visiones aéreas, no sólo desde el globo, sino desde las *tours Eiffel* o las norias del Prater demuestran la nueva importancia de la visión del realismo pictórico que la fotografía ha acabado por asumir. El espacio representado de la ciudad tiene otro orden: el de las personas cuidadosamente colocadas en una foto de estudio o el de la panorámica ofrecida desde un punto de observación que busca, en la distancia, la persistencia de las imágenes de conjunto o, mejor aún, para decirlo con la expresión de la



Últimas barricadas (daguerroti-
Paris, 1848.



Demolición de Les buttes des
Capucins para la apertura de la
avenida de la Ópera, Paris, 1877.

época, que propone las imágenes globales como representación idónea de la ciudad capital.

El gran Berlín, la gran Barcelona y tantas otras expresiones similares que anteponen el calificativo "gran" al nombre de la ciudad, constituyen otra situación a la que acompañarán percepciones distintas, captadas por el pensamiento y el arte y representadas por las nuevas maneras de ver estas aglomeraciones urbanas.

Las teorías de la *Großstadt*, de la gran ciudad, se desarrollan simultáneamente a la crisis de la ciudad liberal, la del *laissez-faire* del primer capitalismo que cierra su ciclo con la Gran Guerra Europea (1914-1917). Si la ciudad capital era el escenario de la libre competencia capitalista, la *Großstadt* debe ser el lugar de la racionalización total de los recursos y la productividad del conjunto de la gran ciudad como centro productivo.

La gran ciudad se extiende más allá de un límite en un territorio que se ocupa como una mancha de aceite siempre en crecimiento desde el centro hacia la periferia.

Ya no se trata de una fase de pura acumulación sino de que esta acumulación originaria que es la gran ciudad por sí misma sea rentable. Es necesario, por tanto, planearlo todo. No sólo el espacio público y los monumentos del poder. También el transporte y la vivienda, la enseñanza y el ocio, las áreas propiamente industriales y las reservas de suelo libre en calidad de verde público.

La mancha de aceite se convierte en estrella. Un dinámico organismo extiende sus tentáculos en una multiplicidad de puntos, núcleos y áreas especializadas. La ciudad-capital era la de los bulevares de Haussmann en París o del *Ring* en Viena. La gran ciudad es la de las grandes redes de autopistas periféricas de la descentralización del Gran Londres, la del sistema de barrios satélite de las *Siedlungen* de Berlín o Francfort.

La gran ciudad:
figuración *versus*
abstracción

A pesar de todo, la gran ciudad conserva la noción de un centro único y de una jerarquía férrea. Resulta necesario, por tanto, reordenar estos centros global, totalmente. Establecer sobre la ruina de la ciudad histórica o sobre la arqueología de la ciudad del primer capitalismo nuevas ordenaciones, nuevas tipologías, nuevos estándares.

Posiblemente quien mejor intuyó esta dimensión negativa, destructiva, del proyecto de la gran ciudad, fue Walter Benjamin.

Leer a Benjamin simplemente como intérprete de la ciudad del diecinueve resulta completamente ingenuo. En efecto, su proyecto, inacabado, que duró al menos los últimos diez años de su vida, es la obra de los *Passagen-Werk* también titulada *Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*⁶.

Una recreación aguda y llena de sugerencias en torno a la ciudad capital por antonomasia. Sin embargo, el brillante trabajo benjaminiano no sería más que pura nostalgia si hubiéramos de creer que su pensamiento, insoslayablemente ligado a la experiencia de la gran ciudad, no hace sino añorar una forma social y culturalmente acabada.

Benjamin es el pensador no sólo de los pasajes y los daguerrotipos, sino también del cine, del arte de vanguardia y de la experiencia productivista de *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Es el Berlín de entreguerras, y no París, la ciudad que representa su centro de gravedad espiritual. En la gran ciudad, Benjamin no se mueve a través de los bulevares baudelerianos sino por las *Einbahnstraße*, "las calles de dirección única abiertas por su amiga Asja Lacis, como un ingeniero, en el Moscú pos-revolucionario".⁷

La reiterada evocación del París del siglo XIX no es sino la afirmación de que el ángel de la historia avanza mirando atrás, es decir, pasando por encima de las ruinas del pasado. El trabajo benjaminiano sobre París es un trabajo destructivo o, mejor, es el minucioso despliegue de un proceso de destrucción que se cumple



Postal de los alrededores de las Halles Centrales, París, hacia 1905.

6. Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1982.

