

rem koolhaas

delirio de nueva york

traducción de Jorge Sainz



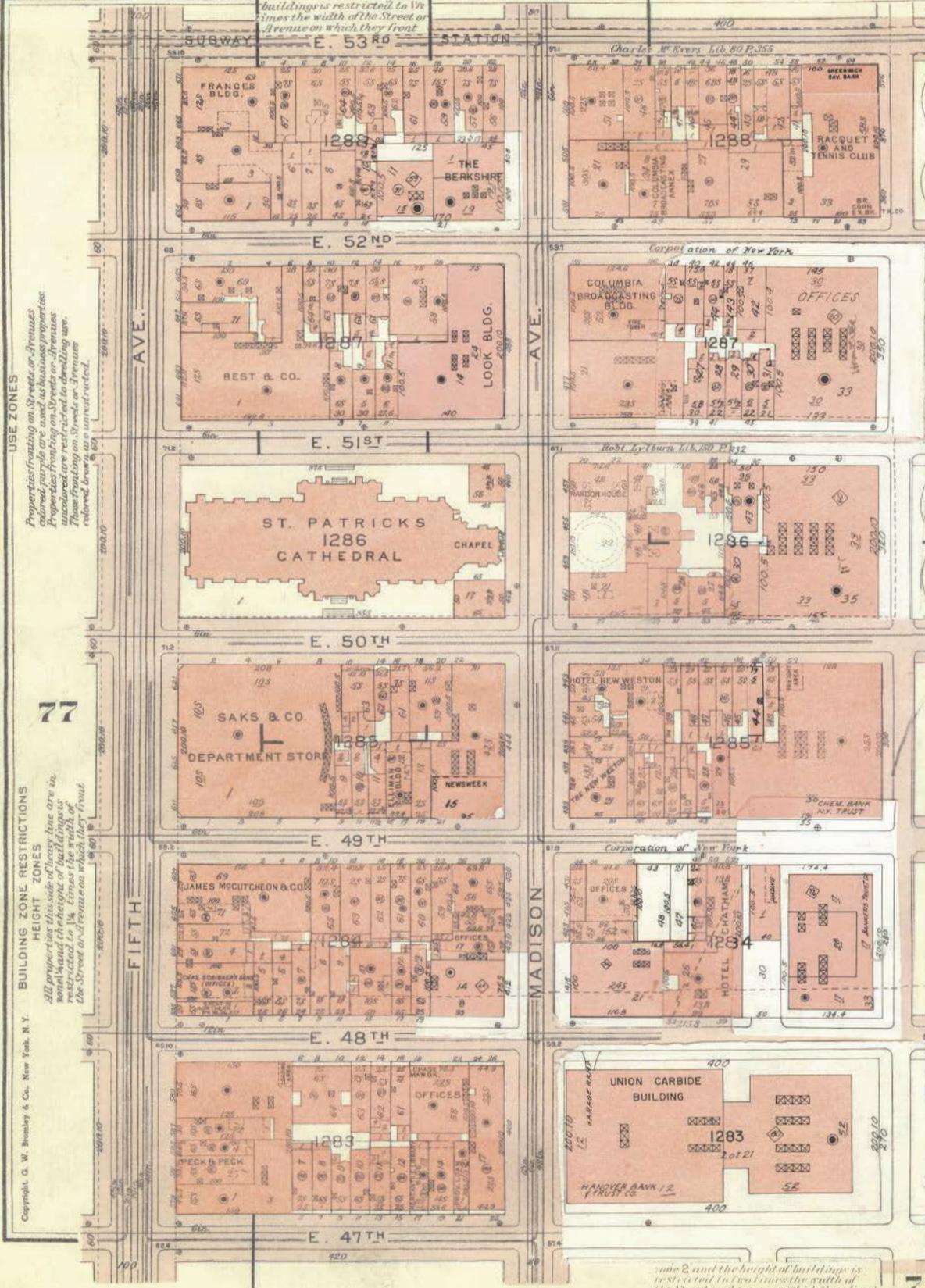
GG

HEIGHT ZONES
All properties
inside of heavy lines are
in zone 1 1/2 and the height of
buildings restricted to 1 1/2
times the width of the Street or
Avenue on which they front

USE ZONES
Properties fronting on Streets or Avenues
colored purple are used as business properties
Properties fronting on Streets or Avenues
uncolored are restricted to dwelling use.
Those fronting on Streets or Avenues
colored brown are uncontracted.

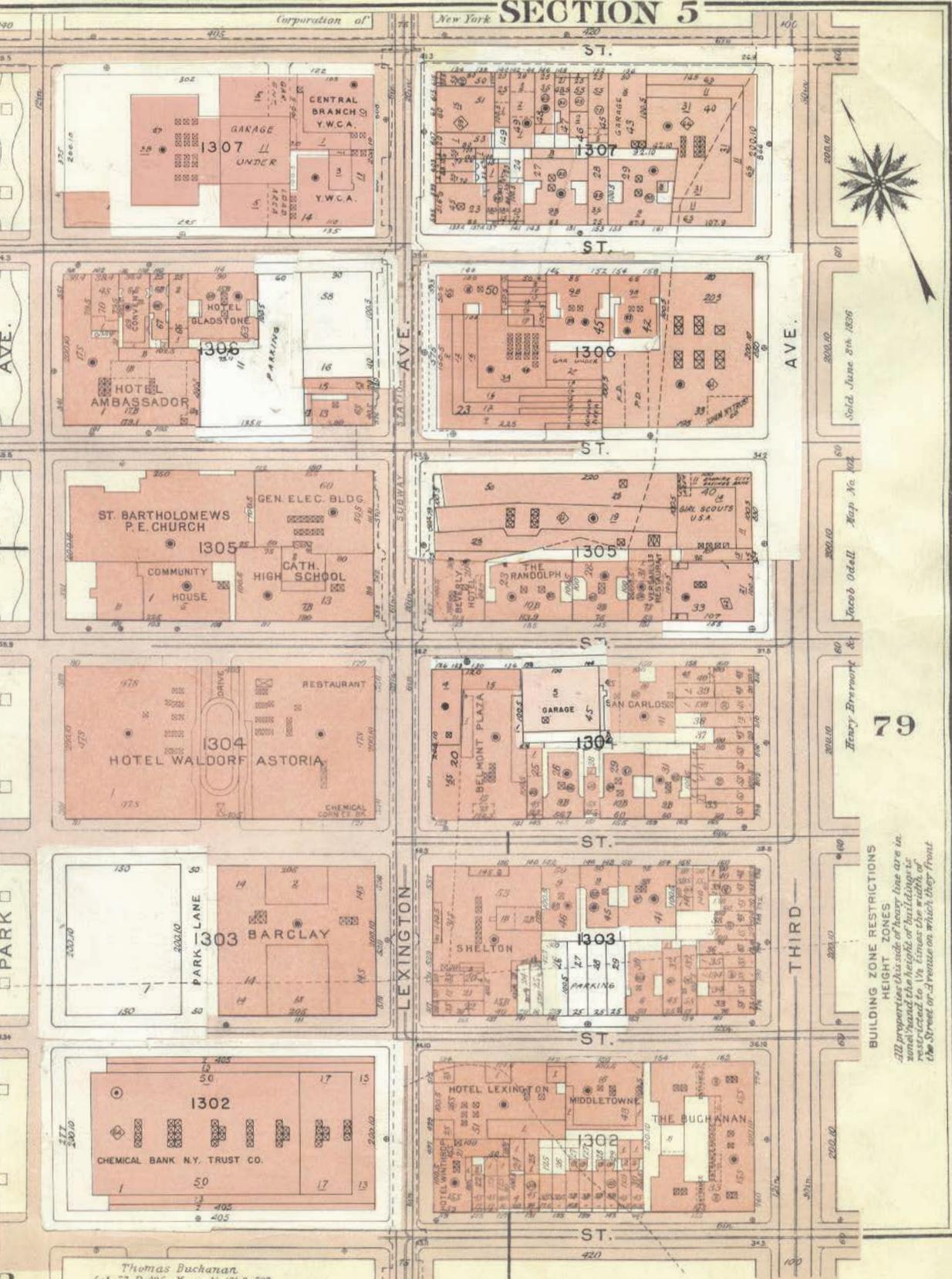
BUILDING ZONE RESTRICTIONS
HEIGHT ZONES
All properties this side of heavy line are in
zone 1 1/2 and the height of buildings is
restricted to 1 1/2 times the width of
the Street or Avenue on which they front

Copyright, G. W. Bromley & Co., New York, N. Y.



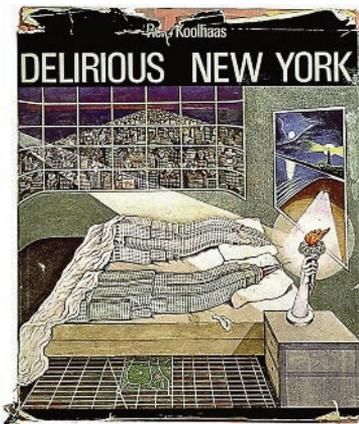
zone 2 and the height of buildings is
restricted to 1 1/2 times the width of
the Street or Avenue on which they front

SECTION 5



79

BUILDING ZONE RESTRICTIONS
 HEIGHT ZONES — *lines are in*
All properties in a height of buildings is
restricted to 1/2 times the width of
the Street or Avenue on which they front



Primera edición de *Delirious New York*,
1978

Rem Koolhaas

Delirio de Nueva York
un manifiesto retroactivo
para Manhattan

Traducción de Jorge Sainz

Título original: *Delirious New York*, 1978
Versión castellana: Jorge Sainz

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Rem Koolhaas
y para la versión castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2004

ISBN 978-84-252-2823-0 (digital PDF)
www.ggili.com

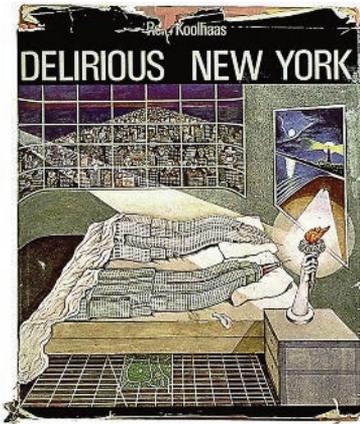
Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Índice

- 9 Introducción**
- 13 Prehistoria**
- 29 Coney Island: la tecnología de lo fantástico**
- 81 La doble vida de la utopía: el rascacielos**
 - 82 La frontera en el cielo
 - 110 Los teóricos del rascacielos
 - 132 Las vidas de una manzana: el hotel Waldorf-Astoria y el edificio Empire State
 - 152 Inestabilidad definitiva: el Downtown Athletic Club
- 161 Qué perfecta puede ser la perfección: la creación del Rockefeller Center**
 - 162 El talento de Raymond Hood
 - 178 Todos los Rockefeller Centers
 - 208 Radio City Music Hall: la diversión nunca acaba
 - 220 El Kremlin en la Quinta Avenida
 - 230 Dos posdatas
- 235 ¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York**
- 283 Post mórtem**
- 293 Apéndice: una conclusión ficticia**
 - 294 La “Ciudad del globo cautivo” (1972)
 - 297 Hotel Esfinge (1975-1976)
 - 300 La nueva Welfare Island (1975-1976)
 - 304 Hotel Welfare Palace (1976)
 - 307 El cuento de la piscina (1977)
- 313 Notas
- 317 Agradecimientos
- 318 Créditos





Introducción

“Los filósofos y los filólogos deberían ocuparse en primer lugar de la metafísica poética; es decir, de la ciencia que busca pruebas no en el mundo externo, sino en las propias modificaciones de la mente que medita sobre ello. Dado que el mundo de las naciones lo han hecho los hombres, es dentro de la mente humana donde deberían buscarse sus principios”.

Giambattista Vico, *Principios de una ciencia nueva*, 1725.

“¿Por qué tenemos una mente si no es para hacer lo que nos dé la gana?”.
Fiódor Dostoievski.

“Manhattan: pequeña isla de los Estados Unidos en perpetua reconversión”.
Folleto turístico.

MANIFIESTO

¿Cómo escribir un manifiesto —sobre una forma de urbanismo para el último cuarto del siglo xx— en una época hastiada de ellos?

La funesta debilidad de los manifiestos es su inherente falta de pruebas.

El problema de Manhattan es todo lo contrario: es una montaña de pruebas sin manifiesto.

Este libro se concibió en la intersección de estas dos observaciones: se trata de *un manifiesto retroactivo para Manhattan*.

Manhattan es la piedra Roseta del siglo xx.

No sólo buena parte de su superficie está ocupada por mutaciones arquitectónicas (Central Park o los rascacielos), fragmentos utópicos (el Rockefeller Center o el edificio de la ONU) y fenómenos irracionales (el Radio City Music Hall), sino que además cada manzana está cubierta con varios estratos de arquitectura fantasma en forma de antiguos ocupantes, proyectos abortados y fantasías populares, que proporcionan imágenes alternativas a la Nueva York que existe.

Especialmente entre 1890 y 1940, una nueva cultura (¿la “era de la máquina”?) eligió como laboratorio Manhattan: una isla mítica donde la invención y la puesta a prueba de un modo de vida metropolitano y su consiguiente arquitectura podían aplicarse como un experimento colectivo en el que la ciudad entera se convertía en una fábrica de experiencia artificial,

donde lo real y lo natural dejaban de existir. Este libro es una interpretación de ese Manhattan que confiere a sus episodios aparentemente discontinuos, incluso irreconciliables, cierto grado de consistencia y coherencia; una interpretación que pretende reconocer Manhattan como el producto de una teoría no formulada, el *manhattanismo*, cuyo programa (existir en un mundo totalmente inventado por el hombre, es decir, vivir *dentro* de la fantasía) era tan ambicioso que, para hacerse realidad, nunca podía enunciarse abiertamente.

ÉXTASIS

Si Manhattan todavía está buscando una teoría, esta teoría, una vez identificada, debería aportar la fórmula de una arquitectura que sea al mismo tiempo ambiciosa y popular.

Manhattan ha generado una arquitectura desinhibida a la que se ha amado de manera directamente proporcional a su desafiante falta de aversión por sí misma, y a la que se ha respetado exactamente en la medida en que ha ido demasiado lejos.

Manhattan ha inspirado sistemáticamente en sus espectadores un *éxtasis ante la arquitectura*.

Pese a ello —o tal vez debido a ello—, sus prestaciones y sus implicaciones han sido sistemáticamente desatendidas e incluso ocultadas por la profesión arquitectónica.

DENSIDAD

El manhattanismo es la única ideología urbanística que se ha alimentado, desde su concepción, de los esplendores y las miserias de la condición metropolitana (la hiperdensidad) sin perder ni una sola vez su fe en ella como fundamento de una deseable cultura moderna. *La arquitectura de Manhattan es un paradigma para la explotación de la congestión*.

La formulación retroactiva del programa de Manhattan es una operación polémica.

Tal formulación revela varias estrategias, teoremas y adelantos que no sólo proporcionan una lógica y un modelo al rendimiento de la ciudad en el pasado, sino que su continua validez es en sí misma un argumento en favor del segundo advenimiento del manhattanismo, esta vez como una doctrina explícita que puede superar los límites de la isla donde tuvo su origen para reivindicar un puesto entre los urbanismos contemporáneos.

Con Manhattan como ejemplo, este libro es un plan para una “cultura de la congestión”.

PLAN

Un plan no predice las fisuras que se producirán en el futuro, sino que describe un estado ideal al que sólo podemos aproximarnos.

Del mismo modo, este libro describe un *Manhattan teórico*, un *Manhattan como conjetura*, del que la ciudad actual es una realización imperfecta y de compromiso. De todos los episodios del urbanismo de Manhattan, este libro aísla tan sólo esos momentos en los que el plan resulta más visible y más convincente; debería leerse —e inevitablemente se leerá— en contraste con el torrente de análisis negativos que emanan de Manhattan sobre sí mismo y que lo han consagrado decididamente como la *capital de la crisis perpetua*.

Sólo mediante la reconstrucción especulativa de un Manhattan perfecto pueden interpretarse sus monumentales éxitos y fracasos.

BLOQUES

En cuanto a su estructura, este libro es un simulacro de la *retícula* de Manhattan: una colección de manzanas o bloques cuya proximidad y yuxtaposición refuerzan sus significados dispares.

Los primeros cuatro bloques (“Coney Island”, “El rascacielos”, “El Rockefeller Center” y “Los europeos”) describen las permutaciones del manhattanismo como una doctrina tácita más que explícita. Estos bloques muestran el avance (y el subsiguiente declive) de esa determinación de Manhattan de llevar su territorio tan lejos de lo natural como fuese humanamente posible.

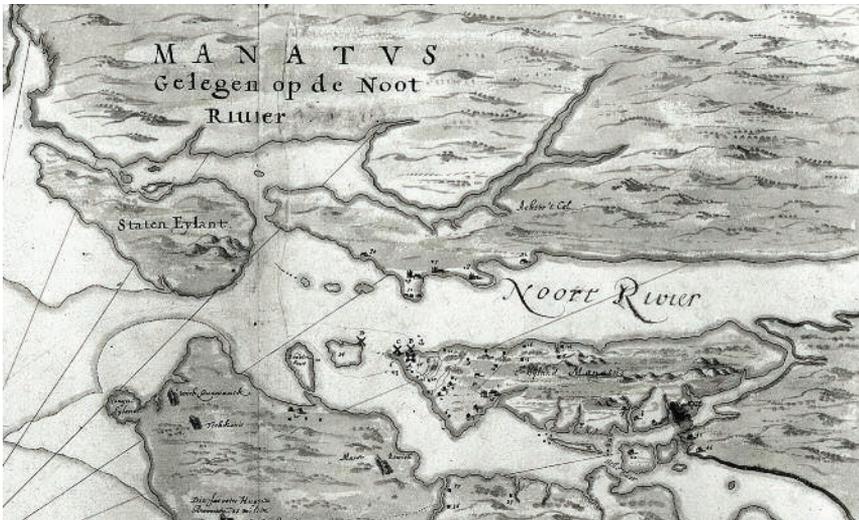
El quinto bloque (el apéndice) es una secuencia de proyectos arquitectónicos que solidifica el manhattanismo en una doctrina explícita y que resuelve su transición desde una producción arquitectónica inconsciente hasta una fase consciente.

NEGRO

Las estrellas de cine que han llevado una vida llena de aventuras son a menudo demasiado egocéntricas como para descubrir pautas, demasiado incapaces de expresar intenciones, demasiado impacientes para anotar o recordar acontecimientos. Los “negros”, escritores en la sombra, lo hacen por ellos.

Del mismo modo, *yo he sido el negro de Manhattan*.

(Con la complicación añadida —como se verá— de que mi fuente y mi tema cayeron en una senilidad prematura antes de que su “vida” estuviese completa. Por eso tuve que aportar mi propio final.)



Manhattan: un teatro del progreso
(el pequeño apéndice cerca de la
entrada al puerto de Nueva York se
convertirá más tarde en Coney Island).

Prehistoria

PROGRAMA

“¿Qué raza pobló por primera vez la isla de Manhattan?

Estaban, pero ya no están.

Transcurrieron 16 siglos de la era cristiana, y ningún rastro de civilización quedó en el lugar donde ahora se alza una ciudad renombrada por el comercio, la inteligencia y la riqueza.

Los hijos salvajes de la naturaleza, no incomodados por el hombre blanco, vagaban por los bosques y empujaban sus ligeras canoas por unas aguas tranquilas. Pero se acercaba el día en que estos dominios de los salvajes iban a ser invadidos por extranjeros que pondrían los humildes cimientos de un poderoso estado, y sembrarían a su paso unos principios exterminadores que, con una fuerza en constante aumento, nunca cesarían de actuar hasta que toda la raza aborígen hubiese sido exterminada y su memoria [...] hubiese quedado casi borrada de la faz de la tierra.

La civilización, originada en oriente, había llegado a los confines occidentales del Viejo Mundo. Ahora iba a cruzar la barrera que había detenido su avance, y a penetrar en el bosque de un continente que acababa de aparecer ante la atónita mirada de las multitudes de la cristiandad.

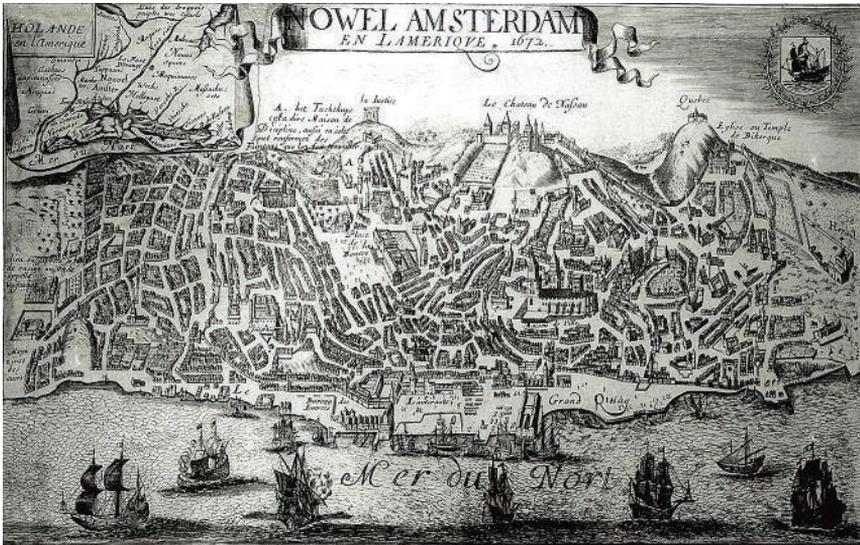
La barbarie norteamericana iba a dar paso al refinamiento europeo”.¹

A mediados del siglo XIX —más de 200 años después de comenzar este experimento que es Manhattan— estalla una repentina conciencia sobre su singularidad. Se hace urgente la necesidad de mitificar su pasado y de reescribir una historia que pueda servir a su futuro.

