

La arquitectura y su doble

BRUCE BÉGOUT

«Toda vida urbana aspira a la siguiente condición: flujo, pastiche.»
— Iain Sinclair, *London Orbital*

Con la boca hecha agua. El menú urbano desfila en pantalla de 4x3, el desglose de letras que percuten una por una, con colores de parvulario: Arby's (*We Have The Meats*), Dairy Queen, Wendy's (*Choose Fresh*), Chipotle (*Get Chorizo'd*), Cocktail's Videogame, El Rancho Motel, WORLD PREMIERE, SALES 80%. Como un libro, o como un panfleto publicitario enganchado al parabrisas, con esa agradable sensación de movimiento, con esa ausencia de esfuerzo al ir pasando los artículos. Los *suburbs* de Nashville, Tennessee, Estados Unidos, como en el resto del mundo: el hiperextrarradio banal/pobre/triste, sobre todo monótono y *vulgar* (difícil de traducir: en resumidas cuentas, tan propio/popular y tan familiar que nos pasa inadvertido), donde el crisol neocapitalista entremezcla solicitudes comerciales, esparcimiento a precios baratos y facilidades de acceso, y todo *for only 8,99 \$*.

Nos aventuramos en el Centennial Park en busca de un horizonte menos saturado de marcas comerciales, de un poco de aire fresco y de hierba verde. Aminoramos la marcha del coche de alquiler, dejamos que se deslice tranquilamente por las leves curvas, y entonces, de repente, como una visión extraña surgida de la memoria o de la imaginación, APARECE entrevisto encima de un terraplén. ¿Qué «APARECE»? ¡Eso que mi memoria, atestada de millones de imágenes y relatos, identifica enseguida como el Partenón! ¡WTF! ¿El de Atenas, el templo consagrado a la gloria de Atenea Polias, aquel por delante del cual Pericles pasó charlando, aquel que se convirtió en un polvorín durante la guerra contra los turcos, el mismo que vemos en todas las postales y en esas fotografías tan *british irony* de Martin Parr? El mismísimo, en toda su majestuosidad, mejor incluso que el original, como su idea platónica auténtica y limpia de toda escoria, descendido sobre la tierra para dedicar un saludito al mundo sensible.

Tras el efecto sorpresa inicial, aparcamos en el inmenso parquin vacío que bordea el edificio. Aquí todo está a mano en coche y no es necesario caminar demasiado entre la puerta del coche y el destino. La duda y el estupor se esfuman a varios metros de distancia. Se trata

de la misma construcción. Imponente, impresionante. La recorreremos lentamente, invadidos en todo momento por una impresión turbadora de lo mismo y de lo otro. La larga columnata rodea el peristilo entero con gracia, escandida por las metopas esculpidas. Sobre el arquitrabe se eleva el tímpano que alberga el nacimiento de Atenea. Las acróteras son idénticas en todos los puntos. Se ha reproducido incluso la corrección óptica. La preocupación por el detalle exacto. Desde luego, este está mejor conservado que su modelo ateniense, casi intacto, como una suerte de reproducción industrial recién salida de fábrica. Apenas tiene más de un siglo, tal y como nos explica un gran cartel informativo escrito en tres idiomas y que recuerda su edificación, su historia y su función, amenizado todo con algunas anécdotas divertidas con vistas a congraciarse con el turista.