7. Benjamin, Walter, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1955 (Versión castellana: *Dirección única*, Alfaguara, Barcelona, 1988).

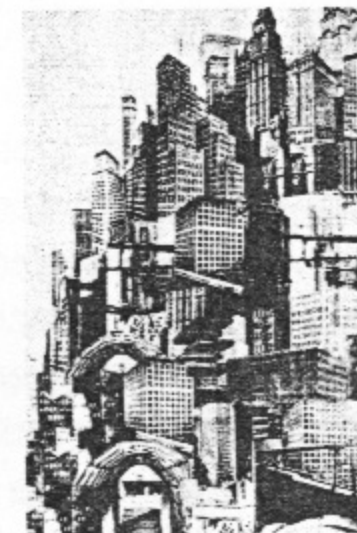
inexorablemente a medida que la gran ciudad, con una lógica nueva y diferente, se abre camino por medio del desarrollo capitalista. Contra el simplismo de los manifiestos vanguardistas anunciando ex-novo, un mundo, un arte y una ciudad mejores, Benjamin subraya el componente agresivo que todo proyecto de innovación comporta e incluso el riesgo y la incertidumbre de ese mismo proyecto. Benjamin no se alimenta del optimismo iluminado e iluminista de constructivistas, neoplasticistas o puristas. No participa de la profecía de un cambio progresista lineal. Lo que le interesa es aquello que el surrealismo ha suscitado mejor. En lo anticuado, obsoleto, inútil, hay una energía negativa. La miseria se aboca en nihilismo y la revolución no es, en muchos aspectos, sino revuelta.

La visión de la gran ciudad no tiene puntos de vista privilegiados ni lugares emblemáticos que representen el poder de forma inequívoca. El poder está en todas partes, mientras la gran ciudad empieza a ser un cúmulo de partes inconexas, de innovaciones y residuos en los que el sentido de totalidad se encuentra sólo negativamente.

Los fotomontajes desarrollados por Paul Citroën, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Man Ray, Georg Grosz y tantos otros artistas del período de entreguerras, tienen en común la liberación de la imagen en fragmentos. Los fotomontajes



Kazimierz Podszadecki, *La ciudad moderna: olla fundida de vida* (fotomontaje), 1928.



Fritz Lang, fotomontaje a partir de la película *Metrópolis*, 1926.

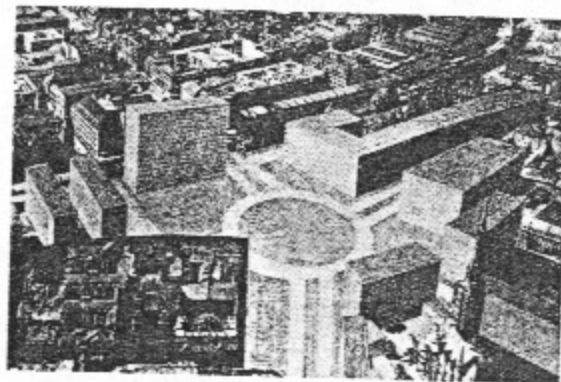


Lajos Lengyel, *C'est l'Amérique* (fotomontaje), 1933.

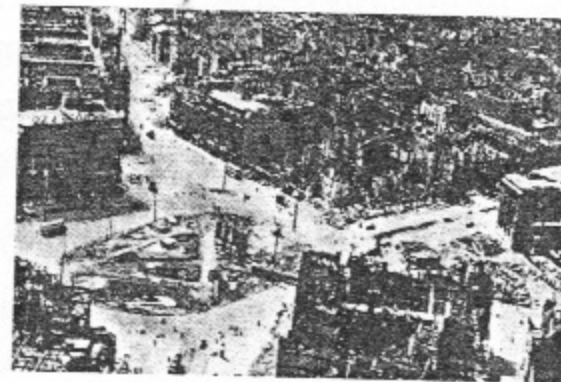
de John Heartfield son, como dijo Louis Aragon, "cuchillos que penetran en todos los corazones".

Visiones procedentes de tomas distintas tienen la capacidad de producir nuevos paisajes y nuevas imágenes. En ellas la significación ya no puede apoyarse en el realismo ni en la reproducción veraz de imágenes que nosotros mismos hemos podido ver o que podemos, transitivamente, imaginar como vistas⁸. En el fotomontaje, el principio de asociación constructiva va acompañado del de disociación surreal.