La cita anterior, de 1849, describe el programa de Manhattan con indiferencia hacia los hechos, pero identifica con precisión sus intenciones. Manhattan es un *teatro del progreso*.

Sus protagonistas son esos “principios exterminadores que, con una fuerza siempre en aumento, nunca cesarían de actuar”. Y su argumento es: la barbarie da paso al refinamiento.

A partir de estos datos, su futuro puede extrapolarse para siempre: puesto que los principios exterminadores nunca cesan de actuar, se deduce que lo que es refinamiento en determinado momento será barbarie en el



Jollain, Imagen a vista de pájaro de Nueva Amsterdam, 1672.

siguiente. Por tanto, la representación nunca puede terminar, ni siquiera avanzar en el sentido convencional del enredo dramático; sólo puede ser la reformulación cíclica de un único tema: la creación y la destrucción, irrevocablemente entrelazadas e interminablemente reescenificadas.

El único suspense del espectáculo proviene de la intensidad siempre creciente de su representación.

PROYECTO

“Para mucha gente de Europa, naturalmente, los hechos relacionados con Nueva Amsterdam carecían de toda importancia. Bastaba con una visión completamente ficticia, siempre que encajase con su idea de lo que era una ciudad”.²

En 1672, un grabador francés, Jollain, ofrece al mundo una imagen a vista de pájaro de Nueva Amsterdam.

Es completamente falsa; nada de la información que contiene se basa en la realidad. Y sin embargo es una plasmación, tal vez accidental, del *proyecto* de Manhattan: una ciencia ficción urbana.

En el centro de la imagen aparece una ciudad amurallada claramente europea, cuya razón de ser —al igual que en el Amsterdam original— parece ser un puerto lineal en toda la longitud de la ciudad, que permite un acceso directo. Una iglesia, una bolsa, un ayuntamiento, un palacio de justicia, una prisión y —fuera de la muralla— un hospital completan todo el aparato de la civilización madre. Tan sólo el gran número de instalaciones que se ven en la ciudad para el tratamiento y el almacenamiento de pieles de animales dan testimonio de su localización en el Nuevo Mundo.

Fuera de las murallas, a la izquierda, hay una ampliación que parece prometer —tras apenas 50 años de existencia— un nuevo comienzo en forma de un sistema estructurado de manzanas más o menos idénticas que pueden extenderse, en caso de necesidad, por toda la isla, y cuyo ritmo está interrumpido por una diagonal similar a la de Broadway.

El paisaje de la isla abarca desde lo plano a lo montañoso, de lo salvaje a lo apacible; el clima parece alternar entre los veranos mediterráneos (fuera de las murallas hay un campo de caña de azúcar) y los inviernos rigurosos (con la consiguiente producción de pieles).

Todos los componentes del mapa son europeos; pero, secuestrados de su contexto y trasplantados a una isla mítica, se reagrupan en un nuevo conjunto irreconocible, aunque en última instancia preciso: una Europa utópica, fruto de la compresión y la densidad.

Ya hoy, añade el grabador, “la ciudad es famosa por su enorme número de habitantes”.

La ciudad es un catálogo de modelos y precedentes: todos los elementos deseables que existen desperdigados por el Viejo Mundo se han reunido finalmente en un único lugar.

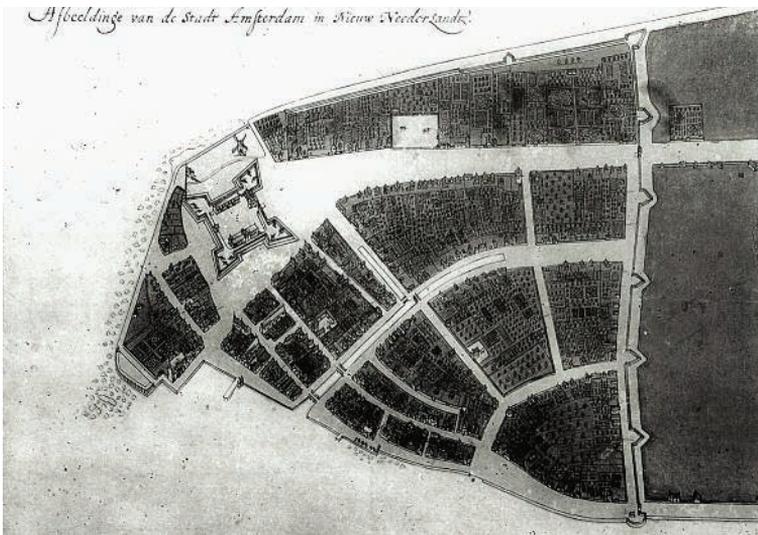
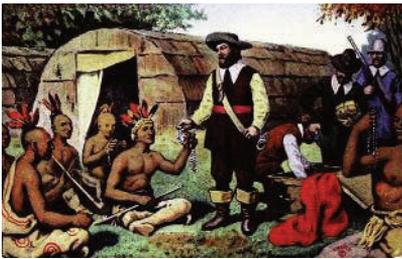


Imagen a vista de pájaro de Nueva Amsterdam tal como se construyó: "La barbarie norteamericana" da paso al "refinamiento europeo".



La venta ficticia de Manhattan, 1626.

COLONIA

Con independencia de los indios, que siempre han estado allí —los weckquaesgecks en el sur, los reckgawawacks en el norte, pertenecientes todos a la tribu de los mohicanos—, Manhattan fue descubierta en 1609 por Henry Hudson en su búsqueda de “una nueva ruta a las Indias por el norte”, por cuenta de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales.

Cuatro años después, Manhattan alberga, entre las cabañas indias, cuatro casas, al menos reconocibles como tales para los occidentales.

En 1623, treinta familias navegan desde Holanda hasta Manhattan para establecer una colonia. Con ellas va el ingeniero Cryn Fredericksz, que lleva instrucciones escritas sobre cómo debería trazarse la ciudad.

Dado que todo su país es artificial, para los holandeses no existen los “accidentes”. Planean el asentamiento de Manhattan como si fuese parte de su patria, que es un territorio fabricado.

El núcleo de la nueva ciudad va a ser un fuerte pentagonal. Fredericksz debe “abrir un foso de 24 pies [7,3 m] de anchura y 4 pies [1,2 m] de profundidad para definir un rectángulo que se extienda 1.600 pies [488 m] desde el agua hacia el interior y 2.000 pies [610 m] en anchura.

Una vez delimitado como se ha dicho el exterior del foso circundante, se delimitarán otros 200 pies [61 m] en el interior a lo largo de tres lados A, B y C, con el fin de situar dentro las viviendas de los granjeros y sus huertos, y el resto quedará libre para la construcción de más casas en el futuro”.³

Fuera del fuerte, al otro lazo del foso, habrá doce granjas colocadas con un sistema de parcelas rectangulares separadas por zanjas.

Pero “este nítido trazado simétrico, concebido desde la seguridad y la comodidad de las oficinas de la compañía en Amsterdam, se reveló inadecuado para el terreno situado en la punta de Manhattan”.

Así pues, se construye un fuerte más pequeño; y el resto del poblado se traza de una manera relativamente desordenada.

Tan sólo una vez más se hace valer el instinto holandés para el orden: cuando los colonos excavan, en la roca firme, un canal que corre hasta el centro de la ciudad. A ambos lados hay una colección de casas tradicionales holandesas, con cubiertas a dos aguas, que conservan la ilusión de que el trasplante de Amsterdam al Nuevo Mundo ha sido un éxito.

En 1626, Peter Minuit compra la isla de Manhattan por 24 dólares a “los indios”. Pero esta transacción es una falsedad; los vendedores no poseen la propiedad; ni siquiera viven allí; sólo están de visita.



PREDICCIÓN

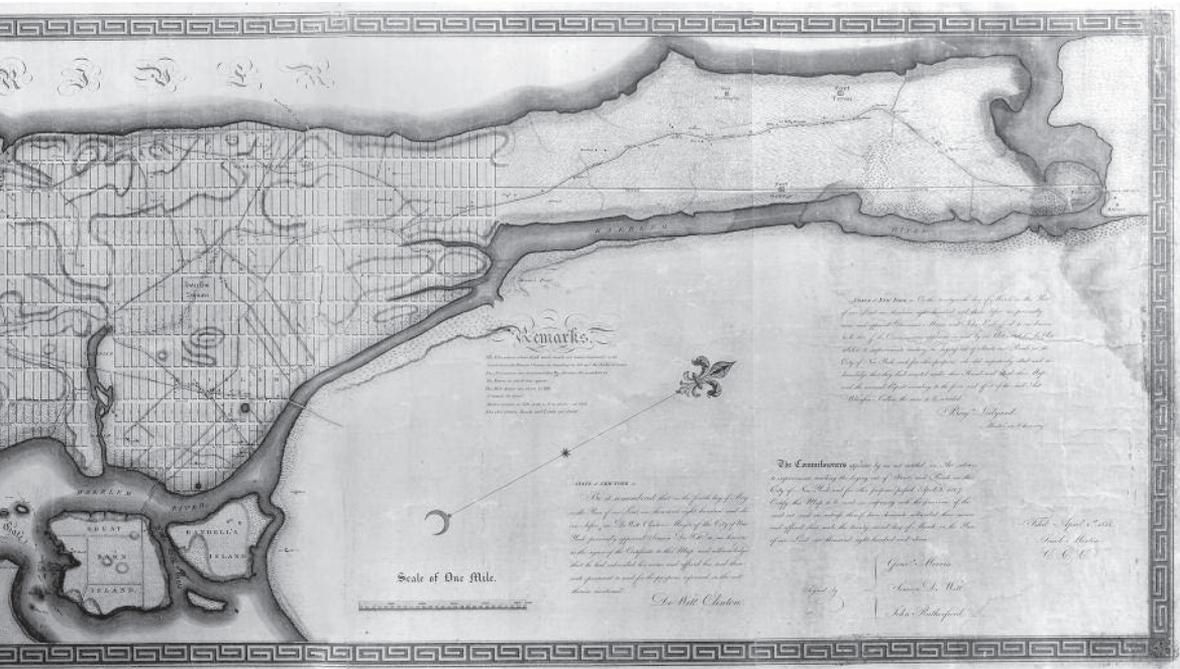
En 1807, se encarga a una comisión formada por Simeon De Witt, al gobernador Morris y a John Rutherford diseñar el modelo que regulará la ocupación “final y concluyente” de Manhattan. Cuatro años más tarde, estos comisarios proponen —más allá de la demarcación que separa la parte de la ciudad ya conocida de la que aún no se puede conocer— 12 avenidas que corren en dirección norte-sur y 155 calles en dirección este-oeste. Con esa sencilla acción describen una ciudad de $13 \times 156 = 2.028$ manzanas (excluyendo los accidentes topográficos): una matriz que abarca, al mismo tiempo, todo el territorio restante y todas las actividades futuras de la isla.

La retícula de Manhattan.

Defendida por sus autores como algo que facilitaba el “comprar, vender y mejorar la propiedad inmobiliaria”, esta “apoteosis de la cuadrícula” —“con su simple atractivo para las mentes sencillas”⁴— todavía es, 150 años después de su superposición a la isla, un símbolo negativo de la miopía de los intereses comerciales.

En realidad se trata del más valeroso acto de predicción realizado por la civilización occidental: el terreno que divide, desocupado; la población que describe, hipotética; los edificios que coloca, fantasmales, y las actividades que enmarca, inexistentes.

Propuesta de los comisarios para la *retícula* de Manhattan, 1811: “el terreno que divide, desocupado; la población que describe, hipotética; los edificios que coloca, fantasmales; y las actividades que enmarca, inexistentes”.



INFORME

La argumentación del informe de los comisarios presenta lo que será la estrategia clave del comportamiento de Manhattan: la drástica desconexión entre las intenciones reales y las declaradas, la fórmula que crea esa crítica “tierra de nadie” donde el manhattanismo puede ejercitar sus ambiciones.

“Uno de los primeros temas que llamaron su atención fue la forma y la manera en que debería llevarse a cabo esta empresa; es decir, si deberían limitarse a las calles rectilíneas o si deberían adoptar algunas de esas supuestas mejoras como los círculos, los óvalos o las estrellas, que sin dudan embellecen un proyecto, cualesquiera que sean sus efectos en relación con la comodidad y la utilidad. Al considerar ese asunto, no podían dejar de pensar que una ciudad se compone principalmente de alojamientos para las personas, y que las casas de lados rectos y ángulos de 90 grados son las más baratas de construir, y las más cómodas para vivir. El efecto de estas claras y sencillas reflexiones fue decisivo”.

Manhattan es una polémica utilitaria.

“Para muchos puede que sea una sorpresa que se hayan dejado tan pocos espacios libres, y a la vez tan pequeños, para aprovechar el aire fresco con el consiguiente beneficio para la salud. Efectivamente, si la ciudad de Nueva York fuese a estar situada al lado de un río pequeño como el Sena o el Támesis, podría ser necesario contar con numerosos espacios amplios; pero esos grandes brazos de mar que rodean la isla de Manhattan hacen que su situación, en lo relativo a la salud y los placeres, a la comodidad y el comercio, sea especialmente acertada; así pues, ya que por las mismas causas el

precio del suelo es extraordinariamente elevado, pareció apropiado conceder a los principios económicos una influencia mayor de la que, en otra clase de circunstancias, tal vez habría sido coherente con los dictados de la prudencia y con el sentido del deber”.

Manhattan es un contra-París, un anti-Londres.

“Para muchos puede que sea una sorpresa que no se haya trazado como una ciudad la isla entera; para otros puede que sea una alegría que los comisarios hayan proporcionado espacio para una población mayor de la que hay en cualquier otro punto a este lado de China. En este aspecto se han regido por la configuración del terreno [...]. Haberse quedado escasos en la extensión trazada podría sencillamente haber frustrado las expectativas, y haberse excedido podría haber proporcionado argumentos para el pernicioso espíritu de la especulación”.⁵

ESPECULACIÓN

La retícula es, sobre todo, una especulación conceptual.

Pese a su aparente neutralidad, supone un programa intelectual para la isla: con su indiferencia respecto a la topografía, a lo que existe, reivindica la superioridad de la construcción mental sobre la realidad.

El trazado de sus calles y manzanas anuncia que el sometimiento de la naturaleza, por no decir su extinción, es su verdadera ambición.

Todas las manzanas son iguales; su equivalencia invalida, de golpe, todos los sistemas de articulación y diferenciación que han guiado el diseño de las ciudades tradicionales. La retícula hace irrelevantes la historia de la arquitectura y todas las enseñanzas anteriores del urbanismo; y fuerza a los constructores de Manhattan a desarrollar un nuevo sistema de valores formales, a inventar estrategias para distinguir una manzana de otra.

La disciplina bidimensional de la retícula crea también una libertad inesperada para la anarquía tridimensional. La retícula define un nuevo equilibrio entre el control y el descontrol, según el cual la ciudad puede ser al mismo tiempo ordenada y fluida, es decir, una metrópolis del caos estricto.

Con su imposición, Manhattan queda inmunizada para siempre contra cualquier (otra) intervención totalitaria. En la manzana singular —la mayor superficie posible que puede estar bajo control arquitectónico— se desarrolla la unidad máxima del ego urbanístico. Puesto que no hay esperanza alguna de que partes mayores de la isla puedan estar dominadas nunca por un único cliente o arquitecto, cada intención —cada ideología arquitectónica— ha de realizarse completamente dentro de las limitaciones de la manzana.

Dado que Manhattan tiene una extensión finita y el número de manzanas ha quedado fijado para siempre, la ciudad no puede crecer de ninguna manera convencional.

Por tanto, su planificación nunca puede describir una configuración edificada específica que vaya a permanecer estática a lo largo de los tiempos; tan sólo puede predecir que, ocurra lo que ocurra, tendrá que ocurrir dentro

de alguna de las 2.028 manzanas de la retícula. De esto se deduce que una forma de ocupación humana sólo puede establecerse a expensas de otra. La ciudad se convierte en un mosaico de episodios, cada uno con su particular vida útil, que rivalizan unos con otros a través de ese medio que es la retícula.

ÍDOLO

En 1845 se expuso una maqueta de la ciudad, primero en la propia ciudad, y luego como un objeto itinerante para corroborar la creciente autoidolatría de Manhattan.

Este “duplicado de la gran metrópolis” es “un perfecto *facsimil* de Nueva York que representa todas las calles, todos los terrenos, edificios, naves, parques, vallas, árboles y cualquier otro objeto de la ciudad [...]. Sobre la maqueta hay un dosel, hecho de madera tallada, de una arquitectura gótica que muestra, en las mejores pinturas al óleo, los principales establecimientos comerciales de la ciudad”.⁶

Los iconos de la religión son reemplazados por los de la edificación. La arquitectura es la nueva religión de Manhattan.

ALFOMBRA

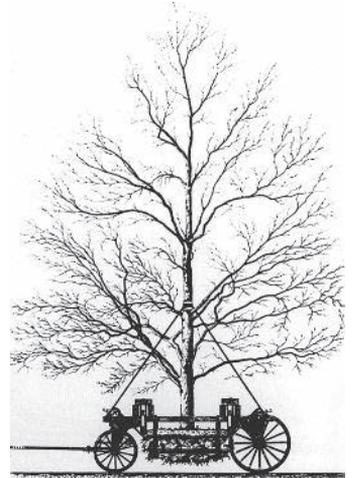
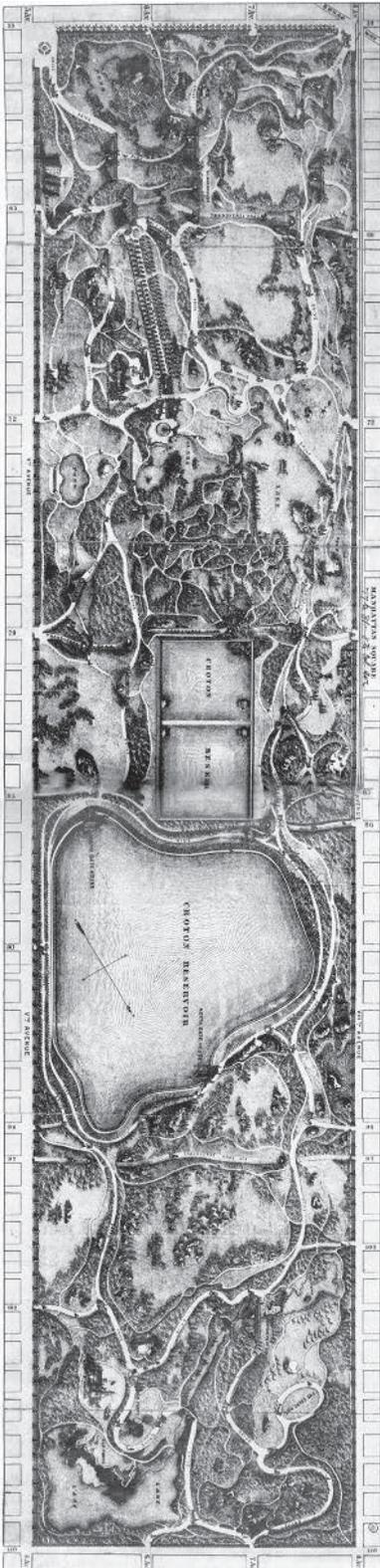
Hacia 1850, la posibilidad de que la explosión demográfica de Nueva York pudiese engullir como una ola monstruosa el espacio restante de la retícula ya parecía algo real. Se hacen planes urgentes para reservar como parques algunos solares que aún están disponibles, pero “mientras nosotros discutimos este tema, el avance de la población de la ciudad ya los está invadiendo y poniéndolos fuera de nuestro alcance”⁷.

En 1853, este peligro queda conjurado con el nombramiento de los “comisarios de tasación y valoración”, que deben adquirir y deslindar terrenos para un parque en una zona señalada entre las avenidas Quinta y Octava y las calles 59 y 104 (más tarde la 110).

Central Park no es sólo la principal instalación recreativa de Manhattan, sino también el testimonio de su progreso: una conservación taxidérmica de la naturaleza que exhibe para siempre el drama de cómo la cultura deja atrás la naturaleza.

Al igual que la retícula, este “parque central” es un colosal acto de fe; el contraste que describe —entre lo construido y lo no construido— apenas existe en el momento de su creación.

“Llegará el día en que Nueva York estará completamente construida, en que se habrán hecho todos los nivelados y los rellenos, y el relieve rocoso, pintoresco y variado de la isla se habrá convertido en unas formaciones de filas y filas de monótonas calles rectas, y en montones de edificios erguidos. No quedará indicación alguna de su variada superficie actual, con la excepción de unos cuantos acres contenidos en el parque.



La manipulación de la naturaleza: "Máquina para mover árboles [...] se podían trasplantar árboles más grandes y así se reducía el intervalo entre la plantación y la apariencia definitiva".

Central Park, una "alfombra arcádica" sintética injertada en la retícula (planta hacia 1870).

Entonces, el valor incalculable de los actuales perfiles pintorescos del terreno se apreciará con claridad, y la adaptabilidad a sus fines se reconocerá completamente. Por tanto, parece deseable interferir lo menos posible en sus perfiles suaves y ondulados, y en ese panorama pintoresco y rocoso, para así incrementar y desarrollar con sensatez esas fuentes particularmente singulares y características de efectos paisajistas”.⁸

“Interferir lo menos posible”, pero por otro lado “incrementar y desarrollar [...] efectos paisajistas”: si Central Park puede interpretarse como una operación de conservación, se trata, más aún, de una serie de manipulaciones y transformaciones llevadas a cabo en esa naturaleza “salvada” por sus diseñadores. Los lagos son artificiales; los árboles, (tras)plantados; los accidentes, inventados; y todos sus episodios se apoyan en una infraestructura invisible que controla su agrupación. Así, un catálogo de elementos naturales se saca de su contexto original, se reconstruye y se condensa en un *sistema de la naturaleza* que hace que la cualidad rectilínea del Mall (alameda), no sea más regular que la irregularidad planificada del Ramble (paseo).