¿De dónde proviene la sensación de extrañeza ante esta visión? No solo del traslado imaginario de un pedazo de historia antigua al corazón de Norteamérica, sino sobre todo de la reproducción a tamaño natural de un edificio *ne varietur*. Nos viene una pregunta a la cabeza: ¿existen los dobles en arquitectura? Sabemos de imitaciones aquí y allá, de pruebas «a la manera de», de versiones del estilo de un edificio de un país a otro, de las influencias de Paladio o de Bernini a lo largo y ancho de Europa y más allá. ¿Pero copias perfectas? En cierto sentido, la unicidad de la construcción siempre es mayor que la de las obras pertenecientes a las demás artes: pintura, escultura, composición, etcétera. Por lo tanto, es difícil reproducirla tal cual. El anclaje en el suelo, el aspecto imponente, el uso social hacen menos probable que una arquitectura sea copiada y sustituida por su doble. Enseguida se vería y perdería su efecto. No hay posibilidad de sustitución. No es la singularidad del momento de la creación lo que le confiere su notable individualidad, sino el lugar mismo. Un edificio supone siempre un espacio ocupado y con el que interactúa. Para obtener una copia perfecta sería necesario, pues, reproducir por entero su situación geográfica, cosa evidentemente imposible. Es verdad que un edificio no permanece idéntico a sí mismo por siempre: su forma y su contenido evolucionan. El desgaste, sin duda, lleva a restaurarlo aquí y allá a trozos hasta lograr en ocasiones una sustitución completa. Igual que el barco de Teseo, es posible que al final ninguno de los elementos que lo componen sean originales y que termine, con el paso del tiempo, convirtiéndose extrañamente en su propia réplica por medio de la multiplicidad de sus restauraciones. Pero, mientras que una pintura o una escultura disfrutan de una unicidad irremplazable (creativa, según W. Benjamin; de su *aura*, de su halo sagrado que mantiene a distancia al espectador y a su *Gemüt*) y crean así un mercado paralelo de la copia, que puede llegar incluso a experimentar la tentación malvada o genial de la sustitución —práctica al fin y al cabo legal en los museos donde, por razones de seguridad y de conservación, el doble suele hacer las veces de original—, una arquitectura queda casi del todo exenta de cualquier labor de falsificación. Y no es que en sí no sea copiable. Técnicamente, nada lo impide. Es que una copia, por perfecta que fuese, siempre sería incapaz de garantizar el papel perturbador de sustituto. Por lo tanto, es la misma situación arquitectónica —el emplazamiento, la historia de la construcción, la asistencia de público, etcétera— lo que evita mejor que cualquier test de autenticidad toda tentativa de copia. De modo que no se pueden crear réplicas con vistas a la conservación ni realizar una copia a fin de intercambiarla. Sin embargo, esto no significa que en la arquitectura no se dé el fenómeno de la *mimesis*. Está todavía más sujeta a ella que ningún otro arte. Como si su carácter de no copiable incitase una profusión de imitaciones de toda clase.

Generalmente, el pastiche consiste en tomar prestado el estilo o ciertos elementos de un modelo. Esto no implica forzosamente una copia completa del original. A esta técnica artística se asocia a menudo un juicio moral de depreciación. Se considera que el pastiche es incapaz de producir por sí mismo nada original y que carecería, por lo tanto, de imaginación, o que pretende, por un efecto paródico, burlarse de la obra de referencia que retoma y en cierto modo caricaturiza. Es como una imitación que a la hora de la verdad no puede evitar suscitar a su alrededor sino una sonrisa. La cita agrada en la medida en que se aprovecha de este desajuste con el horizonte de expectativas de una obra original. La decepción de no ver que una copia se acompaña de la compensación irónica que transforma la debilidad en gesto paródico. Pero este no siempre es el caso. El pastiche puede tener intenciones más nobles, por ejemplo de reconocimiento. Con mucha frecuencia el resultado del pastiche se coloca a sí mismo en una situación de inferioridad y rinde así homenaje a su modelo al revisitarlo. El límite entre la imitación reverencial, desde durante mucho tiempo en la base de la educación artística occidental, y el pastiche es a veces minúsculo.

Ya no está claro que la tendencia mundial de reproducción de edificios existentes guarde relación con nuestra época del pastiche. Inicialmente ha tenido por origen—es decir, al principio de la era industrial y urbana (obviaremos la imitación renaciente de la Antigüedad)— más bien una actitud de devoción admirativa. Si nos permitiáramos repetir a tamaño natural una arquitectura era, en cierto modo, por beneficiarnos de su *aura*, de su potencia simbólica, y aun esto por medio de una especie de *transferencia* de gloria geográfica y mental a la vez. Los signos arquitectónicos también viajan. Se dan transferencias de imaginarios de un continente a otro. Igual que una planta puede viajar pegada a un pedazo de madera que flota por el mar e implantarse muy lejos de su terreno original en una isla y producir allí una nueva especie, los elementos culturales navegan por los océanos de la historia y pueden conquistar otros terrenos de manera salvaje. Así que multitud de edificios de repúblicas modernas han repetido casi con exactitud edificios antiguos a fin de obtener ese suplemento de legitimidad. Los tribunales, los parlamentos y las universidades han plagiado lo antiguo con el objetivo de apropiarse de ese halo histórico y de grandeza. La referencia era reverencia. Santificaba el pasado mientras intentaba consagrar el presente. En cierto sentido, este régimen de la reproducción todavía bebe de aquello que Nietzsche denomina el gran estilo en *El crepúsculo de los ídolos*:

«La arquitectura es una especie de elocuencia del poder en formas, ya persuasiva, incluso aduladora, ya meramente imperativa. La suprema sensación de poder y seguridad se expresa en lo que tiene gran estilo. El poder que ya no necesita demostración, que rechaza gustar, que difícilmente responde, que no percibe testigos a su alrededor, que vive sin consciencia de que se le hagan objeciones, que descansa en sí mismo, fatalmente, una ley entre leyes: este poder habla de sí mismo en gran estilo.»