Los fotomontajes son constructivos porque hay una sabiduría que transforma las experiencias de composición abstracta en montajes de elementos, cada uno de ellos con su propia carga icónica. Junto a tantos experimentos con líneas y círculos, con colores y movimientos, capaces de generar espacios literalmente nuevos, la técnica del fotomontaje traspasa el banco de pruebas de la abstracción y abre, en otro registro, la posibilidad de significados producidos por colisión, por sorpresa, conflicto y destrucción. No es accidental el carácter panfletario, de denuncia radical y de simplificación agresiva de estas imágenes. Esto se debe entender no como una desviación del proyecto armónico de la gran ciudad, con su aparente carga utópica y reformista, sino como algo que está en el centro mismo de este proyecto.



Mies van der Rohe, proyecto para la Alexanderplatz, Berlín, 1926.



Alexanderplatz tras el bombardeo de Berlín, 1945.

Las conexiones entre arte y propaganda, entre arquitectura y los nuevos poderes autoritarios, dictatoriales, no son desviaciones, errores causados por una desacer-

tada aplicación de unos buenos principios.

El proyecto de la gran ciudad es el del lugar del capitalismo avanzado y trasluce su violencia intrínseca siempre que queramos analizarlo con algún esmero.

¿Son, quizá, agresivos los planteamientos de innovación arquitectónica de Mies van der Rohe para el centro de Berlín? ¿No hay una explícita carga destructiva en las propuestas urbanísticas de Hilberseimer o de Le Corbusier? ¿No constituyen un conflicto, precisamente por omisión, las propuestas de Ernst May para Francfort, de Josep Lluís Sert para Barcelona, de Le Corbusier para Argel? Sólo el fantasma y la realidad de la guerra habían de allanar el camino para la expansión real de las propuestas del movimiento moderno.

La reorganización de Rotterdam, Le Havre, Coventry, Francfort, Dresde o San Petersburgo se lleva a cabo sobre las ruinas y la destrucción más violenta que hasta ahora ha vivido la humanidad. La asociación que John Heartfield, como otros, hizo entre la modernización de la gran ciudad y la violencia destructiva no era gratuita. Las imágenes de la ciudad de los fotomontajes, igual que las imágenes de guerra, superponían la destrucción y la estructura de las ciudades existentes. Las imágenes aéreas no son sólo bélicas por el hecho de que muchas fueron tomadas por motivos militares o porque la aviación y la fotografía aérea tuvieron un desarrollo muy importante a partir de las acciones de guerra de los años treinta y cuarenta.

La sustitución de las vistas y perspectivas de la gran ciudad por imágenes aéreas está ligada directamente a su condición fragmentaria, extendida por un territorio sólo abarcable desde unos puntos de vista situados fuera de la mirada convencional y en el juego entre abstracción y figuración que el fotomontaje ya había explorado tan eficazmente.

Las imágenes aéreas de la ciudad, no sólo las que fascinaron a Le Corbusier, que al fin y al cabo era un aficio-

8. Heartfield, John, *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*, Carl Hauser Verlag, München, 1973 (Versión castellana: *Guerra en paz: fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976).



Panorama, Exposición Universal de Nueva York, 1939.

La Metrópoli y el informalismo

nado a la avioneta, sino las que se conseguían, verticales o al sesgo, desde aeroplanos que volaban a 2.000 metros de altura, eran una mezcla de planimetrías geométricas, de visiones insólitas y de asociaciones constructivas propiciadas por el reconocimiento icónico de algunos elementos aislados en medio de unos paisajes cada vez más abstractos.

La década de los sesenta constituye el punto culminante de un ciclo expansivo del capitalismo mundial, con modificaciones sustanciales en las relaciones económicas y en la traducción física de esta nueva situación mediante la expansión, por todo el planeta, de una multitud de ciudades por encima de los cinco millones de habitantes que ya no pueden entenderse con el concepto de la gran ciudad.

Este proceso es paralelo a la liquidación de los imperios coloniales francés, inglés, belga y holandés, por una parte, y de los *milagros* económicos que la misma destrucción de la II Guerra Mundial ha posibilitado, por la otra. Rejuvenecimiento de la población, renovación profunda de las ciudades y los territorios, avances tecnológicos importantes en las comunicaciones y la telemática han producido efectos totalmente incomparables con situaciones anteriores.



Arata Isozaki, *Hiroshima* (instalación), Trienal de Milán, 1968.