Central Park es una “alfombra arcádica” sintética.

TORRE

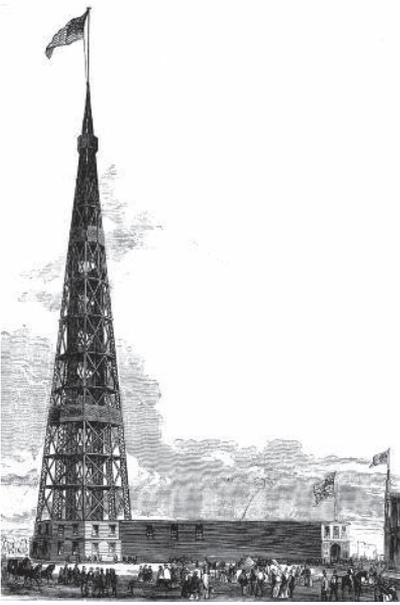
El inspirador ejemplo de la Gran Exposición de Londres, celebrada en 1851 en el Crystal Palace, desata la ambición de Manhattan, que dos años después ya ha organizado su propia feria, reivindicando así su superioridad, en casi cualquier aspecto, sobre todas las demás ciudades norteamericanas.

En esta época, la ciudad apenas se extiende al norte de la calle 42, salvo por la retícula omnipresente. Excepto cerca de Wall Street, parece casi rural: casas aisladas desperdigadas por unas manzanas cubiertas de hierba. La feria, implantada en lo que sería el parque Bryant, está marcada por dos construcciones colosales que dominan completamente sus alrededores, introduciendo para ello una nueva escala en la silueta de la isla, en la que destacan fácilmente. La primera es una versión del Crystal Palace de Londres; pero dado que la división en manzanas impide hacer construcciones mayores de cierta longitud, se levanta una estructura cruciforme cuya intersección está coronada por una enorme cúpula: “Las esbeltas nervaduras parecen inadecuadas para sostener su enorme tamaño, y presenta el aspecto de un globo hinchado e impaciente por salir volando hacia los cielos remotos”.⁹

La segunda construcción, complementaria, es una torre situada al otro lado de la calle 42: el observatorio Latting, de 350 pies [107 m] de altura. “Si exceptuamos la Torre de Babel, tal vez podría decirse que éste es el primer rascacielos del mundo”.¹⁰

Está hecha de madera con tirantes de hierro, y su base alberga tiendas. Un ascensor de vapor da acceso a las plataformas de los pisos primero y segundo, donde se han instalado unos telescopios.

Por primera vez, los habitantes de Manhattan pueden inspeccionar sus dominios. Tener una idea de la isla como un todo es también ser consciente



El observatorio Latting.



Elisha Otis presenta su ascensor:
el anticlímax como desenlace.

de sus limitaciones, de lo irrevocable de su contención. Si esta nueva conciencia limita el campo de la ambición de sus habitantes, al menos puede aumentar la intensidad de la ciudad. Tales inspecciones desde lo alto se convierten en un tema recurrente del manhattanismo; la concienciación geográfica que generan se traduce en arrebatos de energía colectiva, en megalómanas metas comunes.

ESFERA

Como todas las primeras exposiciones, el Palacio de Cristal de Manhattan contiene una inverosímil yuxtaposición de toda esa enloquecida producción de inútiles artículos victorianos que exaltan —ahora que las máquinas pueden imitar las técnicas de lo singular— la democratización del objeto; al mismo tiempo, es una caja de Pandora llena de nuevas y revolucionarias técnicas e invenciones, todas las cuales acabarán diseminándose por la isla, aunque sean estrictamente incompatibles.

Sólo en lo relativo a nuevos medios de transporte colectivo, hay propuestas para sistemas subterráneos, a nivel y elevados, que —aun siendo racionales en sí mismos— destruirían por completo su propia lógica si se aplicasen simultáneamente.

Sin embargo, contenidos en la colosal jaula de la cúpula, convertirán Manhattan en una especie de islas Galápagos de las nuevas tecnologías, donde es inminente el desarrollo de un nuevo capítulo de la supervivencia del más fuerte, que esta vez será una batalla entre diversas especies de máquinas.

ASCENSOR

Entre las piezas expuestas en la esfera hay un invento que, por encima de todos los demás, cambiará la faz de Manhattan (y, en menor medida, del mundo): el ascensor.

Éste se presenta al público como un espectáculo teatral.

Elisha Otis, el inventor, se sube a una plataforma que se eleva, lo cual parecía ser la parte principal de la exhibición. Pero una vez que esa plataforma ha llegado al punto más alto, un ayudante ofrece a Otis un puñal en un cojín de terciopelo.

El inventor agarra el cuchillo y aparentemente se dispone a lanzarse sobre el elemento crucial de su propio invento: el cable que ha izado la plataforma hasta lo alto y que ahora impide que caiga. Otis corta el cable; y se rompe.

No ocurre nada, ni a la plataforma ni al inventor.

Unos pestillos invisibles (la esencia del ingenio de Otis) impiden que la plataforma retorne a la superficie de la tierra.

De este modo, Otis introduce un invento en la teatralidad urbana: el anticlímax como desenlace, el no acontecimiento como triunfo.

Al igual que el ascensor, cada invento tecnológico está preñado de una imagen doble: incluido en su éxito está el espectro de su posible fracaso.



El Palacio de Cristal y el observatorio Latting en la primera Feria Mundial de Nueva York, 1853. Doble imagen del fondo: el Trilón y la Perisfera, tema central de la Feria Mundial de 1939. Al comienzo y al final del manhattanismo: *la aguja y el globo*.

Los medios de conjurar ese desastre fantasma son casi tan importantes como el propio invento original.

Otis ha introducido un tema que será un *Leitmotiv* del futuro desarrollo de la isla: Manhattan es una acumulación de posibles desastres que nunca ocurren.

CONTRASTE

El observatorio Latting y la cúpula del Palacio de Cristal introducen un contraste arquetípico que aparecerá y reaparecerá a lo largo de toda la historia de Manhattan en encarnaciones siempre nuevas.

La *aguja* y el *globo* representan los dos extremos del vocabulario formal de Manhattan y describen los límites exteriores de sus opciones arquitectónicas.

La aguja es la construcción más delgada y menos voluminosa con la que se puede marcar un lugar dentro de la retícula; combina el máximo impacto físico con un insignificante consumo de terreno; y es esencialmente un edificio sin interior.

El globo es, matemáticamente, la forma que encierra el máximo volumen interior con la menor superficie exterior; tiene una capacidad promiscua para absorber objetos, personas, iconografías y simbolismos; y los pone en relación por el mero hecho de hacerlos coexistir en su interior.

En muchos sentidos, la historia del manhattanismo como arquitectura separada e identificable es una dialéctica entre estas dos formas, con la aguja queriendo convertirse en un globo, y el globo intentando, de tanto en tanto, transformarse en una aguja: una fecundación cruzada que da como resultado una serie de afortunados híbridos en los que la capacidad de la aguja para llamar la atención, junto con su modestia territorial, rivaliza con la consumada receptividad de la esfera.



Situación de Coney Island en relación con Manhattan. A finales del siglo XIX, los nuevos puentes de Manhattan y las modernas tecnologías del transporte hicieron que Coney Island fuese accesible para las masas. Lo que se ve en Coney: a la izquierda, Sandy Hook,

refugio de los grupos criminales del área metropolitana de Nueva York; a la derecha, la Arcadia sintética de los grandes hoteles; entre ambas cosas, la "zona intermedia" de los tres grandes parques, un Manhattan embrionario.

Coney Island: la tecnología de lo fantástico

“El resplandor está por doquier, no hay ni una sombra”.
Máximo Gorki, “Boredom” [“El hastío”].

“Qué aspecto tienen los pobres a la luz de la luna”.
James Huneker, *The New Cosmopolis*.

“El infierno está muy mal hecho”.
Máximo Gorki, “Boredom”.

MODELO

“Ahora, donde había un erial [...] se elevan al cielo miles de rutilantes torres y alminares: gráciles, señoriales e imponentes. El sol matutino lo contempla todo como podría hacerlo con el sueño de un poeta o un pintor, hecho realidad por arte de magia”.

“De noche, el resplandor de los millones de luces eléctricas que brillan en cada punto, cada línea y cada curva de los perfiles de esta gran ciudad de la diversión, ilumina el cielo y da la bienvenida a los marineros que vuelven a casa cuando están a 30 millas de la costa”.¹

O bien:

“Con la llegada de la noche, una fabulosa ciudad de fuego se eleva de repente desde el océano hacia el cielo. Miles de chispas rojizas centellean en la oscuridad, delineando con un perfil bello y delicado, sobre el fondo negro del cielo, unas hermosas torres de castillos, palacios y templos milagrosos.

Unos tenues hilos dorados tiemblan en el aire; se entrecruzan formando dibujos de llamas transparentes que se agitan y se disipan, enamorados de su propia belleza reflejada en las aguas.

Fabuloso más allá de lo imaginable, inefablemente bello: así es este ardiente centelleo”.²

Así es Coney Island en torno a 1905.

No es una coincidencia que las incontables “impresiones de Coney Island” —fruto de un deseo completamente obstinado de documentar y conservar un espejismo— puedan ser sustituidas no sólo unas por otras, sino también por el alud de descripciones posteriores de Manhattan.

En la confluencia de los siglos XIX y XX, Coney Island es la incubadora de los temas incipientes de Manhattan y de su mitología en ciernes. Las estrategias y los mecanismos que más tarde configurarán Manhattan se ponen a prueba en el laboratorio de Coney Island antes de que salten finalmente a la isla grande.

Coney Island es un Manhattan embrionario.

FRANJA

Coney Island fue descubierta un día antes que Manhattan —en 1609, por Hudson—; es un apéndice clitoridiano situado en la boca del puerto natural de Nueva York, una “franja de arena reluciente, con las olas azules encrespándose sobre su borde exterior y los arroyos de las marismas corriendo por detrás, acolchada en verano con tallos verdes de juncia, y helada en invierno con nieve blanca y pura”.

Los indios canarsie habitantes originarios de la península, la han llamado Narrioch —“lugar sin sombras”—, un primer reconocimiento de que va a ser escenario de algunos fenómenos poco naturales.

En 1654, el indio Guilaouch canjea la península —que asegura que es suya— por fusiles, pólvora y abalorios, en una versión a escala reducida de la “venta” de Manhattan. Luego el lugar adopta una larga serie de nombres, ninguno de los cuales arraiga, hasta que se hace famosa por la inexplicable densidad de *konijnen* (“conejos” en holandés).

Entre 1600 y 1800, la verdadera configuración física de Coney Island cambia bajo el impacto combinado del uso del hombre y del desplazamiento de la arena, y se transforma, como si fuese un proyecto, en un Manhattan en miniatura.

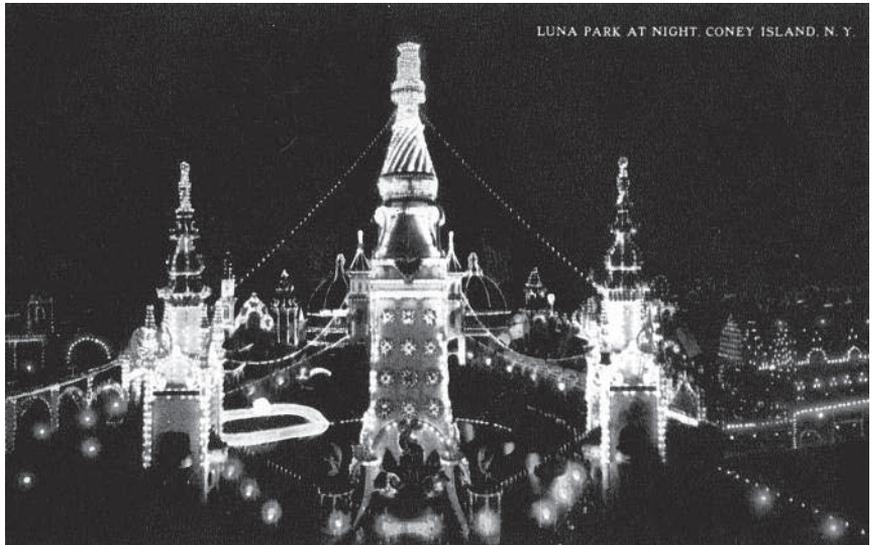
En 1750, un canal que desvincula la península de la tierra firme constituye “el último toque en la conformación de lo que es ahora Coney Island”.

CONEXIÓN

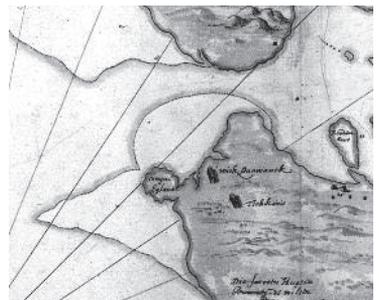
En 1823, la Coney Island Brigde Company construye “la primera conexión artificial entre la tierra firme y la isla”,³ permitiendo así que se consume su relación con Manhattan, donde los seres humanos se han congregado por entonces con una densidad tan inusitada como la de los conejos en Coney.

Coney es una elección lógica como lugar de recreo de Manhattan: es la zona más cercana de naturaleza virgen que puede contrarrestar el efecto debilitador de la civilización urbana.

Un lugar de recreo supone la presencia, no demasiado lejos, de un depósito de gente en unas condiciones existenciales que les exijan escaparse ocasionalmente para recuperar el equilibrio.



“Donde había un erial...”



Coney Island: un apéndice clitoridiano en la boca del puerto natural de Nueva York.

El acceso ha de calcularse cuidadosamente: los canales desde el depósito al lugar de recreo deben ser lo bastante amplios como para alimentar este último con un flujo continuo de visitantes, pero lo bastante limitados como para que la mayoría de los huéspedes urbanos se quede en casa. De otro modo, el depósito engullirá el lugar de recreo. A Coney Island puede llegarse a través de un número cada vez mayor de conexiones artificiales, pero no con demasiada facilidad; se requieren al menos dos medios de transporte consecutivos.

Entre 1823 y alrededor de 1860, mientras Manhattan se transforma de ciudad en metrópolis, la necesidad de escaparse se hace más urgente. Los cosmopolitas que adoran el paisaje de Coney y su aislamiento van a construir en el extremo oriental —la parte más alejada de Manhattan— una refinada Arcadia de grandes hoteles de vacaciones, dotados de todas las nuevas comodidades del siglo XIX e implantados en unos terrenos intactos que devuelven las energías a sus visitantes.

En el extremo opuesto de la isla, el mismo aislamiento atrae a otra comunidad de fugitivos: criminales, inadaptados y políticos corruptos, unidos por su común aversión a la ley y el orden. Para ellos la isla no está contaminada por la ley.

Estos dos grupos están entonces enzarzados en una lucha no declarada por la isla: la amenaza de más corrupción que emana del extremo oeste compite con el puritanismo del buen gusto procedente del extremo este.

VÍAS

La batalla se vuelve decisiva en 1865, cuando el primer ferrocarril llega al centro de la isla y las vías se paran en seco al borde de las olas. Los trenes ponen finalmente la costa oceánica al alcance de las nuevas masas metropolitanas; la playa se convierte en la línea de llegada de un éxodo semanal que tiene la urgencia de una fuga.

Al igual que un ejército, los nuevos visitantes dejan un rastro de infraestructuras parasitarias: casetas de baño (donde el mayor número de personas puedan cambiarse en el espacio más pequeño y el tiempo más corto posibles), aprovisionamiento de comida (1871: el *hot dog*, el “perrito caliente”, se inventa en Coney Island) y un alojamiento primitivo (Peter Tilyou construye la Surf House, una taberna con puesto de perritos calientes, cerca del brusco final del ferrocarril).

Pero lo que predomina es la necesidad de placeres; la zona intermedia desarrolla su propio magnetismo y atrae todo un abanico de instalaciones especiales para proporcionar entretenimiento a una escala acorde con la demanda de las masas.

En una risueña imagen especular de la seriedad con la que el resto del mundo está obsesionado con el progreso, Coney Island se enfrenta al problema del placer, a menudo con los mismos medios tecnológicos.

TORRE

La campaña para intensificar la producción de placer genera sus propios instrumentos.

En 1876, una torre de 300 pies [más de 90 m] —la pieza central de la celebración del Centenario de los Estados Unidos en Filadelfia— se desmantela con la esperanza de que vuelva a levantarse en otro sitio. Se estudian y se rechazan emplazamientos por todo el país; de repente, dos años después de ser desmontada, ya vuelve a estar erigida en la zona intermedia de Coney Island. Desde la cúspide es visible toda la isla, y los telescopios pueden enfocarse hacia Manhattan. Al igual que el observatorio Latting, la Torre del Centenario es un dispositivo arquitectónico que hace que los visitantes tomen conciencia de sí mismos, pues permite la inspección a vista de pájaro de un ámbito común, lo que puede desencadenar un súbito arrebató de energía y ambición colectivas.

Y también ofrece otra dirección de escape: la ascensión en masa.

PECIOS

El viaje de la torre vagabunda desde Filadelfia hasta Coney Island sienta un precedente para los posteriores viajes a Coney de otros restos de exposiciones y ferias mundiales.

La isla se convierte en la última morada de algunos fragmentos futuristas, pecios mecánicos y desechos tecnológicos cuyo traslado a través de los Estados Unidos hacia Coney coincide con la migración de algunas tribus de África, Asia y Micronesia hacia el mismo destino. También los miembros de estas tribus han sido exhibidos en las ferias como una nueva forma de entretenimiento educativo.

Esta maquinaria totémica (un pequeño ejército de enanos y otros seres deformes que se retiran a Coney tras una vida de frenéticos viajes; algunos pieles rojas que no tienen otro sitio adonde ir; y las tribus extranjeras) constituye la población permanente de esta estrecha playa.

PUENTE

En 1883, el puente de Brooklyn elimina el último obstáculo que ha retenido a las nuevas masas en Manhattan: los domingos de verano, la playa de Coney Island se convierte en el lugar más densamente poblado del mundo.

Esta invasión invalida finalmente todo lo que queda de la fórmula original del funcionamiento de Coney Island como lugar de recreo: la provisión de naturaleza a los ciudadanos de lo artificial.

Para sobrevivir como lugar de recreo —un sitio que ofrezca *contraste*—, Coney Island se ve forzada a mutar: debe transformarse en todo lo contrario a la naturaleza; no tiene más elección que contrarrestar la artificialidad de la nueva metrópolis con algo propio: lo “sobrenatural”.

En vez de dejar en suspenso la presión urbana, lo que ofrece es su intensificación.

TRAYECTORIA

La reconstituida Torre del Centenario es la primera manifestación de una obsesión que a la larga transformará la isla entera en un trampolín del proletariado.

En 1883, el tema antigravitatorio que la torre ha iniciado se materializa en el Loop-the-Loop (“rizar el rizo”), un ferrocarril que traza un bucle vertical sobre sí mismo de modo que un pequeño vehículo se ciñe a una superficie invertida siempre que circule a cierta velocidad. Como aparato de investigación resulta costoso: cada temporada se cobra varias vidas. Sólo cuatro viajeros pueden experimentar a la vez la momentánea ingravidez que proporciona, y sólo un número limitado de vehículos puede completar la trayectoria invertida en una hora. Estas restricciones por sí solas condenan al fracaso el Loop-the-Loop como instrumento de euforia colectiva. Su descendiente es el Roller Coaster, la Montaña Rusa patentada y construida justo la temporada siguiente, 1884: la vía parodia las curvas, las colinas y los valles de la trayectoria habitual de un ferrocarril. Unos trenes repletos de gente se precipitan arriba y abajo por las pendientes con tal violencia que se experimenta la mágica sensación de despegar en las cimas; y con ello suplanta fácilmente al Loop-the-Loop. Estas vías sinuosas se multiplican sobre sus tambaleantes soportes, y al cabo de unas cuantas temporadas toda la zona intermedia se transforma en una vibrante cordillera de acero.

En 1895, el capitán Boyton, saltador profesional y pionero de la vida bajo el agua, introduce una complicación cripto Freudiana en la lucha contra la gravedad con su Shoot-the-Chutes (Salto de las Rampas): un tobogán izado mecánicamente hasta lo alto de una torre, desde donde una pista resbaladiza diagonal desciende hasta una masa de agua. La preocupación por si la embarcación se quedará sobre el agua o se deslizará bajo la superficie proporciona el suspense mientras el pasajero resbala hacia abajo.

Un flujo continuo de visitantes sube a la torre para descender hacia las aguas turbias, que además están habitadas por 40 leones marinos.

Hacia 1890, “lo que está más alejado de la razón, lo que más se ríe de las leyes de la gravitación, es lo que entusiasma a las multitudes de Coney Island”.⁴

ELEFANTE

Incluso antes de la inauguración del puente de Brooklyn, una operación ha indicado la futura orientación de la isla en su objetivo de alcanzar unos fines irracionales por medios enteramente racionales: el primer elemento “natural” que conquistará y del que se apropiará en su búsqueda del “nuevo placer” es un elefante “tan grande como una iglesia”, que es también un hotel.