Desde hace algún tiempo, la reproducción arquitectónica se lleva a cabo manifiestamente siguiendo unos criterios distintos. Ya no se trata de absorber en el edificio-copia el valor del edificio-modelo, sino de jugar más sencillamente con ese valor. Ciertos parques de atracciones —como France Miniature, en Elancourt— ofrecen todo un abanico de edificios mundialmente conocidos, por los cuales se pasean, como Gulliveres beodos, los turistas, que tienen así la impresión de viajar. La *tematización* en boga de

la arquitectura del entretenimiento también apela a este juego de referencias. Los hoteles-casino de Las Vegas o de Macao *simulan* ciudades, monumentos y maravillas arquitectónicas (París, Venecia, Nueva York, Angkor Vat, etcétera), no solo para recibir como una unción sagrada el polvo dorado de la celebridad (nadie se engaña con que el efecto visual y la preocupación, tal vez patológica, de realismo que los ingenieros despliegan no obtiene jamás otra cosa que un leve embobamiento), sino para crear un universo perceptivo inmediatamente reconocible. El cerebro del hiperurbanita está saturado de tal modo de imágenes e informaciones, casi al borde de la explosión cognitiva, que las hadas buenas del máquetin no quieren perturbarlo añadiendo confusión a la confusión. También lo engatusan ofreciéndole visiones claras e identificables, clichés en el sentido propio de la palabra, que apaciguan su espíritu recalentado. De modo que en la jungla de los suburbios aparecen una pirámide de Egipto, una estatua de la Isla de Pascua, un palacio veneciano, etc., en fin: todo lo que pertenece a la memoria mundializada que opera entonces como una suerte de banco personal del que podemos sacar sin parar. El efecto es inmediato: reconocimiento y adhesión. Porque ahí está, evidentemente, la clave: crear el vínculo mínimo que permita acto seguido establecer otras relaciones y *lo que surja*. El pastiche es mejor que la indiferencia o la sideración. Ya no estamos en el caso de la cita homenaje. Ahora nos encontramos en el universo rápido y consumible de la disponibilidad inmediata, del «desalejamiento del mundo» (Heidegger), es decir: de la negación de la distancia en beneficio de la proximidad adaptable. En China perdemos la cuenta de los proyectos inmobiliarios que copian al detalle —o casi— ciudades europeas, palacios o monumentos célebres. No se trata aquí de simples transferencias de tecnologías, ni siquiera de imaginario, menos aún de cultura erudita, sino más bien de la consecuencia inmediata de la apertura del espíritu a la red mundial de signos. Mientras que en otros tiempos la reproducción correspondía a las intenciones nobles de la edificación social, al gesto un poco pretencioso de inscribirse en la historia retomando uno de sus grandes periodos (la casa consistorial de San Francisco que imita la cúpula de Saint-Louis-des-Invalides de París), en nuestra época se despliega en el dominio más ordinario y horizontal de la arquitectura vernácula del entretenimiento, del comercio, de la vivienda. Ya no son los Estados los que deciden utilizar el cebo de la imitación, sino las compañías privadas que hacen de la simulación general un principio de desarrollo.

Por más que la arquitectura no signifique nada, puesto que se limita a mostrar formas puras y lo que estas contienen, aquí se convierte, bajo el yugo mimético, en una especie de maestra aplicada que presenta sobre el salpicadero el álbum encantado de los monumentos conocidos a los niños del consumo de masas. No se contenta con dividir el terreno en una cuadrícula, aspira además a esculpir el volumen según sus reglas. Geometrizaba de cierta manera el aire y el movimiento. Si el agrimensur se conforma con delimitar lógicamente el suelo registrado, el arquitecto matematiza la tercera dimensión. Pero la arquitectura vernácula, que mezcla las construcciones populares y los edificios del ultracapitalismo, recubre enseguida este esquema puramente racional de volumen con imágenes y símbolos. Reviste el cubo proyectando representaciones conocidas (nos reencontramos aquí con el famoso hangar decorado de Venturi y Scott-Brown). Por esta razón recurre con tanta frecuencia a copias e imitaciones. No es solamente su pasión lúdica por la desviación publicitaria lo que aquí se explica, sino también y sobre todo su voluntad de disfrazar la *ratio* severa y austera de la construcción mediante el libro tornasolado de fachadas miméticas. La «frase urbana», por retomar aquí una expresión de Jean-Christophe Bailly, se refiere a menudo así a los lugares comunes de la

lengua y el espacio. Se apoya en expresiones banales, en fórmulas convenidas, que garantizan la función *fática* de la conexión con los espectadores/intérpretes. No es raro que estas reproducciones a escala 1:1 de un edificio en la otra punta del mundo, por ejemplo un castillo del Loira en un pueblo perdido de Brasil o una esfinge de Guiza en la región de Shijiazhuáng, a trescientos kilómetros de Pekín, no nos cause una suerte de *Unheimlichkeit*, de sentimiento de inquietante extrañeza ante lo familiar, como si nada fuese más desconcertante para nuestro espíritu que la repetición de lo mismo, que esa especie de alteridad agazapada en el corazón de la mismidad, de locura de la identidad. Generalmente, uno desbarata esta inquietud tomándose a broma. Pero no es menos viva la impresión de que la individualidad ha sido ultrajada y clonada, es decir: negada, y que nosotros somos los espectadores de dicha mutilación en la reproducción perfecta.