La aparición de Japón como nueva potencia económica de primer orden y su sucesiva expansión en otros centros productivos en el sureste asiático; la urbanización acelerada en los países del tercer mundo, lo que ha pro-

ducido crecimientos brutales en ciudades latinoamericanas, del mundo islámico y de los grandes países asiáticos; y la urbanización acelerada, *manu militari* de la URSS, son fenómenos que corresponden a los últimos cuarenta años de la historia del mundo.

En esta situación las grandes expansiones urbanas se deben calificar con una terminología distinta a la utilizada en el período de la reorganización prusiana de la ciudad como centro productivo.

En la literatura anglosajona y, especialmente, en la norteamericana ha tenido cierta fortuna el término *megápoli*. Lo utiliza frecuentemente Lewis Mumford con un significado claramente negativo. Su última gran obra *The City in the History* (*La ciudad en la historia*, 1961)⁹ más que una historia de la ciudad a lo largo del tiempo es una seria advertencia del peligro de la macroubanización, ya entonces evidente, y un llamamiento a pensar políticas para combatir esta tendencia. Surge este esfuerzo, parece, más bien imposible, en un proceso mundial en el que la urbanización de la creciente población es un hecho incontrovertible.

Me parece más oportuno adoptar el tradicional término metrópoli. Aun a pesar de la vaguedad que su etimología comporta y el variado uso que de esta palabra se ha hecho, parece el término más evidente para designar de forma genérica las grandes concentraciones urbanas de nuestro fin de milenio.

Si el término metrópoli está ligado, desde su origen helenístico en el Bajo Imperio romano, a la posición dominante de una gran ciudad frente a un vasto territorio, también en la nomenclatura eclesiástica la sede metropolitana o el arzobispo metropolitano designan una superestructura de poder y control que con los tentáculos extendidos mantiene bajo su férula un amplio sistema de centros con autonomía propia.

La literatura sociológica de Werner Sombart, Max Weber y Georg Simmel recuperó, a principios del siglo XX,

9. Mumford, Lewis, *The City in History: its Origins, its Transformation and its Prospects*, Harcourt World, Nueva York, 1961; (tallana: *La ciudad en la historia: genes, transformaciones y Ediciones Infinito, Buenos*

la noción de metrópoli sobre todo para destacar su multiplicidad, dispersión, interacción y su directa relación con el flujo abstracto de la economía financiera¹⁰.

Saskia Sassen, en su celebrado libro *The Global City* (*La ciudad global*, 1991), ha intentado caracterizar los nuevos rasgos de estas grandes metrópolis tal como se presentan en la actualidad¹¹.

Dispersión, desde el punto de vista espacial, y concentración, desde el punto de vista de las relaciones, parecen, para esta autora, los rasgos dominantes de las nuevas grandes ciudades que ejercen una verdadera función metropolitana.

Una vez liquidados los imperios coloniales, las metrópolis ya no ejercen ni la dirección ni la explotación de los territorios de ultramar. Pero un poderoso neocolonialismo domina la escena mundial. En primer término por medio de los bloques políticos enfrentados en la guerra fría y sus *áreas de influencia* no sólo militar; últimamente por la más desvergonzada lucha por los mercados mundiales a través de la banca y las grandes empresas multinacionales.

Las metrópolis son en la actualidad centros de mando mundial. Por ello es acertada la expresión *global city* utilizada por Sassen. Las metrópolis contemporáneas son centros de una sofisticada red de información acumulada y distribuida en un sistema disperso en el territorio. Resulta difícil pensar esta ciudad como una unidad cuando sus economías de escala son, según lo que se considere, de tan variables magnitudes.

Por otra parte, la moderna metrópoli es un centro de innovación. La producción de la metrópoli más que reflejarse en los objetos o bienes materializables es una producción inventiva. Nuevas relaciones, nuevas posibilidades, nuevas imágenes son la auténtica producción de la metrópoli que la exporta hacia centros industriales eficaces y de costes reducidos, a menudo alejados miles de kilómetros del centro metropolitano.

Porque en la metrópoli lo que encontramos, pese a su multimillonaria concentración de personas, son, por una parte, centros financieros y sedes de corporaciones altamente especializadas, servidas por trabajadores altamente cualificados y bien remunerados; y, por la otra, lo que exige esta macroconcentración es una multitud de servicios variados y complejos nutridos por una mano de obra poco especializada y barata.

Las metrópolis actuales van más allá de los límites de las fronteras nacionales y establecen en todo nuestro planeta una red transnacional donde, cada vez más, las decisiones tomadas en los quince o veinte centros mundiales son las que verdaderamente perfilan los cambios en la economía, las costumbres y la cultura de una parte mayoritaria de la población mundial.