“Las patas tenían 60 pies [18 m] de circunferencia. En una pata delantera había una tienda de cigarros, y en la otra un diorama; los clientes subían por una escalera circular situada en una pata trasera y bajaban por la otra”.⁵ Se pueden ocupar habitaciones en los muslos, los hombros, las caderas o la trompa. Unos reflectores relampaguean erráticamente en los ojos, iluminando a cualquiera que esté a su alcance, así como a los que hayan decidido pasar la noche en la playa.

Una segunda anexión de la naturaleza se consigue con la creación de la Vaca Inagotable, una máquina construida para satisfacer la insaciable sed de los visitantes y que se ha camuflado como una vaca. Su leche es mejor que el producto natural en lo relativo a la regularidad y la previsibilidad de su caudal, a su calidad higiénica y a su temperatura controlable.

ELECTRICIDAD

Otras adaptaciones similares se suceden a un ritmo uniformemente acelerado.

El exorbitante número de personas que se reúnen en una superficie insuficiente, buscando ostensiblemente el encuentro con la realidad de los elementos (el sol, el viento, la arena y el agua) exige la conversión sistemática de la naturaleza en un servicio técnico. Puesto que la superficie total de la playa y la longitud total de la línea de costa son finitas, se deduce con certeza matemática que cada uno de los cientos de miles de visitantes no encontrará, en un solo día, un sitio para tumbarse en la arena, y no digamos para llegar al agua.

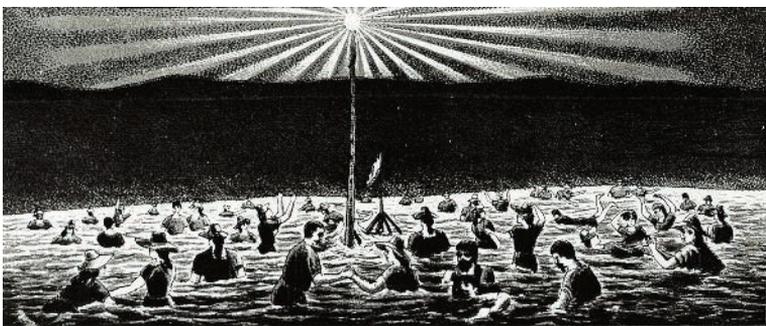
Hacia 1890, la introducción de la electricidad hace posible crear una segunda jornada diurna. Unas potentes lámparas se colocan a intervalos regulares en la línea de costa, de modo que el mar pueda disfrutarse con un sistema de turnos verdaderamente metropolitano, ofreciendo a quienes no puedan llegar al agua durante el día una ampliación artificial de 12 horas.

Lo que es único de Coney Island —y este síndrome de lo “sintético irresistible” prefigura acontecimientos posteriores en Manhattan— es que esta falsa jornada diurna no se considera de segunda categoría. Su propia artificialidad se convierte en una atracción: el “baño eléctrico”.

CILINDROS

Incluso los aspectos más íntimos de la naturaleza humana están sujetos a la experimentación. Si la vida en la metrópolis crea soledad y alienación, Coney Island contraataca con los Barriles del Amor. Dos cilindros horizontales, montados en línea, giran lentamente en direcciones opuestas.

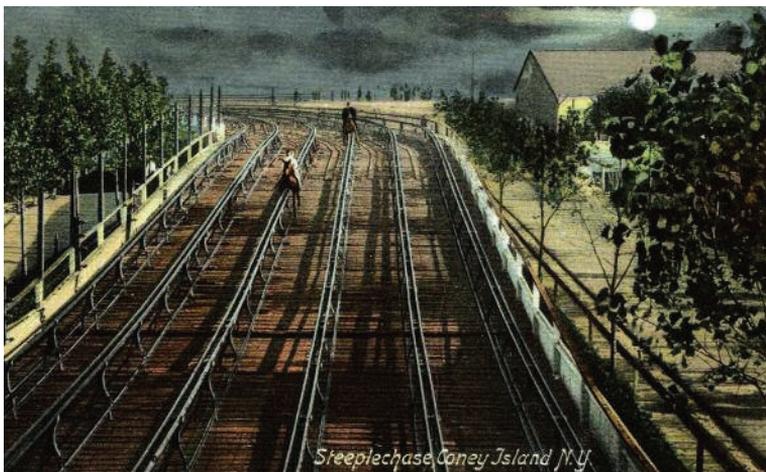
En cada uno de los extremos, una pequeña escalera conduce a la entrada. Uno alimenta la máquina con hombres; el otro, con mujeres. Es imposible permanecer de pie. Los hombres y las mujeres caen unos encima de otros. La rotación implacable de la máquina fabrica una intimidad sintética entre personas que de otro modo nunca se habrían conocido.



Sistemas de turnos metropolitanos (1): el "baño eléctrico", lo *sintético* se vuelve irresistible.



Los Barriles del Amor: un aparato anti-alienación.



Sistemas de turnos metropolitanos (2): la Carrera de Obstáculos, jinetes montando toda la noche.

Esta intimidad puede procesarse aún más en los Túneles del Amor, una montaña artificial construida cerca de los Barriles del Amor. Fuera de la montaña, las parejas recién formadas se montan en una pequeña embarcación que desaparece dentro de un túnel oscuro que conduce a un lago interior. Dentro del túnel, la completa oscuridad garantiza al menos una privacidad visual; por los ruidos apagados no puede adivinarse cuántas parejas están cruzando el lago en determinado momento. El balanceo de las pequeñas embarcaciones en las aguas poco profundas refuerza la sensualidad de la experiencia.

CABALLOS

La actividad preferida de los cosmopolitas que disfrutaban de la isla en estado virgen era montar a caballo. Pero saber montar a caballo es una forma de sofisticación no accesible para la gente que ha reemplazado a los visitantes originales. Y los caballos reales nunca pueden coexistir en número suficiente en la misma isla con los nuevos visitantes.

A mediados de la década de 1890, George Tilyou (hijo de Peter Tilyou, el pionero de la Surf House) proyecta una pista mecanizada que se extiende sobre gran parte de la isla, un recorrido que pasa a través de varios paisajes naturales y a lo largo del frente costero, y que cruza una serie de obstáculos artificiales.

Sobre esta pista se mueve una manada de caballos mecánicos que pueden ser montados por cualquiera con una confianza instantánea. Steeplechase (Carrera de Obstáculos) es una “pista de carreras automática con la gravitación como fuerza motriz”; sus “caballos se asemejan en tamaño y modelo a los de carreras. Sólidamente contruidos, están hasta cierto punto bajo el control del jinete, que puede aumentar la velocidad en función de cómo utilice su peso y de la postura que adopte en las cuestas de subida y bajada, haciendo así de cada certamen una auténtica carrera”.⁶

Los caballos funcionan 24 horas al día y son un éxito sin precedentes. La inversión financiera en la pista se recupera después de tres semanas de funcionamiento.

Inspirándose en el Midway Plaisance —que comunicaba las dos mitades de la Exposición de Chicago de 1893—, Tilyou reúne otras instalaciones a lo largo y alrededor de la pista mecánica, incluyendo una noria de esa misma feria. Delimita así gradualmente una zona de diversión diferenciada, que se formaliza cuando en 1897 levanta a su alrededor y canaliza a los visitantes a través de entradas marcadas por arcos triunfales hechos con una acumulación de escayolas que muestran la iconografía de la risa: payasos, pierrots y máscaras. Con este acto de delimitación, Tilyou ha establecido una agresiva oposición entre lo que él llama el *parque* de Steeplechase y el resto de la isla.

FÓRMULA

La reputación de Coney Island ha caído en picado aunque su popularidad se ha incrementado. La fórmula de unos placeres inocentes en el interior frente a la corrupción en el exterior —que es lo que implica el enclave de Tilyou— supone un primer paso hacia una posible rehabilitación. Ese oasis compacto puede ser el módulo urbanístico de una recuperación gradual del territorio de la isla, por lo demás perdido.

Resultaría claramente contraproducente que las diversas instalaciones intramuros compitiesen ofreciendo placeres idénticos o incompatibles. Dentro de los muros se origina un proceso que genera un espectro de instalaciones coordinadas.

El concepto del parque es el equivalente arquitectónico de un lienzo en blanco. El muro de Tilyou define un territorio que, teóricamente, puede ser configurado y controlado por un solo individuo, y que, por tanto, está dotado de un potencial temático. Pero Tilyou no consigue aprovechar completamente su gran adelanto; limita sus actividades a ampliar las pistas, a perfeccionar el realismo de los caballos y a añadir algunos obstáculos como el “foso de agua”, inventando tan sólo otro dispositivo para alejar aún más su parque de la realidad de la isla: las entradas conducen ahora directamente al suelo del Terremoto, donde la piel natural de la tierra se ha reemplazado por un injerto mecánico oculto que tiembla. La aleatoriedad y la violencia de las sacudidas exigen la sumisión. Para ganarse el derecho a entrar en Steeplechase, el visitante debe participar en un ballet involuntario e inevitablemente original.

Agotado por sus inventos, Tilyou escribe poesía y en un momento de lúcida euforia capta la trascendencia de lo que ha contribuido a crear: “Si París es Francia, Coney Island, entre junio y septiembre, es el mundo”.⁷

ASTRONAUTAS

En 1903 —el año en que el nuevo puente de Williamsburg inyecta aún más visitantes al ya sobrecargado sistema de Coney Island— Frederic Thompson y Elmer Dundy inauguran un segundo conjunto: el Luna Park.

Dundy es un genio de las finanzas y un profesional del entretenimiento; tiene experiencia en ferias, atracciones y concesiones. Thompson es el primer profano importante de Coney: no tiene experiencia anterior en ninguna forma de diversión; con 26 años, ha abandonado la escuela de arquitectura, frustrado por la irrelevancia del sistema *beaux arts* en esta nueva era. Thompson es el primer proyectista profesional que actúa en la isla.

Tomando como modelo el parque-enclave de Tilyou, Thompson confiere al suyo un rigor intelectual sistemático y un grado de intencionalidad que apoya su planificación, de una vez por todas, en unos fundamentos conscientes y arquitectónicos. Steeplechase se aisló del barullo circundante del modo más literal: con un muro.

Thompson duplica el aislamiento del Luna Park imponiendo un tema que engloba todo el conjunto dentro de un sistema de significado metafórico: su superficie va a ser “no de este mundo”, sino parte de la Luna. Al entrar, las masas del parque se transforman en astronautas en una cámara estancia conceptual por la que todo el mundo tiene que pasar:

“El Viaje a la Luna en la aeronave Luna IV [...]. Una vez a bordo de la gran aeronave, sus enormes alas se elevan y caen, el viaje ha comenzado realmente y la nave pronto está a 100 pies [30 m] del altura en el aire. Un vasto y maravilloso panorama del mar circundante, con Manhattan y Long Island, parece ir desvaneciéndose a medida que la nave se va elevando.

Las casas se van alejando hasta que la tierra se pierde de vista, mientras la luna crece cada vez más. Al pasar sobre nuestro satélite lunar se ve la naturaleza árida y desolada de su superficie. La aeronave se posa suavemente una vez efectuado el alunizaje, y los pasajeros entran en las frescas cavernas de la Luna”.⁸

Con un solo gesto, toda la estructura de las realidades que se refuerzan mutuamente en la tierra (sus leyes, expectativas e inhibiciones) queda en suspenso para crear una ingravidez moral que complementa la ingravidez literal que se ha generado en el viaje a la luna.

TEORÍA

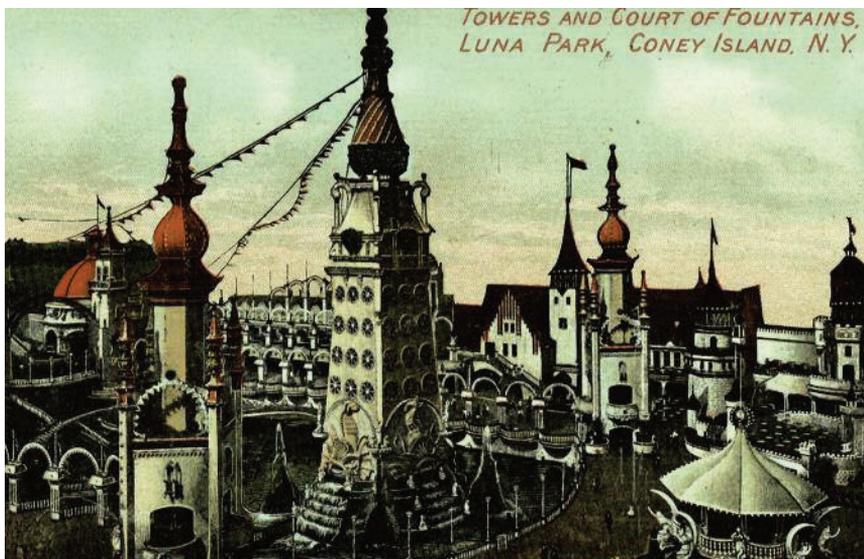
El centro del Luna Park es un gran lago, un eco de la laguna de la exposición de Chicago. En uno de los extremos está el Salto de las Rampas, robado a la historia reciente de Coney; en esta posición tan ceremoniosa, invita de un modo aún más poderoso a descender a las regiones del inconsciente colectivo.

El lago está rodeado por un bosque de construcciones a modo de agujas, especímenes de arquitectura lunar. Los propios comentarios de Thompson indican la agudeza de su rebelión particular en contra de la represión *beaux arts*.

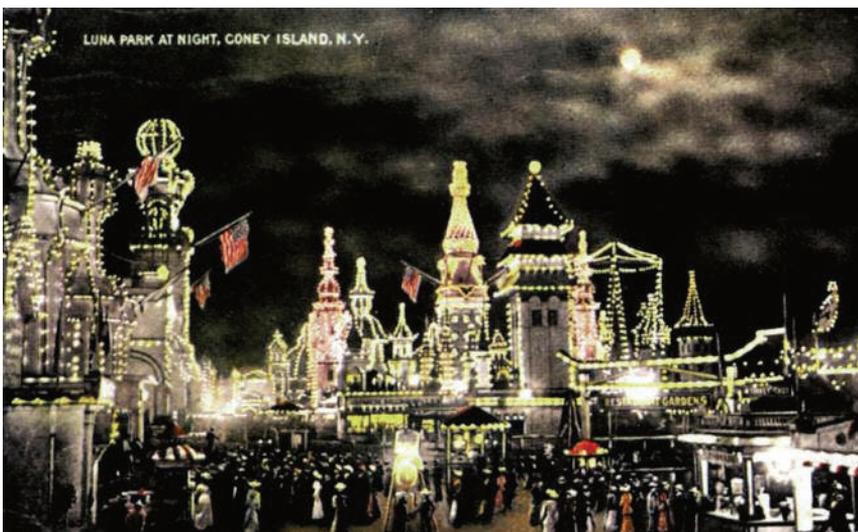
Localizado por un reportero “en medio de este cataclismo planetario [...], el archimaquinador de este paraíso embrionario [...] estaba sentado sobre un volcán apagado de su propia creación, haciendo salir figuras etéreas del vacío informe que le rodeaba”.

Para Thompson, el Luna Park es un manifiesto: “Miren, he construido el Luna Park a partir de un proyecto arquitectónico bien definido. Como es un lugar de diversión, he eliminado de su estructura todas las formas clásicas convencionales y he adoptado para mi modelo una especie de estilo libre renacentista y oriental usando para ello chapiteles y alminares siempre que he podido, con el fin de conseguir ese efecto de inquietud y alegría que siempre debe derivar de las gráciles líneas propias de este estilo de arquitectura”.

“Resulta maravilloso cómo es posible contribuir al despertar de las emociones humanas mediante el uso arquitectónico que se puede hacer



La silueta del Luna Park de día...



... y de noche.

de las líneas simples. El Luna Park está construido a partir de esa teoría, y el resultado ha demostrado que esa teoría merece la pena”.

Estamos en 1903. El orgullo de Thompson es la silueta del Luna, “un conjunto de torres y pináculos blancos como la nieve, recortados contra el firmamento azul [que] resulta maravillosamente placentero para unos ojos profundamente cansados del ladrillo, el mortero y la piedra de la gran ciudad”. Antes de Thompson, las torres singulares han funcionado a menudo en las ferias como solitarios *puntos culminantes* de unos elaborados conjuntos *beaux arts*, unos signos de admiración dentro de unos diseños globales cuidadosamente coordinados, que obtenían su dignidad y su impacto de su singularidad.

El ingenio de Thompson consiste en dejar que esas agujas proliferen al azar, para crear así un espectáculo arquitectónico a partir del drama de su frenética pelea por la individualidad, y para identificar esta batalla de los chapiteles como un signo definitivo de alejamiento de este mundo, la marca de otra situación. Este bosque de torres, en lugar de la naturaleza virgen de Coney Island, proporciona ahora un antídoto contra el aspecto lúgubre de la ciudad.

Una temporada tras otra, Thompson va añadiendo torres a su parque. Después de tres años, alardea: “Así pues, para nuestra silueta contamos con 1.221 torres, alminares y cúpulas: un gran incremento con respecto a lo que teníamos el año pasado”.

El crecimiento de esta plantación arquitectónica se convierte en la medida compulsiva de la vitalidad del Luna: “Miren, como esto es la luna, siempre está cambiando”.

“Un Luna Park estacionario sería una anomalía”.⁹

Aunque sea en la luna, Thompson ha creado la primera “ciudad de torres”: sin función alguna, salvo la de estimular sobremanera la imaginación y mantener a cierta distancia cualquier realidad terrenal reconocible. Entonces usa la electricidad —el ingrediente esencial de la nueva parafernalia de la ilusión— como un duplicador arquitectónico.

A plena luz del día, las pequeñas torres del Luna tienen cierta dimensión patética, cierta aura de vulgaridad, pero al superponer en su silueta una malla de cables y bombillas, Thompson describe una segunda silueta, ésta ilusoria, más impresionante incluso que la primera: una *ciudad de la noche* claramente diferenciada.

“En la inmensidad del cielo y el océano se alza el mágico panorama de una ciudad llameante”, y “con la llegada de la noche, una fabulosa ciudad de fuego se eleva de repente desde el océano hacia el cielo [...]. Fabuloso más allá de lo imaginable, inefablemente bello: así es este ardiente centelleo”. Por el precio de una ciudad, Thompson ha creado dos distintas, cada una con su propio carácter, su propia vida y sus propios habitantes. Entonces, la ciudad *propriamente dicha* se ha de vivir por turnos; la ciudad

eléctrica, vástago fantasma de la ciudad “real”, es un instrumento aún más poderoso para la consecución de la fantasía.

INFRAESTRUCTURA

Para hacer realidad este milagro en tres años, Thompson ha comprimido en los 38 acres [más de 15 ha] de su parque una infraestructura que hace de él, centímetro a centímetro, el fragmento más *moderno* del mundo. Las infraestructuras y la red de comunicaciones del Luna son más complejas, elaboradas y sofisticadas, y consumen más energía, que las de la mayoría de las ciudades norteamericanas coetáneas.

“Unos cuantos datos y unas escuetas cifras darán una idea de la inmensidad del Luna: durante la temporada de verano hay 1.700 empleados; tiene sus propias oficinas de telégrafos, telegramas y radio, así como un servicio telefónico local y de larga distancia; para su iluminación se usan 1,3 millones de luces eléctricas; en el conjunto de su superficie hay sitio para 500 animales; [...] las torres, chapiteles y alminares ascienden a 1.326 [en 1907] [...]; los ingresos en las puertas de entrada desde la inauguración del antiguo Luna Park han superado los 60 millones”.¹⁰

Esta infraestructura sostiene una realidad hecha básicamente de cartón piedra: eso es exactamente lo importante. El Luna Park es la primera manifestación de una maldición que va a perseguir a la profesión de arquitecto durante el resto de su vida: la fórmula “tecnología + cartón piedra (o cualquier otro material endeble) = realidad”.

APARIENCIA

Thompson ha proyectado y construido la *apariencia*, el exterior, de una ciudad mágica. Pero la mayoría de sus agujas son demasiado estrechas para tener un interior, no tienen suficiente hueco para albergar una función. Al igual que Tilyou, finalmente Thompson no es capaz o no está dispuesto a usar su ámbito privado, con todo su potencial metafórico, para diseñar la cultura; aun así, es un Frankenstein arquitectónico cuyo talento para crear lo nuevo supera con creces su capacidad para controlar sus contenidos.

Puede que los astronautas del Luna se queden varados en otro planeta, en una ciudad mágica, pero en el bosque de rascacielos descubren esos archiconocidos instrumentos del placer: el Abrazo del Conejito (*Bunny Hug*), los Burros, el Circo, el Pueblo Alemán, la Catarata de Port Arthur, las Puertas del Infierno, el Gran Asalto al Tren o el Remolino.

El Luna Park se resiente de las contraproducentes leyes que gobiernan el entretenimiento: puede tan sólo rozar la superficie del mito, tan sólo insinuar las ansiedades acumuladas en el inconsciente colectivo.

Si hay algún avance con respecto a Steeplechase, está en que los nuevos artilugios muestran una ambición explícita de transformar en cosmopolitismo el provincianismo de las masas.

En el Tango, por ejemplo, “el principio de los famosos bailes que han monopolizado la sociedad se ha utilizado en las atracciones más modernas”.

“No hay que ser un experto en las artes de Terpsícore para estar al día. Unos coches adecuados en los que cada cual se reclina cómodamente *ejecutan los pasos del baile*.”

También atraviesan las selvas de Suramérica, donde tuvo su origen el tango [...]. Esta atracción es un festín y un remedio para todas las afecciones digestivas”.¹¹

A partir de la simple imitación de una experiencia singular como es montar a caballo, lo “sintético irresistible” ha avanzado hacia la fusión de categorías hasta entonces separadas. El Tango combina la emancipación técnica (una máquina que ejecuta rituales refinados), una experiencia educativa (un viaje por la jungla tropical) y un beneficio médico.