Por lo tanto, no es tan sorprendente encontrar en estos extrarradios-superficie comercial, en estos extrarradios-superficie publicitaria, tal despliegue a la vez ingenuo y astuto de imagerías tradicionales. Mientras uno pierde el tiempo en esas cintas transportadoras de tres carriles que son las autovías urbanas, a veces tiene la impresión de atravesar una inmensa fábrica de reciclaje de signos y monumentos. A la leyenda desechable del *corporate capitalism* le encanta relatar las mismas historias y emplear las mismas imágenes. Como una nana lenitiva para el consumidor. La arquitectura vernácula cae a menudo así en la trampa de la reproducción. Sobre todo en un universo de rapidez y de flujo permanentes que engendra paradójicamente la necesidad inversa de una identidad fija. Por lo tanto, no hace falta ver forzosamente en esta pasión mundial por la imitación urbana y los pastiches arquitectónicos la simple complicidad con una fanfarronería barata, sino, al contrario, tal vez una reacción inevitable de la sensibilidad humana que reacciona con cordura a la hipersolicitud por medio de la reproducción. Tenemos aquí una estrategia de defensa por parte del usuario: este filtra los estímulos continuamente novedosos, agresivos y rápidos en función de patrones identificables. El síndrome de déficit de atención crónico esculpe por sí mismo su entorno. Orientada a un espíritu que solo es capaz de concentrarse unos pocos segundos, la arquitectura sacrifica su naturaleza de inscripción duradera en el tiempo y el espacio en favor de unos efectos icónicos pasajeros. Aísla la estasis, lo que se mantiene y forma un mundo, para volverse sin pensárselo dos veces hacia la precariedad de los espectáculos ambulantes y superficiales. Este mundo de la simulación que tan caro le era a Baudrillard, quien veía por su parte el fin escatológico del sentido y de la aceptación casi alegre del nihilismo posthistórico, no siempre engendra, por otro lado, ersatz de mala calidad. A veces se cuelan en este proceso mimético atrapalotodo creaciones originales por desajuste o hibridación. Y uno se queda pasmado a menudo al descubrir bajo una reproducción banal un elemento desplazado. De modo que cada cultura local adapta los modelos según sus necesidades y expectativas. Lo vernáculo sintetiza la tradición y las migraciones. Aun cuando se asemeje, esta arquitectura del doble, a un decorado de pacotilla pensado para el rodaje de una *sit-com low-cost*; en otras palabras: una ausencia de ambigüedad y de profundidad puede producir en ocasiones universos singulares. La autopía, que tiene, en cierto modo, sometido desde hace un siglo al hombre urbano a las estructuras cinestésicas y perceptivas del coche, ha sabido crear una sociabilidad nueva: el reconocimiento de un significado en pocas fracciones de segundo a 60 km/h. Eso no es nada, y no hay razón para deplorar este hecho en nombre de una época ideal en la que los intercambios de significación se realizaban en los salones forrados de terciopelo siguiendo el modelo venerable de la conversación. Dentro

del desorden continuo del flujo urbano, la arquitectura mimética de los restaurantes temáticos, los hoteles de actividades y los parques de atracciones da valor a lo sobradamente conocido. El *existing landscape* de nuestras ciudades no ha de ser reconocido como un horizonte infranqueable ni una norma a seguir en todas las circunstancias, para la única realidad, a fin de cuentas, que sería la nuestra y que deberíamos idolatrar, como tienden a pensar los herederos del pensamiento posmoderno que obran de hecho dentro del *statu quo*; pero para un terreno de análisis nuevo, ni *distopía* de la mercancía, ni *utopía* de la globalización, donde podremos *desmenuzar* en vivo la pobreza comunicativa de este sistema de referencias fáciles e infantiles a fin de hacer aflorar a un tiempo la estructura económico-ideológica que la ha engendrado y las diferencias que hacen siempre de él otra cosa que una simple reproducción. El papel del artista suburbano vuelve a ser descubrir el destello de singularidad en la pulsión de muerte mimética, perseguir en los efectos groseros del guiño de ojo seductor una desbandada del sentido mismo, algo irreductible en el juego citacional. Dicho de otra manera: allí donde se erige el préstamo ha de acontecer lo improvisado.