Ahora bien, estas concentraciones metropolitanas ya no se pueden representar con los medios convencionales con que se visualizaba la gran ciudad.

Fenómenos de desterritorialización combinados con potentes sistemas de flujos forman una estructura espacial inédita en las formas urbanas anteriores. La metrópoli se extiende en galaxias difusas que habrá que considerar en función del tipo de relaciones que queramos detectar. No hay centro sino multiplicidad de centros. No hay zonificación de funciones sino, a menudo, una alta especialización funcional combinada con una permanente mezcla de actividades. Los espacios de conexión, vías, transporte, puntos de intercambio e intercambio telemático son, en cierto sentido, los verdaderos soportes de la identidad metropolitana.

Probablemente no hallaremos tantas sugerencias en relación con la situación urbana actual como las que ofrecen algunos autores de lo que se puede llamar el pensamiento posestructuralista. Jacques Derrida, desde la

¿Cómo pensar la multiplicidad metropolitana?

Sombart, Werner, *Luxus, Liebe und Talisman* [1912], DTV, Múnich, 1967. Versión castellana: *Lujo y capitalismo*, Ediciones del Financiero, Madrid, 1979).
 Weber, Max, "Die Stadt" [1913], en *Sammlung Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*, Tübingen, 1924.
 Simmel, Georg, "Die Großstadt und das moderne Leben" [1903], en *Brücke und Welt*, Stuttgart, 1957.

Sassen, Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton (Nueva York), 1991 (Versión castellana: *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*, Eudeba, Buenos Aires, 1999).

deconstrucción desarrollada por la crítica literaria, ha podido elaborar una serie de nociones ligadas a la memoria, la reproducción del significado y su transmisión que tienen un valor evidente también en la discontinuidad con la que la experiencia espacial y comunicacional se produce en la metrópoli.¹² Jean François Lyotard y Paul Virilio han explorado la comunicación, la realidad inmaterial que forma, cada vez más, el verdadero entorno intangible pero poderosísimo en el que se despliega la vida metropolitana. Una realidad virtual que es cada día más densa, y que evalúa, por una parte, los conceptos tradicionales de lugar, permanencia y continuidad pero, al mismo tiempo, ese entorno informacional es autoexpansivo y, por lo tanto, se convierte, de forma constante, en invasor de nuevas áreas de la vida pública y privada hasta ahora construidas con sistemas arquitectónicos y de objetos, a la manera tradicional¹³.

Pero, a mi parecer, quien más estimuladamente está dando en los últimos años claves teóricas para pensar la multiplicidad metropolitana es Gilles Deleuze.

Différence et répétition (Diferencia y repetición, 1968) es el texto básico en el que se explora el mundo de la multiplicidad, evidentemente del pensamiento, a la par que de los espacios donde hoy habitamos. A partir, sobre todo, de este texto, se suceden las obras en las que Deleuze, él solo o en colaboración con Félix Guattari, desarrolla todo un pensamiento en el que las nociones topológicas y figurativas desempeñan un papel central¹⁴. Términos como "plegamiento", "grieta", "nomadismo", "plataforma" o "base" son no sólo metáforas geográficas y geológicas sino un intento de organizar la diversidad espacial. "Instalación", "flujo", "producción" o "intempestivo", son también términos que procediendo de las experiencias estéticas contemporáneas se convierten en verdaderas categorías filosóficas.

Deleuze es un lector y conocedor atento de la literatura, el arte y el cine actuales. En consecuencia, no resulta extra-

ño, pues, que existan estos vasos comunicantes entre la construcción de su pensamiento, siempre provisional, cambiante y estratégico y las aportaciones que en los terrenos estéticos está produciendo el arte contemporáneo.

Porque si uno de los problemas aún no resueltos es el de la forma de la metrópoli, es evidente que en el pensamiento figurativo deleuziano y en las experiencias estéticas contemporáneas es donde podemos encontrar indicios para pensar esta multiplicidad aparentemente informe, de la moderna ciudad metropolitana.