En el Estanque de la Pesca, peces “vivos y mecánicos” cohabitan en un nuevo ciclo de la evolución de Darwin.

Para la temporada de 1906, Thompson inyecta casi accidentalmente el mito de los Jardines Colgantes de Babilonia en el riego sanguíneo de Manhattan, al hacer crecer 160.000 plantas en las cubiertas de su enclave. Esta alfombra verde introduce la estrategia de “estratificar” el Luna, de mejorar su rendimiento superponiendo un plano artificial a su superficie original: “Gracias a la construcción en la cubierta de un jardín sumamente ingenioso y pintoresco que se conocerá como los Jardines Colgantes de Babilonia, la capacidad del Luna Park ha aumentado en 70.000 personas, y al mismo tiempo estos jardines proporcionarán protección a mucha más gente en caso de lluvia”.¹² Un año más tarde, Thompson construye la Ciudad Loca a modo de testamento del Luna Park. Es un enclave dentro de otro enclave, un territorio de cuento de hadas, compacto y marcado por una escultura anticipadamente constructivista: un gigantesco montón de cubos en precario equilibrio, cada uno de los cuales representa una letra del alfabeto. A principios del siglo XIX, es todo el edificio del conocimiento, el propio humanismo, lo que amenaza con desmoronarse.

CUBIERTA

Tilyou, eclipsado por el Luna Park, contraataca con un gesto que anticipa los dilemas del movimiento moderno; si bien encierra todas sus instalaciones en una única nave de vidrio no muy distinta al Crystal Palace, y lo anuncia como “el mayor edificio de atracciones del mundo a prueba de incendios”, la iconografía utilitaria de la caja de vidrio desentona con la diversión del interior.

La cubierta única reduce radicalmente las oportunidades de que cada una de las instalaciones pueda exhibir sus propias características individuales; ahora que no tienen que desarrollar sus propias pieles, se confunden entre sí como una multitud de moluscos dentro de una sola concha gigante donde el público se pierde.



El senador William H. Reynolds:
promotor inmobiliario y presidente
de Dreamland.

La metafórica entrada a Dreamland:
todo el parque es "submarino".



Fuera, las fachadas desnudas reprimen cualquier signo de placer; tan sólo uno de los caballos mecánicos atraviesa, saltando, la frígida membrana de este temprano muro cortina para escapar de esta fábrica de diversiones.

SALTO

Después de dos años de éxito asombroso, Thompson apunta directamente a su verdadero blanco: Manhattan.

El aislamiento del Luna Park dentro de Coney Island hace de él un banco de pruebas ideal para la arquitectura, pero también priva del enfrentamiento directo con la realidad a los resultados de cualquier experimento.

En 1904, Thompson compra parte de una manzana de Manhattan, situada entre la Sexta avenida y las calles 43 y 44, de modo que ahora puede someter sus múltiples dotes a una prueba más crítica de sus teorías.

ESCRITORIO

Mientras Thompson planea la conquista de Manhattan desde el encierro de su *Reich* lunar en Coney, el senador William H. Reynolds está trazando *el parque para acabar con todos los parques* desde su escritorio del último piso del flamante edificio Flatiron. Va a ser la conclusión de una secuencia que ha comenzado con Steeplechase y Luna Park.

Reynolds es un antiguo senador republicano y promotor inmobiliario “que siempre se está metiendo en líos”;¹³ tras rechazar para su operación el nombre de Wonderland (País de las maravillas) por ser demasiado inexacto, elige el de Dreamland (País de los sueños).

La tríada de personalidades y profesiones que representan Tilyou, Thompson y Reynolds (experto en diversiones, arquitecto profesional y promotor-político) se refleja en el carácter de los tres parques:

Steeplechase, donde el formato del parque se inventa casi accidentalmente bajo la presión de una demanda histórica de entretenimiento;

Luna, donde a este formato se le dota de coherencia temática y arquitectónica; y finalmente,

Dreamland, donde los adelantos anteriores son elevados a un plano ideológico por un político profesional.

Reynolds se da cuenta de que, para tener éxito, Dreamland ha de trascender sus orígenes acomodaticios y convertirse en un parque posproletario, “la primera vez en la historia de la diversión en Coney Island que se ha hecho el esfuerzo de ofrecer un lugar de entretenimiento que atraiga a todas las clases sociales”.¹⁴

Reynolds copia en Dreamland muchos de los componentes de la tipología del placer establecida por sus predecesores, pero los dispone según una única composición programática en la que la presencia de cada atracción es indispensable para el impacto de las demás.

Dreamland está situado junto al mar. En vez del estanque informe o la pretendida laguna que está en el centro del Luna Park, Dreamland

está trazada en torno a una verdadera ensenada del Atlántico, una genuina reserva de lo oceánico, con su ya comprobado potencial catalizador para desencadenar las fantasías.

Mientras el Luna insiste en su alejamiento de este mundo reivindicando para ello una extravagante localización extraterrestre, Dreamland se sirve de una disociación más subliminal y verosímil: sus porches de entrada están bajo unos gigantescos barcos de escayola con las velas desplegadas, de modo que, metafóricamente, la superficie de todo el parque es “submarina”: una Atlántida encontrada incluso antes de que se haya perdido.

Ésta es tan sólo una de las estrategias que el senador Reynolds emplea para excluir la realidad de sus dominios.

Como anticipo de las políticas formales del movimiento moderno, Reynolds decide identificar su territorio por *la ausencia de color*. A diferencia de lo llamativo de los otros dos parques, el conjunto de Dreamland es blanco como la nieve, con lo que cualquier concepto del que se haya apoderado queda blanqueado mediante un proceso gráfico de purificación.

CARTOGRAFÍA

Según una cartografía intuitiva del subconsciente, Reynolds dispone alrededor de su laguna 15 instalaciones que forman una herradura *beaux arts*, y las conecta con una gran superficie completamente plana que discurre de una atracción a otra sin un solo escalón, umbral u otra clase de articulación: una imitación arquitectónica del flujo de la conciencia.

“Todos los paseos son llanos o inclinados. El parque está trazado de tal modo que no hay posibilidad de congestión de la multitud, y 250.000 personas pueden verlo todo y dar vueltas sin miedo a atascarse”.

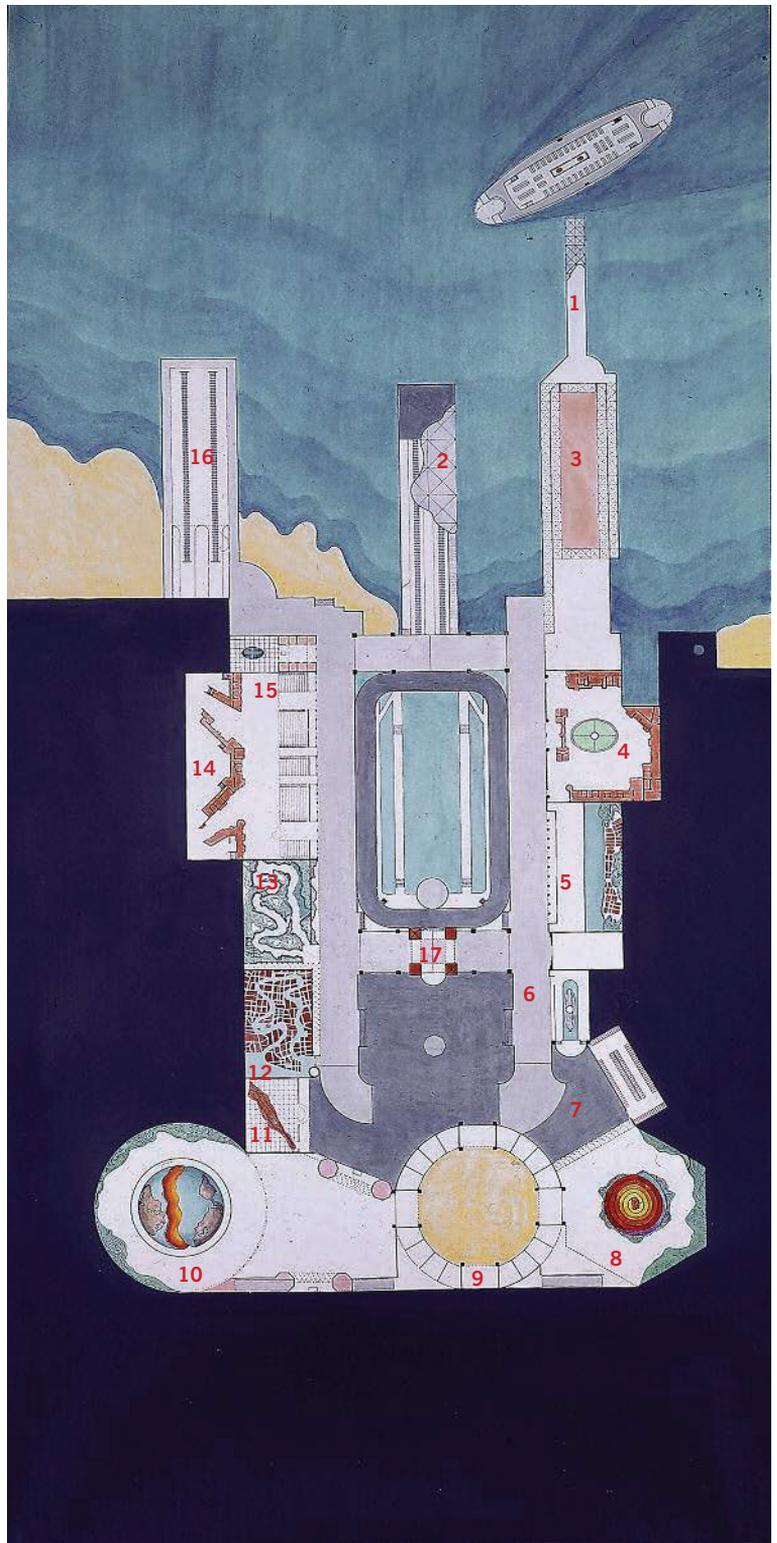
Desperdigados por esta “calzada de las maravillas” hay “chicos vendiendo palomitas y cacahuets, vestidos como Mefistófeles” para recalcar la naturaleza fáustica del pacto de Dreamland. Estos chicos constituyen un ejército protodadaísta: cada mañana, su supervisora, Marie Dressler (famosa actriz de Broadway) les enseña “tonterías”: chistes y eslóganes enigmáticos y sin sentido que sembrarán el desconcierto en las multitudes durante todo el día.

No queda ningún plano de Dreamland; lo que sigue es una reconstrucción basada en las mejores pruebas disponibles.

1. El muelle de acero de Dreamland se adentra 800 metros en el océano; tiene dos pisos de altura, con amplios paseos para 60.000 personas. Un vapor de excursiones sale cada hora de Battery, en Manhattan, por lo que Dreamland puede visitarse sin pisar Coney.
2. La versión final del Salto de las Rampas: “El más grande construido hasta ahora [...]. Dos embarcaciones descenderán una junto a otra, y una escalera móvil llevará [...] a 7.000 personas cada hora hasta la cumbre”.¹⁵ Situadas por primera vez en el eje principal de un parque, estas rampas refuerzan la

Planta de Dreamland

1. Muelle de acero.
2. El Salto de las Rampas, que acaba en la laguna.
3. Salón de baile.
4. Lilibutia.
5. La Caída de Pompeya.
6. Paseo en Submarino.
7. El edificio Incubadora.
8. El Fin del Mundo.
9. El Circo.
10. La Creación.
11. Vuelo sobre Manhattan.
12. Los Canales de Venecia.
13. La Travesía de Suiza.
14. La Lucha contra las Llamas.
15. La Casa del Té japonesa y el Dirigible n.º 9 de Santos Dumont.
16. El Ferrocarril Pídola.
17. La Torre del Faro.





Vista de Lilliputia: el parlamento al fondo.



La institucionalización de la mala conducta.

metáfora submarina de Dreamland; sus toboganes son el vehículo perfecto para descender a un mundo que está debajo de este mundo.

3. A horcajadas del muelle de llegada está “el mayor salón de baile del mundo” (25.000 pies cuadrados [más de 2.300 m²]), un espacio tan enorme que las pautas de intimidad de los tradicionales bailes de salón pierden todo su sentido.

En el frenesí tecnológico de la época, el movimiento natural del cuerpo humano parece lento y torpe. En las delicadas texturas formales del salón de baile se introducen los patines de ruedas. Su velocidad y sus trayectorias curvilíneas fuerzan las convenciones originales más allá de sus límites, atomizan a los bailarines y crean ritmos novedosos y aleatorios de emparejamiento y desemparejamiento entre los sexos.

Siguiendo su propio recorrido abstracto por este pandemónium, y ajeno a los movimientos de los bailarines, hay un satélite arquitectónico independiente, “un novedoso artilugio consistente en una plataforma accionada por un motor [que] se separa del suelo con [la orquesta y] los bailarines encima, de modo que todo el mundo pueda disfrutar de la diversión”.¹⁶ Esta plataforma es la precursora de una arquitectura verdaderamente móvil, de una generación de satélites tectónicos autopropulsados que pueden emplazarse en cualquier lugar del globo para llevar a cabo sus funciones particulares.

4. Liliputia, la “ciudad enana”: si Dreamland es un laboratorio para Manhattan, la “ciudad enana” es un laboratorio para Dreamland. Trescientos enanos que habían estado desperdigados por todo el continente como atracciones en las ferias mundiales reciben la oferta de establecer aquí una comunidad experimental permanente, “un pedazo del viejo Núremberg en el siglo xv”.

Puesto que la escala de la “ciudad enana” es la mitad que la del mundo real, el coste de construir esta utopía de cartón piedra es, al menos en teoría, una cuarta parte, de modo que los efectos arquitectónicos extravagantes se pueden poner a prueba por poco dinero.

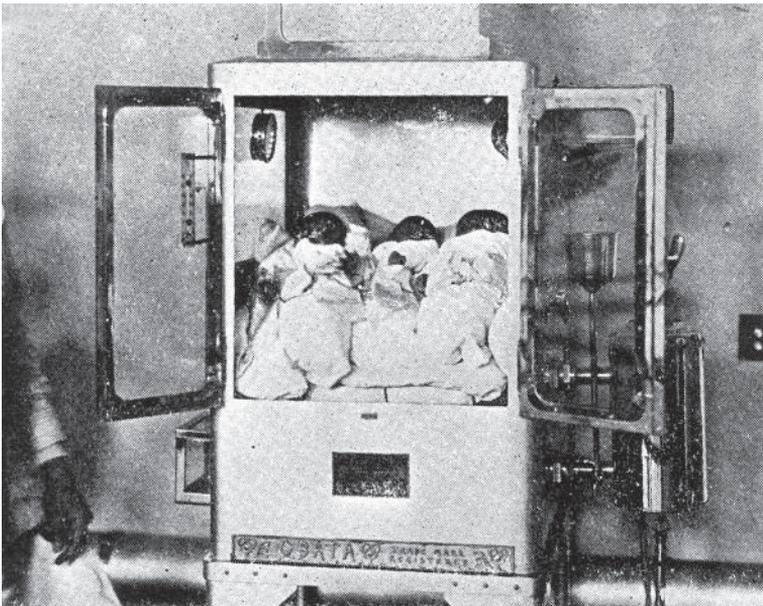
Los enanos de Dreamland tienen su propio parlamento, su propia playa con su socorrista enano y “un cuerpo de bomberos de la ‘ciudad enana’ que atiende [cada hora] una falsa alarma”: un eficaz recordatorio de la futilidad existencial del ser humano.

Pero el verdadero espectáculo de la “ciudad enana” es la experimentación social.

Dentro de los muros de la capital enana, las leyes de la moralidad convencional son sistemáticamente desatendidas, un hecho que se anuncia para atraer a los visitantes. La promiscuidad, la homosexualidad, la ninfomanía y cosas por el estilo se fomentan y se exhiben ostentosamente: los matrimonios fracasan casi tan pronto como se celebran, y el 80 % de los recién nacidos son ilegítimos. Para aumentar el *escalofrío* producido por esta anarquía



La Caída de Pompeya, interior: “unos nuevos inventos que acaban de llevarse a la *práctica*”.



Los “prematuros” en la incubadora: la creación de una raza particular.

organizada, a los enanos se les colma de títulos aristocráticos, poniendo de relieve la distancia entre la conducta esperada y la real.

La “ciudad enana” representa, por obra de Reynolds, la institucionalización de la mala conducta, una continua experiencia sustitutiva para una sociedad que se está preparando para liberarse de los vestigios del espíritu victoriano.

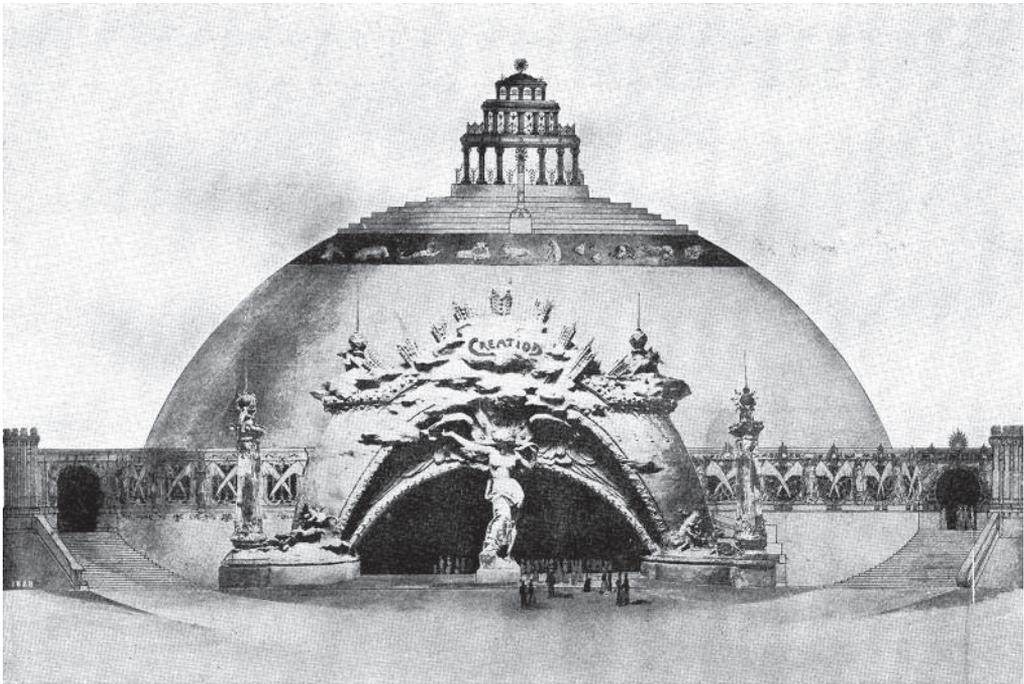
5. La Caída de Pompeya es la culminación perfeccionista de una serie de desastres simulados que al parecer se han convertido en una adicción psicológica para el público metropolitano. En un solo día, en Coney Island se pueden tener varias “experiencias”: el terremoto de San Francisco, las quemaduras de Roma y Moscú, varias batallas navales, episodios de la guerra de los Bóers, la inundación de Galveston y (dentro de un templo clásico griego, decorado con un fresco de un volcán inactivo) la erupción del Vesubio, todo realizado “con un equipo escénico y mecánico dotado del más extraordinario despliegue eléctrico [...], unos nuevos inventos que acaban de llevarse a la práctica”.¹⁷

Cada pesadilla exorcizada en Dreamland es un desastre evitado en Manhattan.

6. Viaje simulado en un Submarino y encuentro con “los habitantes de las profundidades”.

7. El edificio Incubadora: aquí se recoge a la mayoría de los bebés prematuros del área metropolitana de Nueva York y se cuida de ellos hasta que están bien; y se hace en unas instalaciones de incubación mejores que las de cualquier hospital de la época, lo que constituye una variante benéfica del tema de Frankenstein. Para mitigar el radicalismo de una iniciativa que se ocupa abiertamente del tema de la vida y la muerte, el exterior del edificio se disimula como “una antigua granja alemana”, en cuya cubierta hay “una cigüeña que vigila un nido de querubines”: la antigua mitología sanciona la nueva tecnología. Dentro hay un hospital ultramoderno dividido en dos partes: “una gran sala limpia donde los prematuros casi inmóviles dormitan en las incubadoras”¹⁸ y una guardería para los “licenciados de la incubadora” que han sobrevivido a las primeras semanas críticas de su existencia.

“Como manifestación científica en favor de los cuidados de la endeble vida infantil, se trata de [...] un observatorio práctico y educativo para la defensa de la vida”.¹⁹ Martin Arthur Couney, el primer pediatra de París, trata de establecer en esa ciudad su instituto de incubación en la década de 1890, pero el proyecto queda abortado por el conservadurismo médico. Convencido de que su invento es una aportación esencial al progreso, presenta su *Kinderbrut-Anstalt* (aparato de incubación de bebés) en la Exposición Internacional de Berlín de 1896. A esto sigue la conocida odisea de esta



La Creación, exterior.

máquina y estas ideas progresistas por todo el globo (primero en Rio de Janeiro y luego en Moscú), con Manhattan como destino inevitable.

Sólo en la “nueva metrópolis” puede Couney encontrar y aprovechar la confluencia de las condiciones apropiadas: un suministro ilimitado de “prematuros”, la pasión por la tecnología y, especialmente en la zona intermedia de Coney Island (el Manhattan prematuro), la afinidad ideológica.

El establecimiento de Couney confiere a lo “sintético irresistible” una nueva dimensión, con la cual afecta directamente al destino de los seres humanos.

Con estos prematuros, Dreamland cría una raza particular cuyos licenciados celebran allí su supervivencia en una reunión anual patrocinada por Reynolds.

8, 9 y 10. A principios de siglo, resulta evidente que la *creación* y la *destrucción* son los dos polos que definen el territorio de la abrasiva cultura de Manhattan; tres espectáculos separados muestran esta conciencia.

10. La “cúpula azul” de la Creación, “la cúpula más grande del mundo”, representa el universo. “El visitante de esta ilusión se desplaza 60 siglos hacia atrás, en una grotesca embarcación, a lo largo de un canal de agua que rodea la cúpula con un recorrido de 1.000 pies [300 m]. Se pasa ante un panorama móvil de esos siglos, hasta llegar al grandioso clímax, dramático y espectacular: la representación real de la Creación [...]. Se separan las aguas, surge la tierra y aparecen la vida inanimada y la vida humana”.²⁰

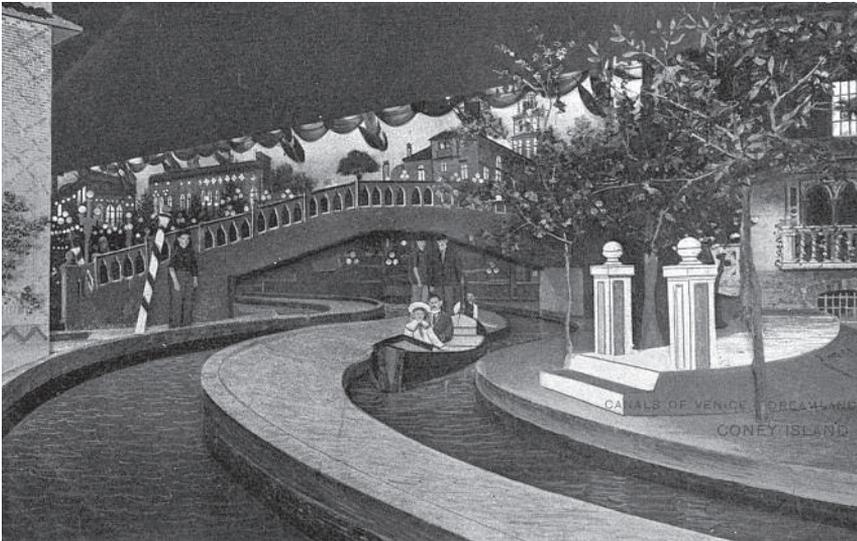
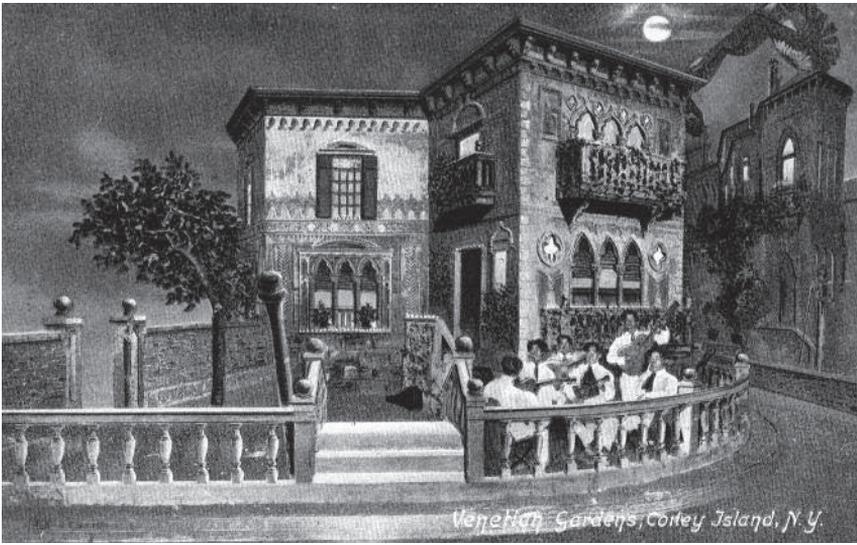
8. La imagen especular de la Creación es el “Fin del Mundo, según el sueño de Dante”. En Dreamland, tan sólo 150 pies [45 m] separan el principio del fin.

9. El Circo presenta “la mayor acumulación de animales amaestrados sobre la tierra” y funciona como un colchón intermedio.

Los tres espectáculos se desarrollan simultáneamente con aparente independencia, pero sus escenarios están comunicados mediante pasadizos subterráneos de modo que los intérpretes, humanos y animales, pueden ir y venir libremente de uno a otro. El abandono de una de las actuaciones permite su reaparición segundos después en otra, y así sucesivamente.

Los tres teatros —arquitectónicamente separados en la superficie— forman, gracias a unas conexiones invisibles, un conjunto histriónico, prototipo de una obra múltiple con un reparto único.

El tráfico subterráneo introduce un nuevo modelo de economía teatral en la que un número infinito de actuaciones simultáneas puede ser interpretado por un único elenco de actores que van rotando, de modo que cada obra puede ser independiente o bien estar vinculada a todas las demás. Así pues, la triple pista de Reynolds es una metáfora precisa de la vida en la metrópolis, cuyos habitantes constituyen un único reparto que interpreta un número infinito de obras.



Los Canales de Venecia.

11. Un vuelo simulado sobre Manhattan, antes de que hubiese volado el primer avión.

12. Los Canales de Venecia son una gigantesca maqueta de esa ciudad, situada dentro de una versión reducida del Palacio Ducal, el edificio más grande de Dreamland. Dentro es de noche, “con ese suave claro de luna tan típico de la ciudad de las “calles de agua”, logrado mediante un dispositivo eléctrico recién inventado”. “Unas auténticas góndolas llevan a los visitantes por el Gran Canal, reproducido con todo el respeto por los detalles”. El palacio en miniatura es una cámara de compresión arquitectónica: “todos los edificios famosos se reproducen aquí [...] sobre 54.000 pies cuadrados [5.000 m²] de lienzos” montados en bastidores que se van retranqueando a ambos lados del Gran Canal.

La vida de Venecia también se simula. “A lo largo del itinerario [de las góndolas] las gentes de la ciudad se afanan en sus diversas ocupaciones, yendo y viniendo tal como se los encontraría el viajero en una ciudad de verdad”.²¹

El Salto de las Rampas, los Túneles del Amor, El Submarino y la Creación se han servido todos de la locomoción por agua. La persistencia de este modo de viajar refleja al parecer una necesidad profundamente arraigada de los habitantes metropolitanos; los Canales de Venecia constituyen su apoteosis, pero sólo provisionalmente.

Dreamland es un laboratorio y Reynolds un urbanista: esta Venecia interior, envuelta en su capullo de múltiples capas de tela, es un modelo urbano que reaparecerá en posteriores encarnaciones.

13. La Travesía de Suiza es una máquina diseñada por Reynolds para corregir algunos defectos de la topografía y el clima de Manhattan. Se trata del primer lugar de recreo completamente mecanizado: una réplica comprimida de Suiza.

“Sofocados por el sol veraniego, los habitantes de Manhattan dirigen sus pasos a los confines [...] de Dreamland, y sienten el alivio de una visita a las refrescantes montañas cubiertas de hielo de ‘Suiza’ ”. En la fachada de esta caja, por lo demás hermética, hay “una imagen de picos nevados [que] indica el placer que nos espera”, mientras los visitantes se montan en “un pequeño trineo rojo”.

Al igual que Manhattan, esta Suiza es una mezcla de ansiedad y euforia. “Lo primero que salta a la vista es una escena familiar para todos los que han visitado los Alpes [...]. Una cordada de escaladores, en su peligroso ascenso de la montaña, se ha encontrado [...] con la rotura de una cuerda guía y parece que los escaladores se van a precipitar al vacío”. Pero cuando el pequeño trineo rojo atraviesa un valle “rebotante de vida suiza”, el impacto del drama inicial “se pierde ante la primera visión del famoso Mont Blanc”.

Entonces el trineo penetra en un túnel de 500 pies [150 m] de longitud para entrar en los Alpes de Reynolds. “Una notable curiosidad es el aparato de refrigeración que difunde aire helado por toda la construcción”.

“Unos conductos hábilmente disimulados, con aberturas en los diversos montículos de nieve, expulsan el aire del aparato de refrigeración, al tiempo que unos ventiladores de extracción colocados en la cubierta provocan una corriente que mantiene esta “Suiza” artificial fría y llena de un aire tan limpio y puro como el que se puede encontrar entre las pintorescas montañas suizas”.²²

Gracias a sus manipulaciones de Suiza, Reynolds se percata plenamente de las posibilidades de la tecnología para sustentar y producir fantasías, de la tecnología entendida como un instrumento y una extensión de la imaginación humana. Coney es el laboratorio de esta “tecnología de lo fantástico”.

14. Mientras que Suiza muestra a Reynolds domeñando la tecnología, la Lucha contra las Llamas constituye su más convincente exhibición y comentario de la propia condición metropolitana.

Se trata de un edificio sin cubierta, de 250 pies de largo y 100 de fondo [75 × 30 m]. Cada columna de la fachada está rematada por la figura de un bombero; la línea de coronación es un intrincado motivo a base de mangueras, cascos y hachas.

El exterior clásico no ofrece indicación alguna del drama que se desarrolla en el interior, donde “en una vasta extensión de terreno se ha construido la plaza de una ciudad, que incluye casas y calles con un hotel en primer plano”.

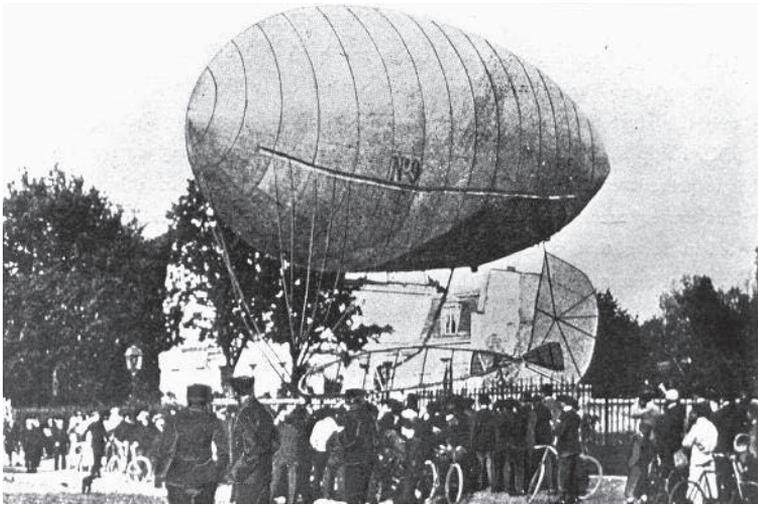
En este “decorado” metropolitano habitan permanentemente 4.000 bomberos; se han reclutado entre “miembros de los parques de bomberos de esta ciudad y otras próximas [que] conocen perfectamente su oficio”. Un retén de prevención de desastres espera en las alas de esta manzana sintética: “El sistema de incendios incluirá cuatro coches con bombas y mangueras, un camión con escalerilla extensible, una cisterna de agua, una ambulancia y un coche para el jefe de la brigada”.

Pero el principal protagonista del escenario urbano es la propia manzana de la ciudad: la Lucha contra las Llamas introduce la manzana como intérprete. “Suena una alarma; los hombres saltarán de la cama y se dejarán caer por las barras de latón [...]. El hotel situado en primer plano está ardiendo y hay gente dentro. Las llamas, descubiertas en el primer piso del hotel, les cortan el paso. La plaza está abarrotada de gente que grita y gesticula; llegan las bombas, luego la cisterna de agua, los coches con mangueras, el camión con la escalerilla extensible, el jefe de la brigada y —para establecer una vez más la relación entre el rescate y las víctimas— una ambulancia, que atropella a un hombre en su carrera de auxilio.

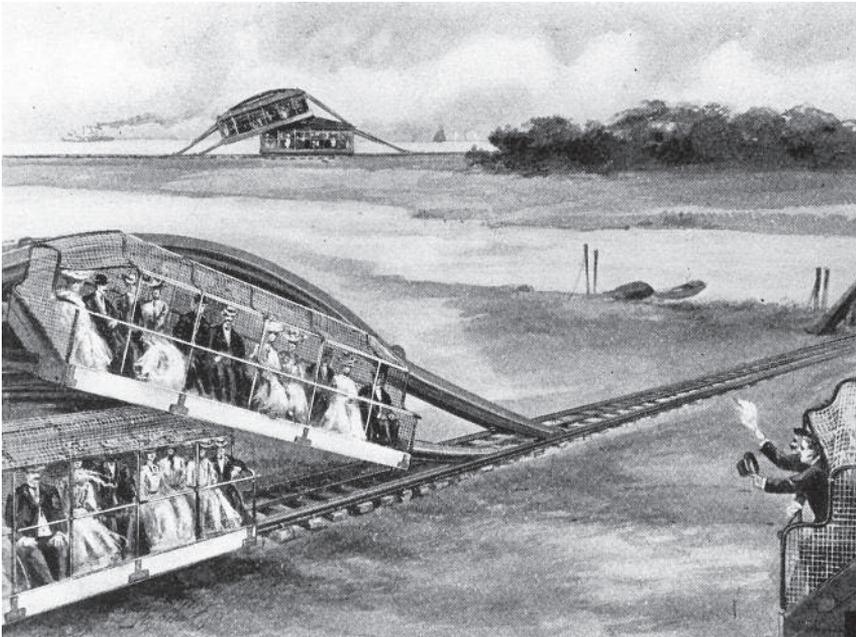
Las llamas trepan al piso siguiente [...]. Los huéspedes, en las ventanas, se ven obligados a ir de un piso a otro debido al fuego y el humo.



Imagen a vista de pájaro de Coney Island por la noche, con el apocalipsis controlado de la Lucha contra las Llamas: “el lado oscuro de la metrópolis, un incremento astronómico en el potencial de desastre, sólo superado por un incremento igualmente astronómico en la capacidad para evitarlo”.



El Dirigible n.º 9 de Santos Dumont.



El Ferrocarril Pídola: un emocionante accidente presenciado desde una vía paralela.

Cuando llegan al último piso se oye una explosión y la cubierta del edificio se viene abajo”.²³

Con todo, los huéspedes, ya histéricos, son rescatados, el fuego se apaga y la manzana de la ciudad se vuelve a preparar para la próxima actuación.

Todo este espectáculo define el lado oscuro de la metrópolis como un incremento astronómico en el potencial del desastre, sólo superado por un incremento igualmente astronómico en la capacidad para evitarlo.

Manhattan es el resultado de esa carrera perpetua y reñida.

15. La Casa del Té japonesa se convierte, tras un año y una mínima modificación, en el edificio del Dirigible. Dentro de un templo japonés de dos pisos, se expone desde 1905 el Dirigible n.º 9 de Santos Dumont.

“Es un globo con forma de cigarro [...] de 60 pies [18 m] de largo, y hecho de hule, del que cuelga un armazón de 35 pies [casi 11 m] de longitud. Un motor de gasolina de tres caballos de potencia acciona un hélice de dos palas”.²⁴

Ese mismo año, 1905, Santos Dumont ha realizado maniobras con este vehículo para el presidente de Francia y su ministerio de guerra; tan sólo unos meses más tarde, Reynolds está en condiciones de programar “un vuelo diario sobre Coney Island”. Para corroborar las reivindicaciones de Dreamland como estado autónomo —con su propia intelectualidad—, Reynolds presenta al aeronauta e inventor Santos Dumont, ahora empleado suyo, como un “célebre científico brasileño”; de hecho, la pequeña aeronave lleva a cabo experimentos científicos desde su base, situada en el patio trasero del templo japonés.

Simultáneamente a este vuelo diario sobre Coney, Dreamland sigue ofreciendo cada hora, en aparente conflicto, un vuelo *simulado* sobre Manhattan. Entonces la realidad supera al sueño, reforzando así la sugestión implícita en Dreamland de que el futuro está acortando las distancias con la fantasía, y de que este “país de los sueños” será el territorio donde se producirá realmente el adelantamiento.

16. El Ferrocarril Pídola es un muelle especial, con unas vías que no llevan a ninguna parte, en el que Reynolds escenifica lo imposible: dos trenes como balas se mueven uno hacia el otro a gran velocidad por la misma vía, para responder a un desafío absurdo lanzado una vez por Mark Twain: “La única cosa que el ingenio yanqui no ha conseguido aún: [...] que dos vagones cargados logren pasar por una sola vía”.

Los vagones Pídola se sirven de un invento técnico que imita la cópula animal: llevan en el dorso una pareja de raíles curvados que permiten que cada uno de ellos pueda deslizarse por encima y por debajo de los otros. (En el viaje de vuelta, los vagones cambian de posición.) “Los pasajeros, conmocionados y sin aliento, prevén el desastre de un momento a otro, se dan cuenta del riesgo que corren sus vidas, se aferran unos a otros buscando



La Torre del Faro por la noche. Menos de 20 años después, el senador Reynolds sería el promotor del edificio Chrysler.

seguridad, cierran los ojos ante el peligro inminente [...]. Los vagones chocan entre sí, 32 personas son arrojadas por encima de las cabezas de otras 32 [...]. De pronto despiertan y se percatan de que realmente han colisionado con otro vagón y, sin embargo, se encuentran sanos y salvos [...] avanzando en la misma dirección que al principio”.²⁵

En apariencia, el Ferrocarril Pídola es un prototipo “para reducir la tasa de mortalidad debida a las colisiones en los ferrocarriles”, pero en esta apoteosis de la tradición del desastre evitado por los pelos, Reynolds ha combinado la mecánica del sexo con la inminencia de la muerte, en una sola experiencia respetable.

17. La Torre del Faro, la construcción más pequeña en planta, es tal vez la más importante de Dreamland.

“Se eleva 375 pies [casi 115 m] por encima de un extenso parque y es la nota dominante en torno a la cual se concentra el esquema general [...]. Es la construcción más sorprendente y llamativa en muchas millas a la redonda [...]. Cuando se ilumina con más de 100.000 luces eléctricas, puede verse desde una distancia de más de 30 millas [50 km]. La torre contiene dos ascensores y desde la cúspide se tiene una magnífica panorámica del mar [...] y una imagen a vista de pájaro de toda la isla”.²⁶

Durante un año lleva una vida relativamente anodina como “la torre más bonita que se ha construido”. Y luego Reynolds hace de ella el instrumento definitivo de ese cortocircuito sistemático del mundo exterior que constituye la verdadera misión de Dreamland: la equipa con el reflector más potente de la costa este del país.

El Departamento de Faros de Estados Unidos se ve obligado a “tomar drásticas medidas en el parque en 1906 [...]. ¿No se daban cuenta de que el rayo alternativamente rojo y blanco era idéntico al del faro de Norton Point”,²⁷ que señala la entrada oficial al puerto de Nueva York?

Esta competición surrealista con la realidad es el golpe maestro de Reynolds: el reflector va a desviar los barcos de su rumbo, va a añadir naufragios reales al inventario de desastres de Dreamland, y va a confundir y desacreditar al mundo que queda fuera de los límites de Dreamland.

(Veinticinco años más tarde, Reynolds, como promotor del edificio Chrysler, insistirá en su coronación plateada por encima de las objeciones de su arquitecto).

ESCASEZ

Dreamland se inaugura tan sólo siete años después de Steeplechase. Tratando aparentemente de proporcionar entretenimiento y placer sin límites, lo que han hecho Tilyou, Thompson y Reynolds con una parte de la superficie terrestre es apartarla de la naturaleza mucho más de lo que la arquitectura había conseguido anteriormente, y convertirla así en una alfombra mágica que puede: *reproducir* la experiencia y fabricar casi cualquier sensación; *preservar* cualquier cantidad de representaciones ritualistas que exorcicen los castigos apocalípticos de la condición metropolitana (anunciados en la Biblia y profundamente arraigados desde entonces en la sensibilidad antiurbana de los norteamericanos); y *sobrevivir* a la avalancha de más de un millón de visitantes al día.

En menos de una década, esos tres personajes han inventado y establecido un urbanismo basado en la nueva “tecnología de lo fantástico”: una conspiración permanente en contra de las realidades del mundo exterior. Es un urbanismo que define unas relaciones completamente nuevas entre el *emplazamiento*, el *programa*, la *forma* y la *tecnología*. El *emplazamiento* se ha convertido ahora en un estado en miniatura; el *programa*, en su ideología; y la *arquitectura*, en la disposición del aparato tecnológico que compensa la pérdida de su cualidad física real.

El ritmo desenfrenado con el que este urbanismo psicomecánico ha extendido sus tentáculos por Coney Island atestigua la existencia de un vacío que tenía que llenarse a toda costa.

Igual que un prado concreto sólo puede alimentar determinado número de vacas sin quedar pelado por el pastoreo, la realidad de la naturaleza se va consumiendo progresivamente debido a la escalada simultánea de la cultura y la densidad en el mismo punto. La metrópolis conduce a la “escasez de realidad”; las múltiples realidades sintéticas de Coney ofrecen un sustituto.

AVANZADILLAS

Este nuevo urbanismo de la “tecnología de lo fantástico” plasmado en Coney produce derivados por todo Estados Unidos, incluso en emplazamientos que casi ni se acercan a esa condición de la densidad urbana. Son avanzadillas del manhattanismo que sirven como anuncios de la propia condición metropolitana.

Steeplechase, Luna y Dreamland se reproducen fielmente: la Montaña Rusa, el Desmoronamiento del Alfabeto y la Lucha contra las Llamas se trasplantan en medio de la nada. El humo y las llamas pueden verse a lo lejos, en unos horizontes por lo demás inocentes.

Su efecto es demoledor: campesinos norteamericanos que nunca han ido a las ciudades visitan los parques. El primer edificio alto que ven en su vida es un bloque en llamas; la primera escultura es un alfabeto a punto de desmoronarse.