Hay que volver a mirar la corriente informalista que en Europa y, con otros nombres, en América, constituye, a mi entender, un audaz intento de representación de la experiencia metropolitana. Wols, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, si bien es cierto que en un sentido más extensivo, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem De Kooning y Sam Francis, así como Antoni Tàpies, Manolo Millares o Alberto Burri significan una atención no encerrada en el laboratorio de la abstracción de las formas puras sino el intento de figurar en sus piezas lo que hay de dominante y abrumador en la experiencia de la gran metrópoli. Flujos y energías, multiplicación de colores y de relaciones, superposiciones, rastros y huellas son elementos de una construcción formal mucho más cercana a la evanescente pero reiterativa experiencia de la ciudad global que la que representan las ingenuas figuraciones de grandes avenidas o rascacielos.

En la obra de Jean Dubuffet el retorno a la figuración alienada, el arte autre, es también una forma de captar la fluidez magmática de imágenes, recuerdos, estereotipos y monstruos imposibles de domesticar que pueblan la memoria y la visión del hábitat de la moderna metrópoli.

¿Podemos sorprendernos de que la representación objetiva de la metrópoli sea problemática? Es indudable que lo es. Ni la fotografía ni el *cinema verité* son capaces de acercarnos a un tejido informe en el que sólo el tiempo y las redundancias son capaces de construir, uno por

12. Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil, París, 1967 (Versión castellana: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989); también: *De la grammatologie*, Éditions de Seuil, París, 1967 (Versión castellana: *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires/ Madrid, 1998⁵); y *La dissémination*, Éditions de Seuil, París, 1972 (Versión castellana: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975).

13. Lyotard, Jean-François, *Le différend*, Éditions de Minuit, París, 1983 (Versión castellana: *La diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1988); también: *Les inmatériaux*, Centre Georges Pompidou, París, 1985. Virilio, Paul, *La machine à vision*, Galilée, París, 1988 (Versión castellana: *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1989); también: *Esthétique de la disparition*, Galilée, París, 1989 (Versión castellana: *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998²).

14. Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, París, 1968 (Versión castellana: *Diferencia y repetición*, Ediciones Júcar, Madrid, 1988). También (con Félix Guattari): *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Éditions du Minuit, París, 1980 (Versión castellana: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1997⁴); y *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions du Minuit, París, 1991 (Versión castellana: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1999⁵).

uno, para cada individuo, una cartografía subjetiva que represente nuestra percepción de la metrópoli.

De esta extrema subjetividad, es difícil escapar. Lo logran otros artistas, al ser capaces de hacer universal, y por tanto en algún sentido transmisible una experiencia particular. Nos acercan a ello también las imágenes cada vez más remotas que, desde el cielo, más que fotografiar, radiografían la piel del planeta. Las imágenes transmitidas vía satélite son de la máxima abstracción porque se ha perdido visiblemente el detalle, el grano, *la escala humana* en la que estamos acostumbrados a reconocernos. Pero, pese a que no se ve, está allí, existe, sabemos que, ampliándolo, conseguiríamos aproximaciones sedantes y gratificadoras.

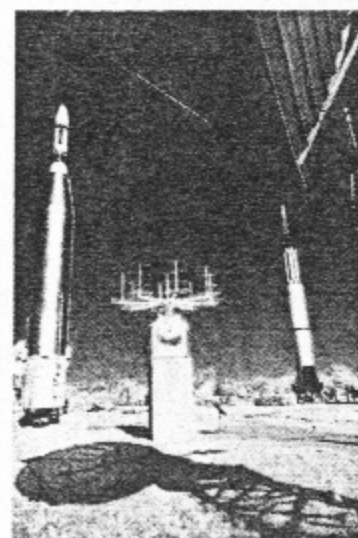
La abstracción de las imágenes aéreas, tan cercana a las tramas de los informalistas y a los grumos de la pintura matérica es, sin embargo, el retrato de la estructura que importa. Si queremos entender la metrópoli en que estamos inmersos no lo podemos hacer construyendo una imagen, ni siquiera un plano. Desde centenares de kilómetros de altura lo que se nos muestra es la simbiosis entre territorio y operaciones de ocupación, de colonización, de intercambio. Los colores no son los de nuestra percepción. Vemos cosas que nunca veríamos con nuestros ojos, pero también perdemos lo que es nuestro fragmentario paisaje cotidiano.



Jean Dubuffet, *Extase au Ciel. Paysages du mental*, 1952.



La Défense, París, 1984.



Centro espacial J. F. Kennedy, Rocquet Garden, Florida, 1988.

La distancia entre nuestra percepción y la información obtenida a través de sofisticados medios de reproducción ha llegado a ser inmensa. Para decirlo con la famosa frase de Pascal: "el silencio de estos espacios infinitos nos aterra".