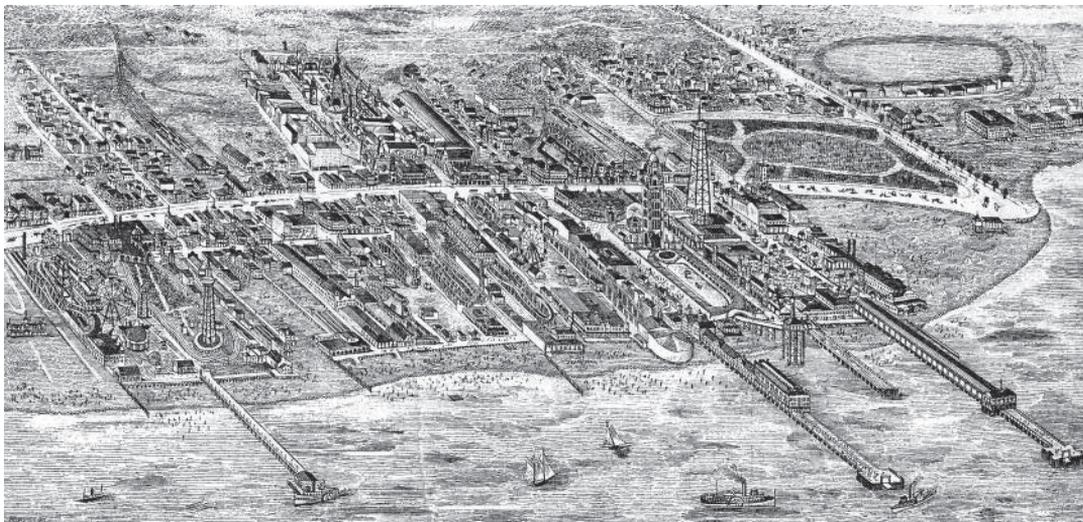
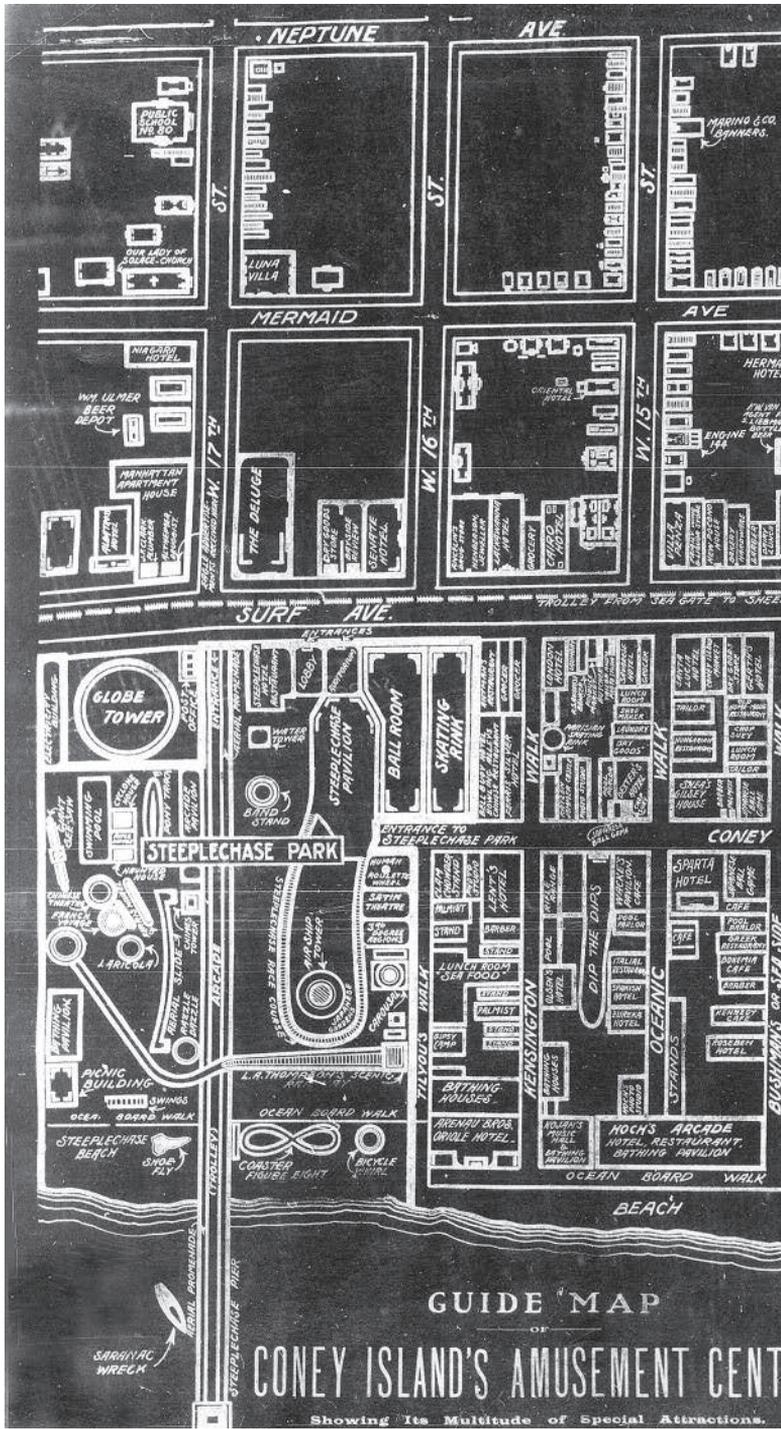


Imagen a vista de pájaro de la zona intermedia de Coney Island, hacia 1906; una Metrópolis de lo Irracional: Steeplechase (a la izquierda), Luna Park (en el centro al fondo, al norte de Surf Avenue), Dreamland (delante a la derecha). El incipiente “urbanismo de

lo fantástico” era sumamente inestable: las instalaciones se modificaban y se reemplazaban continuamente para responder a las nuevas demandas y a los últimos avances tecnológicos; todas las curvas son montañas rusas que compiten entre sí.

Planta de la zona intermedia de Coney Island, 1907: Steeplechase (abajo a la izquierda), Luna Park (arriba a la izquierda) y Dreamland (abajo a la derecha). Cada rectángulo representa una unidad generadora de placer; todo el sistema de la irracionalidad en masa se estructura mediante la retícula de la isla.





Avanzadillas metropolitanas en el interior del país: parque con una “manzana en llamas” junto al lago Ontario.

REVOLUCIÓN

Ahora que las masas han resuelto el problema del placer, a la élite de las otras partes de la isla se le presenta el problema de las masas. Entre los recintos comparativamente salubres de Steeplechase y Luna Park hay una comunidad cada vez más degradada. “Apenas hay alguna variedad de desechos humanos que no esté representada en su población permanente [...]. Todos los cajeros huidos, todas las parejas fugadas, todos los hombres o mujeres con intención de suicidarse [...] acuden en masa desde cualquier parte del país” para exponerse a “una sublimación concentrada de todas las estafas miserables, mezquinas y degradantes que el ingenio depravado ha concebido para aprovecharse de la humanidad”.²⁸

La propia playa se ha convertido en el último lugar de recreo para la mayoría de las víctimas desahuciadas de la vida metropolitana, que compran billetes a Coney con sus últimos centavos y se apiñan con los restos de su familia esperando el final [...], mirando fijamente hacia el océano impassible, con el sonido de las olas rompiendo en la arena.

“Qué aspecto tienen los pobres a la luz de la luna”,²⁹ musita con un estremecimiento estético el cronista de este mutante estilo de vida de la metrópolis, frente a la primera línea de este frente terminal; cada mañana, la policía de Coney recoge los cadáveres.

Pero, aun siendo vergonzosa, la situación de estos pobres desdichados no constituye la verdadera amenaza para la paz espiritual de esos reformadores por entonces aislados en el extremo oriental de la isla, que se ven obligados a retirarse al interior de esos bastiones todavía civilizados que son los hoteles de vacaciones a causa del crecimiento de la zona intermedia.

Ese alegre campo de batalla de la “escasez de realidad”, ese entretenimiento generado en Steeplechase, Luna y Dreamland, es lo que inspira la aversión. Máquinas que ejecutan los pasos del tango, un faro que atrae a barcos inocentes, muchedumbres corriendo por pistas de acero a la luz de la luna, fantasmales ciudades eléctricas más hermosas que cualquier otra cosa vista hasta entonces sobre la tierra: todo ello parece anunciar la inminente usurpación de una civilización que ha tardado miles de años en madurar.

Son los síntomas de la revolución.

Presa del pánico, la parte oriental se convierte en el cuartel general de una campaña tardía para rescatar el resto de la isla, un esfuerzo desesperado de conservación que intensifica de manera directamente proporcional el éxito de los parques.

Los problemas, las tácticas y las soluciones propuestas anticipan, de manera descarnada, esos tergiversados malentendidos entre la cultura oficial y la popular, entre el gusto elitista y la imaginación popular, que van a atormentar el siglo venidero. El debate es un ensayo general de los argumentos que la cultura respetable movilizará para denigrar su probable sustitución: lo potencialmente sublime se critica por ser barato e irreal.

FIASCO

En 1906, dos años después de la inauguración del Luna Park, Máximo Gorki visita Estados Unidos como reportero socialista.

Su visita es un fiasco, en especial después de que los periódicos de Manhattan organicen una protesta masiva ante el hotel de Times Square donde Gorki, “el resentido”, está hospedado. Para levantarle el ánimo, unos amigos llevan al escritor ruso a Coney Island. En su artículo “Boredom” (“El hastío”), Gorki plasma las horripilantes reacciones que le causó Coney y su cultura estrafalaria.

“La ciudad, mágica y fantástica desde lejos, parece ahora una jungla absurda de líneas rectas de madera, una casa de juguete barata y construida a toda prisa para diversión de los niños. Hay docenas de edificios blancos, monstruosamente diversos, ninguno de los cuales tiene el menor indicio de belleza. Están contruidos con madera, y cubiertos de una pintura blanca desconchada que hace que parezcan estar padeciendo todos la misma enfermedad cutánea.

Un resplandor despiadado lo deja todo desnudo. El resplandor está por doquier, no hay ni una sombra [...]. El visitante se queda anonadado; su conciencia se atrofia a causa de los intensos reflejos; sus pensamientos huyen de su mente; se vuelve una partícula en la multitud...”.

La indignación de Gorki representa el dilema intelectual moderno: frente a las masas —a las que en teoría admira— experimenta en persona un profundo desagrado.

Y no puede reconocer esta indignación; la sublima identificando la explotación y la corrupción externas como las razones de esas aberraciones de las masas.

“El número de personas apiñadas en esta ciudad asciende realmente a cientos de miles. Todos irrumpen en las jaulas como moscas negras. Los niños caminan silenciosos, con la boca abierta y los ojos encandilados; miran alrededor con tal intensidad y tal seriedad que verlos alimentando sus pequeñas almas con esta deformidad —que ellos confunden con la belleza— nos infunde un afligido sentimiento de lástima.

Todos están henchidos de un *hastío* de satisfacción, y sus nervios se ven sacudidos por un intrincado laberinto de movimiento y fuego resplandeciente. Los ojos brillantes brillan aún más, como si el cerebro palideciese y perdiese sangre en la extraña confusión de la rutilante madera blanca. El *hastío*, que surge bajo la presión de la indignación con uno mismo, parece transformarse en un lento círculo de agonía; arrastra a su lúgubre baile a decenas de miles de personas, y las barre formando un montón abúlico, mientras el viento arrastra la basura de las calles”.³⁰

ACUSACIÓN

La acusación de Gorki —que la “tecnología de lo fantástico” y el arsenal de la zona intermedia frente a la “escasez de realidad” son algo esencialmente



Las densidades metropolitanas llegan a Coney Island.

mediocre y fraudulento— es tan sólo la formulación más sofisticada del conjunto de prejuicios y desprecios que alimenta las fobias de la zona hotelera.

Este error básico de juicio y una serie posterior de interpretaciones erróneas similares garantiza a esa clase dirigente, dictadora del buen gusto, una pronta descalificación para su participación ulterior en el experimento de Manhattan. Con su sensibilidad ofendida por la “pintura blanca desconchada”, la lástima por las masas manipuladas y el menosprecio de los sucesos de la zona intermedia en comparación con su propia Arcadia irreal y bien conservada, todos miran detrás de la fachada de Coney y, naturalmente, no ven nada.

Basada en un análisis falso, su solución está condenada a resultar irrelevante: en beneficio del interés público, la isla ha de convertirse en un parque. En lo que llegará a ser un remedio convencional contra el urbanismo espontáneo de las masas —el exorcismo de ese demonio de la irracionalidad colectiva—, proponen arrasar la “ciudad de las torres”, erradicar cualquier rastro de su infame infraestructura como si fuese una planta venenosa y devolver la superficie de la tierra a su estado “natural”: una fina capa de hierba.

BARRACONES

Pero ya en 1899, el puritanismo paternalista del “urbanismo de las buenas intenciones” es puesto en evidencia por algunos observadores más agudos, que aprecian la genialidad de la fantasmagórica transformación de Coney.

“[En Coney] Los lugares de diversión [...] son frecuentados por quienes constituyen lo que llamamos ‘las masas’, lo que quiere decir personas a quienes los humanitaristas y los reformadores querrían albergar en barracones blanqueados, y que poseen un sentido de lo pintoresco que encomiendo a la cuidadosa consideración de sus pretendidos benefactores.

Justamente ahora, buena parte de esos reformistas y humanitaristas, y algunos representantes de lo que ellos mismos denominan ‘el grupo superior’, están gritando muy fuerte para hacer que el lugar de veraneo más pintoresco y popular del continente sea transformado en un parque público.

El entusiasmo con el que esta propuesta ha sido secundada y aprobada por todo aquel que no sabe absolutamente nada del asunto me hace temer que nuestras autoridades municipales —que son notablemente proclives a prestar atención al clamor de la ignorancia— puedan conseguir implantar este parque en un emplazamiento donde no crecerá nada más alto que un grosellero.

Las masas adoran Coney Island tal como es, y aunque probablemente aguantarán con callada resignación cualquier intento de transformarlo en una zona de paseos asfaltados y parcelas de hierba agostada con carteles de ‘prohibido pisar el césped’, sin duda alguna le darán la espalda en su nueva forma y buscarán su recreo veraniego en algún otro sitio”.³¹ El debate sobre

el parque es un enfrentamiento entre el urbanismo reformista de las actividades saludables y el urbanismo hedonista del placer; es también un ensayo de las posteriores confrontaciones entre la arquitectura moderna y la arquitectura del manhattanismo.

Para el siglo venidero, ya se está en pie de guerra.

BOLA

Ajena a la contienda por la parte intermedia, elevándose literalmente por encima del conflicto entre las superficies mecánicas y naturales, se encuentra la silueta circular de una construcción fantasmal que demuestra, como poco, la continua fertilidad de Coney como semillero de prototipos arquitectónicos revolucionarios.

A principios de 1906 aparecen unos anuncios en Nueva York que pregonan “la oportunidad de participar desde el principio en los beneficios” de “la mayor construcción de acero levantada hasta el momento [...], la mayor empresa de diversión del mundo entero [...], la mejor operación inmobiliaria”:³² la Torre del Globo. Levantarla costará 1.500.000 dólares. Se insta al público a que invierta. Las acciones recibirán un 100 % de interés anual. Se trata del edificio más voluminoso propuesto hasta la fecha en la historia de la humanidad, y combina en una sola *Gestalt* esos dos polos opuestos (la *aguja* y la *esfera*) que han sido los extremos del vocabulario formal de Manhattan desde que el observatorio Latting y el globo del Palacio de Cristal quedaron yuxtapuestos en 1853.

Es imposible que una torre sea un globo.

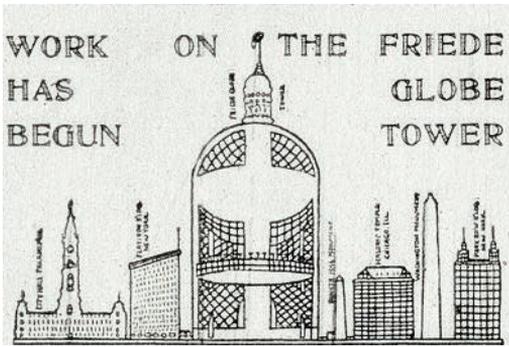
El dibujo que ilustra el anuncio —un panorama dominado por una bola— revela la idea de la Torre del Globo: la esfera va a ser tan colosal que, apoyándose sencillamente sobre el terreno, puede alegar —debido a la altura de su enorme diámetro— que forma también una torre, puesto que es al menos “tres veces más alta que el edificio Flatiron, la actual maravilla de Nueva York”.

Si se hace realidad, la Torre del Globo promete ser para la arquitectura lo que el huevo de Colón ha sido para el mundo.

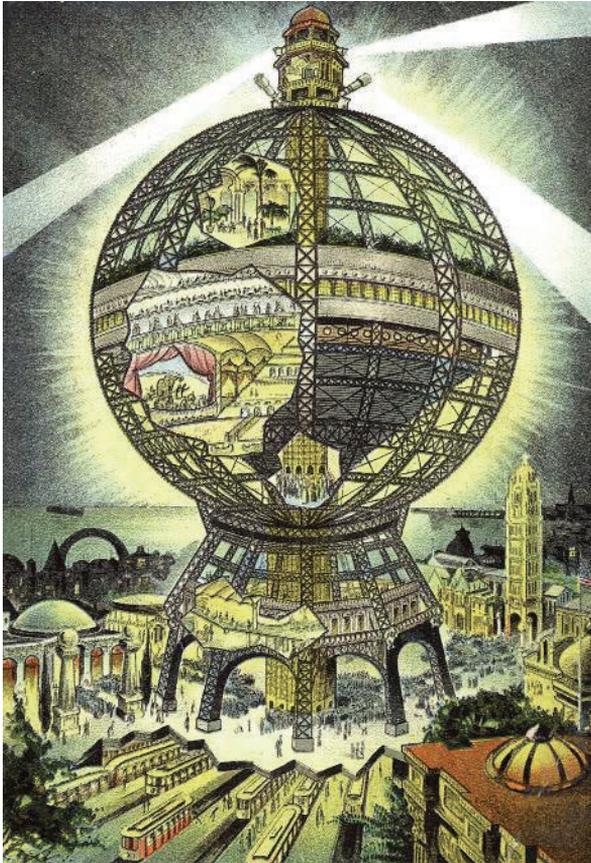
ESFERA

La esfera aparece en toda la historia de la arquitectura occidental, generalmente coincidiendo con momentos revolucionarios. Para la Ilustración europea era un simulacro del mundo, un equivalente secular de la catedral: habitualmente, era un monumento y estaba hueco en su totalidad.

Es el genio norteamericano de Samuel Friede, el inventor de la Torre del Globo, el que va a explotar el sólido platónico en una serie de pasos estrictamente pragmáticos. Para él, el globo, implacablemente subdividido en pisos, es sencillamente una fuente de superficie ilimitada. Cuanto más grande es, más inmensos son estos planos interiores; puesto que el globo en sí mismo necesitará tan sólo un punto de contacto, único e insignificante, con el



Primera aparición de la Torre del Globo, anuncio insertado en el *New York Herald*, 6 de mayo de 1906.



La Torre del Globo, segunda versión, con el exterior seccionado. De arriba abajo: jardines de cubierta; capa de teatros; restaurante giratorio; salón de baile; habitaciones independientes; África, uno de los cinco circos-continentes; vestíbulos; entradas, etcétera. Unos ascensores especiales de gravedad comunican el interior con las arterias metropolitanas subterráneas.

terreno, el solar más pequeño posible sustentará el mayor territorio recuperado. Tal como se hace ver a los inversores, los planos de la torre muestran un gigantesco planeta de acero que se ha estrellado contra una réplica de la torre Eiffel, un conjunto “proyectado para tener 700 pies [más de 210 m] de altura, el mayor edificio del mundo, con enormes ascensores para llevar a los visitantes a las distintas plantas”.³³

ZANCOS

Un total de ocho zancos sostendrán la Torre del Globo. Aparte de esto, el monumento flotante no interferirá directamente con la vida en tierra, excepto allí donde sus ascensores de gravedad, especialmente diseñados, atraviesan la corteza terrestre para comunicar el interior de la esfera con el interior de la tierra. En el subsuelo habrá un intercambiador de varios niveles para diversos medios de transporte: una combinación de garaje de aparcamiento y estación de metro y ferrocarril, con un ramal que sale al mar como un muelle para embarcaciones.

Como programa, la Torre del Globo es un conglomerado de Steeplechase, Luna Park y Dreamland, todos ellos engullidos dentro de un único volumen interior y apilados en pisos consecutivos; y el conjunto está colocado en un pequeño rincón de Steeplechase que Friede le ha arrendado a Tilyou.

ESTACIONES

La capacidad de la Torre del Globo alcanza las 50.000 personas al mismo tiempo. Cada 50 pies [15 m] de altura hay una estación que consiste en una atracción principal rodeada de instalaciones auxiliares de recreo.

A 150 pies [45 m] del suelo: “un jardín en la terraza del pedestal, con un restaurante de precios populares, un teatro de vodevil continuo, una pista de patinaje, una bolera, máquinas tragaperras, etcétera”.

A 250 pies [75 m] del suelo: “el hipódromo aéreo, con asientos para 5.000 personas, [...] el mayor hipódromo del mundo, con cuatro grandes pistas de circo y cuatro inmensas jaulas para animales” —que encierran gran número de especies salvajes— “donde se ofrecen actuaciones continuas”. Cada pista representa un continente: un mundo dentro de otro mundo. El circo está rodeado de “telescopios automáticos, anteojos automáticos de teatro, máquinas tragaperras, un ferrocarril en miniatura...”.

A 300 pies [90 m] del suelo: en la zona ecuatorial del globo se concentran “la sala principal, el mayor salón de baile del mundo y un restaurante móvil envuelto en vidrio”. Una banda giratoria de 25 pies [7,5 m] de ancho transporta “las mesas, las cocinas y los clientes por el borde exterior de la torre, para dar la impresión de estar comiendo en un vagón restaurante aerotransportado”, con “una vista panorámica continua de Coney Island, el océano, el campo y el área metropolitana de Nueva York”.

Para fomentar el uso continuo (24 horas) de la Torre del Globo por parte de sus 50.000 habitantes temporales, la zona intermedia contiene también

una planta de hoteles con pequeñas *suites* lujosamente equipadas y acolchadas, habitaciones y cubículos.

Las instalaciones de la estación principal se conectan mediante una “sala circular de exposiciones, quioscos de golosinas, máquinas tragaperras, puestos de juguetes, muestras de diversas clases y artículos manufacturados de los que los espectadores pueden ver la fabricación, y comprarlos como recuerdos”.

A 350 pies [105 m] del suelo: el jardín de palmeras en el aire.

Esta disposición horizontal de Friede lleva implícita una estratificación social; el ascenso por el globo coincide con un aumento del refinamiento y la elegancia de las instalaciones.

“Más arriba habrá un restaurante más caro con mesas repartidas por un jardín de palmeras con cascadas de agua corriente, y separadas entre sí por macizos vegetales dispuestos artísticamente según la planta de un jardín italiano”. Friede insinúa su ambición de coleccionar un ejemplar de cada una de las plantas conocidas por el hombre: es el restaurante entendido como edén.

A 500 pies [150 m] del suelo: la plataforma del observatorio, “que contiene telescopios automáticos, un puesto de recuerdos y varias pequeñas concesiones; es la plataforma más alta del área metropolitana de Nueva York”.

A 600 pies [180 m] del suelo: la oficina de observación meteorológica del país y una estación de telegrafía inalámbrica, “la plataforma de observación más alta de los Estados Unidos, equipada con modernos aparatos meteorológicos de registro, telégrafo inalámbrico, etcétera, y coronada por el reflector giratorio más grande del mundo. Miles de luces eléctricas hacen que de noche el edificio sea una gigantesca torre de fuego”.

DISCREPANCIA

Como sencillamente no es de este mundo, la Torre del Globo puede arregárselas sin esas estratagemas metafóricas de la discontinuidad que exhibían sus predecesores. Se trata del primer *edificio* singular que reivindica la categoría de lugar de recreo —“el lugar de recreo más popular del mundo entero”—, y que ha roto todos sus vínculos con la naturaleza; la inmensidad de su interior excluye cualquier referencia a la realidad externa.

Como mejor pueden ilustrarse las ramificaciones teóricas completas de este salto cuántico de Friede es en términos matemáticos:

1. suponiendo que el diámetro de la Torre del Globo mida 500 pies [más de 150 m],

2. suponiendo además que los pisos estén separados 15 pies [4,5 m], la fórmula de su superficie total,

$$\pi h^2 \sum_{k=0}^n k (n-k)$$

($h = 15$ pies [4,5 m] de altura, $n =$ número de pisos + 1), da un total de 5.000.000 de pies cuadrados [unos 464.500 m²].

Suponiendo que la superficie total ocupada por los ocho zancos sea de 1.000 pies cuadrados [unos 93 m²], la proporción sería

$$\frac{\text{superficie artificial}}{\text{suelo ocupado}} = \frac{5.000.000}{1.000}$$

Es decir, la Torre del Globo puede reproducir 5.000 veces la parte del mundo que ella misma ocupa.

En vista de esta colosal discrepancia, la Torre del Globo debe entenderse como la esencia de la idea del rascacielos: la manifestación más extrema y explícita de su potencial para reproducir el suelo y crear otros mundos.

CIMENTACIÓN

Los primeros anuncios afirman que “las obras de cimentación de la Torre del Globo de Friede han sido iniciadas por la empresa Raymond Concrete Pile, de Chicago, y que estarán acabadas dentro de 90 días según el contrato, momento en el que las obras de la estructura de acero se realizarán rápidamente hasta su terminación”. Como futuros puntos de aterrizaje de ese planeta que aún flota libremente, a los zancos se les confiere una mística especial.

El 26 de mayo de 1906, “la colocación de la primera piedra será el acontecimiento del día en la isla, y se celebrará con bandas de música, fuegos artificiales y discursos [...]. En los años venideros se afirmará con orgullo: ‘yo estuve allí cuando se puso la primera piedra’”.

Se produce una avalancha de inversores en la oficina de la compañía de la Torre del Globo, construida junto al primer zanco.

Al final de la temporada de 1906, la cimentación aún está sin terminar. Los inversores se muestran inquietos. Otro acto de colocación de una piedra angular marca el comienzo de la temporada de 1907; se termina otro zanco, “y unas cuantas jácenas de acero [...] se levantan [sobre los zancos] a modo de obras preliminares de la torre”.

Hacia 1908 está claro que el proyecto arquitectónico más impresionante concebido hasta la fecha es un fraude.

Tilyou tiene que cargar con los frustrados soportes que ahora obstruyen la expansión de Steeplechase. “Debido a la composición arenosa de Coney [...], unos largos pilotes de hormigón se hundían hasta una profundidad de 35 pies [más de 10 m]. Esos pilotes se agrupaban de ocho en ocho y sobre ellos se colocaba una cabeza maciza de hormigón de 3 pies [90 cm] de grosor para mantenerlos unidos [...]. Había unas 30 de estas cabezas enterradas en la parcela [...]. Estos cimientos de hormigón son compactos y se cree que sólo pueden eliminarse con un empleo abundante de la dinamita”.³⁴

FUEGO

Al final de su diatriba, precursora del realismo socialista, Gorki propone para Coney una solución alternativa que es más imaginativa que la resurrección artificial de la naturaleza defendida por el “grupo superior”.

“El alma se ve embargada por el deseo de un fuego hermoso y vivo, un fuego sublime que debería liberar a la gente de la esclavitud de un variado hastío”.³⁵

En mayo de 1911 se produce un cortocircuito en el sistema de iluminación de los diablos que decoran la fachada del Fin del Mundo en Dreamland. Las chispas provocan un incendio que es avivado por un fuerte viento procedente del mar.

Tan sólo unas semanas antes se ha instalado un sistema más perfeccionado de lucha contra el fuego; el terreno se ha excavado una vez más para añadir nuevas conducciones de agua y bocas de riego. Pero por alguna razón las nuevas tuberías no se han conectado con el Atlántico, ese inagotable extintor de incendios.

Asustados, los bomberos de la Lucha contra las Llamas son los primeros en abandonar sus dormitorios y los confines de Dreamland.

Cuando aparecen los auténticos bomberos, no encuentran en el sistema más presión que “en la manguera de un jardín”. Los barcos contra incendios se mantienen a distancia debido al calor.

Sólo los bomberos enanos de Liliputia —enfrentados con el hecho real después de unas 2.500 falsas alarmas— entablan una verdadera batalla contra el holocausto; consiguen salvar una pequeña porción de su Núremberg (el parque de bomberos), pero por lo demás sus acciones son inútiles.

Las víctimas más patéticas del desastre son los animales “amaestrados” que ahora sucumben debido a la ignorancia de sus instintos; tras esperar el permiso de sus maestros, escapan demasiado tarde, si es que lo hacen. Elefantes, hipopótamos, caballos y gorilas corren enloquecidos, “envueltos en llamas”. Algunos leones deambulan por las calles con un pánico asesino, finalmente libres para matarse unos a otros en su búsqueda de la salvación: “Sultán [...] rugía por Surf Avenue, con los ojos inyectados en sangre, los costados desgarrados y ensangrentados, la melena en llamas...”.³⁶ Muchos años después del holocausto aún se siguen viendo algunos animales supervivientes en Coney, incluso muy dentro de Brooklyn, haciendo sus antiguos números.

En tres horas, Dreamland queda reducido a cenizas.





Dreamland arde.

FIN

Al final, Dreamland ha conseguido romper tan bien sus ataduras con el mundo que los periódicos de Manhattan se resisten a creer en la autenticidad del desastre final, aunque sus redactores ven las llamas y el humo desde las ventanas de sus oficinas. Sospechan que se trata de otra catástrofe escenificada por Reynolds para llamar la atención: al final, la noticia se imprime con un retraso de 24 horas.

En un objetivo examen post mórtem, Reynolds reconoce que la quema de Dreamland es sólo la materialización de su decadencia anterior. “Los promotores de Dreamland intentaban apelar a un sentido sumamente desarrollado de lo artístico [...], pero no tardaron mucho en descubrir que Coney Island difícilmente era el lugar para esa clase de cosas [...]. La inmensa mayoría de los visitantes prácticamente no sabían apreciar la belleza arquitectónica [...]. De año en año, Dreamland se iba popularizando, y su diseño original se iba abandonando”.

El desastre pone fin a la preocupación de Reynolds por el prototipo de Manhattan. Entrega el alegre campo de batalla de la “escasez de realidad” al “urbanismo de las buenas intenciones” —“el Ayuntamiento debería recuperar el terreno y transformarlo en un parque público”³⁷— y centra sus energías en el propio Manhattan.

ALEGRÍA

Lo que sigue es un periodo de desasosiego.

En 1914, el Luna Park también se incendia.

Dreamland se convierte en un aparcamiento.

Steeplechase sobrevive, pero sus atracciones se van degradando con cada nueva temporada.

El propio Manhattan se ha convertido en el teatro de la invención arquitectónica.

Sólo con el Palacio de la Alegría (1919) se produce en Coney otro avance, al resolver la aparente incompatibilidad entre la *densidad* y la *dignidad* que tanto ha disgustado a sus enemigos. Este palacio cambia el énfasis y resuelve el “problema del placer” apartándolo de la producción compulsiva de un entretenimiento pasivo, y acercándolo a las disposiciones constructivas de las actividades humanas.

El Palacio de la Alegría es un muelle que se ha modificado para convertirse en un condensador de relaciones sociales: dos muros paralelos delimitan un interminable número de salas y otros espacios privados que definen un ámbito público lineal.

“El Palacio de la Alegría [...] contendrá la mayor piscina cubierta del mundo; será de agua salada del océano Atlántico y estará abierta todo el año. Un enorme salón de baile y una pista de patinaje [...] que funcionan en conexión con la piscina” están previstos en el extremo del muelle.

“El equipamiento incluirá baños rusos, turcos y de agua salada; habrá 2.000 cabinas particulares y 500 habitaciones privadas, con 2.000 armarios para quienes deseen pasar la noche”.³⁸

Un salón de baile *dentro* del vestuario: un Versailles norteamericano para el pueblo. Lo público en el corazón de lo privado: una inversión teórica que hará de los habitantes de Manhattan una población de huéspedes.

Pero el Palacio de la Alegría no logra materializarse. La playa vuelve a su situación inicial: el escenario abarrotado de la dictadura del proletariado, “una monstruosa válvula de seguridad para la metrópolis con mayor presión de todo el mundo”.³⁹

CONQUISTA

La conquista final y la erradicación definitiva del urbanismo original de Coney quedan aseguradas en 1938, cuando el comisario Robert Moses pone la playa y el paseo marítimo bajo la jurisdicción del Departamento de Parques, vehículo primordial del “urbanismo de las buenas intenciones”.

Para Moses —que es el anti-Reynolds— Coney se convierte, de nuevo, en el banco de pruebas de unas estrategias pensadas en última instancia para Manhattan.

“Absorto en sus sueños de vías parque flanqueadas de césped y de cuidadas canchas de tenis”,⁴⁰ Moses considera la estrecha franja del frente marítimo que está bajo su control simplemente como la base para una ofensiva que reemplazará gradualmente la retícula de calles de Coney por una vegetación inocua. La primera manzana en caer es el emplazamiento de Dreamland, donde Moses establece en 1957 el nuevo Acuario de Nueva York.

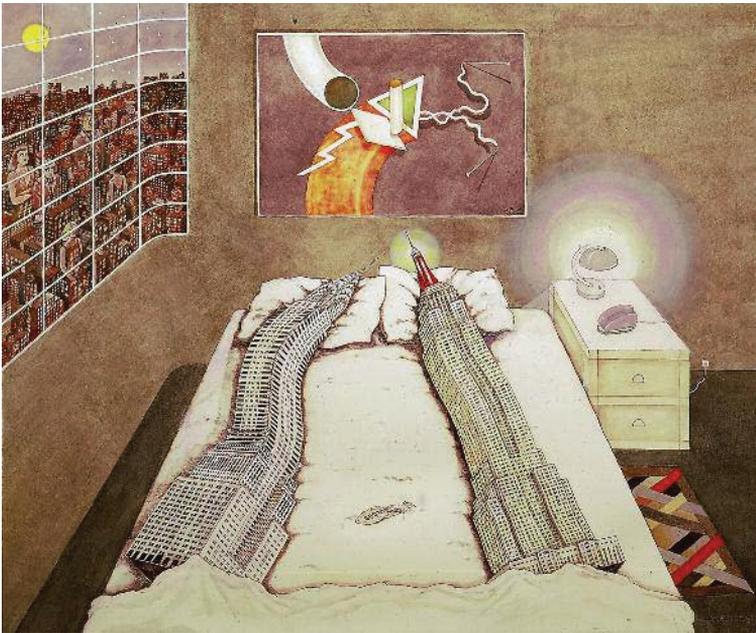
Se trata de una construcción moderna, una encarnación de los “barracones blanqueados”, esmeradamente jovial en el impulso hacia arriba de su remate de hormigón, e implantada en una extensa pradera.

“Las líneas son cuidadas y limpias”.⁴¹

Este Acuario es una venganza moderna de lo consciente sobre lo inconsciente: los peces —los “habitantes de las profundidades”— se ven obligados a pasar el resto de su vida en un sanatorio.

Cuando termina su labor, Moses ha transformado en parques el 50 % de la superficie de Coney.

Isla madre hasta el final, Coney Island ha llegado a ser el modelo para un moderno “Manhattan de hierba”.



Madelon Vriesendorp, *Después del amor*.

La doble vida de la utopía: el rascacielos

“No hay un camino fácil para ir de la tierra a las estrellas”.

Inscripción grabada en la medalla de la Sociedad de Medallistas, 1933.

“Y finalmente, justo en el último episodio, la Torre de Babel aparece de repente; y algunos forzudos la acaban de verdad cantando una canción de nueva esperanza; y cuando terminan la cúspide, el Soberano (del Olimpo, probablemente) se escapa haciendo el ridículo mientras la humanidad, comprendiendo súbitamente todo, ocupa finalmente su lugar y comienza enseguida su nueva vida con nuevas visiones de todas las cosas”.

Fiódor Dostoievski, *Los demonios*.

“Tomamos de vosotros lo que necesitamos y os tiramos a la cara lo que no necesitamos. Piedra a piedra, desmontaremos la Alhambra, el Kremlin y el Louvre, y los construiremos de nuevo en las riberas del Hudson”.

Benjamin de Casseres, *Mirrors of New York*.

La frontera en el cielo

El rascacielos de Manhattan nace por etapas entre 1900 y 1910; representa el encuentro fortuito de tres innovaciones urbanísticas distintas que, tras llevar una vida relativamente independiente, convergen para formar un solo mecanismo.

Los tres factores que confluyen finalmente en el rascacielos pueden identificarse así:

1. la reproducción del mundo;
2. la anexión de la torre;
3. la manzana sola.

Para comprender la promesa y el potencial del rascacielos de Nueva York (como algo distinto de la realidad de su funcionamiento, tan corriente ahora), es necesario definir estas tres mutaciones arquitectónicas por separado, tal como eran antes de ser integradas en una “gloriosa totalidad” por los constructores de Manhattan.

1. LA REPRODUCCIÓN DEL MUNDO

En la época de las escaleras, todas las plantas por encima de la segunda se consideraban inapropiadas para usos comerciales; y por encima de la quinta, inhabitables.

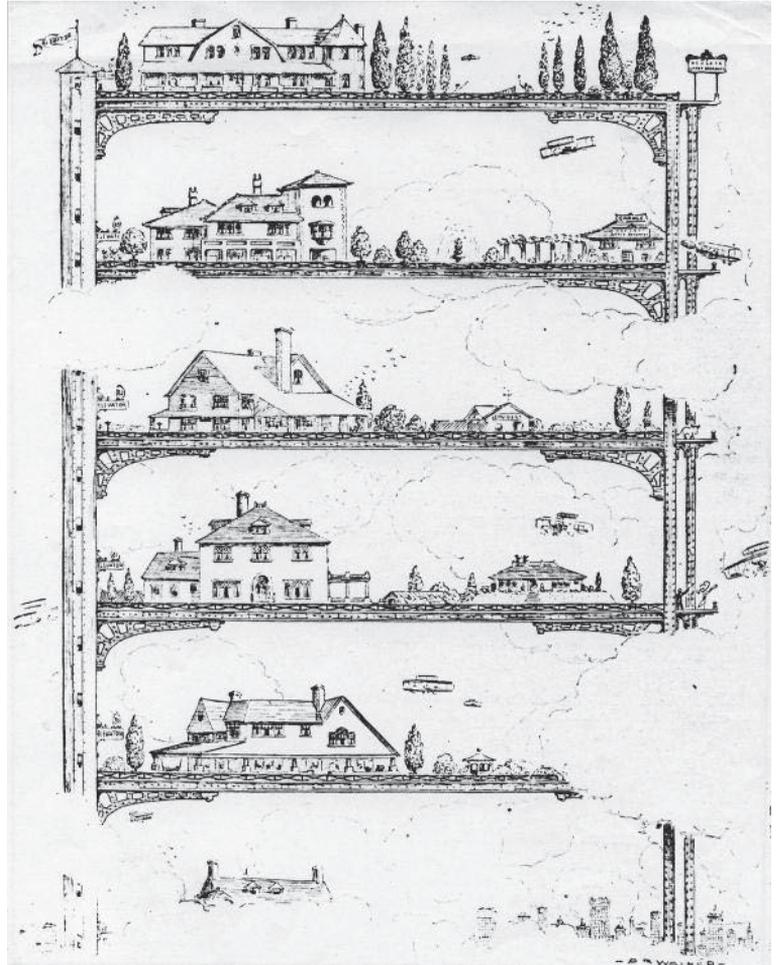
En Manhattan, desde la década de 1870 el ascensor ha sido el gran emancipador de todas las superficies horizontales situadas por encima de la planta baja. El aparato de Otis rescata los innumerables planos que han estado flotando en el aire enrarecido de la especulación y pone de manifiesto su superioridad en una paradoja metropolitana: cuanto mayor es la distancia al suelo, más estrecha es la comunicación con lo que queda de la naturaleza (es decir, la luz y el aire).

El ascensor es la última profecía que trae consigo su propio cumplimiento: cuanto más sube, más indeseables son las circunstancias que deja atrás. También establece una relación directa entre la repetición y la calidad arquitectónica: cuanto mayor es el número de plantas apiladas alrededor del hueco del ascensor, más espontáneamente se solidifican en una única forma. El ascensor genera la primera estética basada en la *ausencia* de articulación.

A principios de la década de 1880, el ascensor se encuentra con la estructura de acero, capaz de sostener los territorios recién descubiertos sin que ella misma ocupe espacio. Gracias al refuerzo mutuo de estos dos adelantos, cualquier solar dado puede entonces multiplicarse indefinidamente para producir esa proliferación de superficie útil que llamamos “rascacielos”.

TEOREMA

Hacia 1909, el prometido renacimiento del mundo —anunciado por la Torre del Globo— llega a Manhattan como una historieta que es en realidad un *teorema* que describe el funcionamiento ideal del rascacielos.



El teorema de 1909: el rascacielos entendido como un dispositivo utópico para la producción de un número ilimitado de emplazamientos vírgenes en una única localización metropolitana.



“La cosmópolis del futuro. Una extraña idea del frenético corazón del mundo en épocas venideras, donde se apuran incesantemente las posibilidades de la construcción aérea e interterrestre [sic], cuando las maravillas de 1908 [...] hayan quedado ampliamente superadas y se haya hecho realidad el edificio de 1.000 pies [300 m] de altura; ahora casi un millón de personas hacen negocios aquí cada día; hacia 1930,

se calcula que el número se habrá duplicado y se necesitarán aceras superpuestas, con líneas elevadas de transporte y nuevas creaciones que complementen el metro y los medios de superficie, y con puentes entre las construcciones en altura. También las aeronaves pueden conectarnos con el mundo. ¿Qué nos deparará la posteridad?” (Publicado por Moses King, dibujado por Harry M. Petit).

Una esbelta construcción de acero sostiene 84 planos horizontales, todos ellos del tamaño de la parcela original.

Cada uno de estos niveles artificiales se trata como un solar virgen, *como si los demás no existiesen*, para establecer en él un ámbito estrictamente privado en torno a una única casa de campo y sus dependencias auxiliares: establo, alojamiento para la servidumbre, etcétera. Las villas de las 84 plataformas presentan toda una gama de aspiraciones sociales, desde lo rústico a lo palaciego; las enfáticas permutaciones de sus estilos arquitectónicos, las variaciones en los jardines, los cenadores y cosas similares crean en cada parada del ascensor un estilo de vida diferente y, con ello, una ideología implícita, todo ello sostenido con absoluta neutralidad por el armazón. En consecuencia, la “vida” dentro del edificio está fracturada: en el nivel 82, un burro retrocede ante el vacío; y en el 81, una pareja cosmopolita saluda a un avión. Los episodios que ocurren en las plantas son tan radicalmente inconexos que resulta inconcebible que puedan formar parte de un solo escenario.

La desconexión de esas parcelas en el aire está aparentemente reñida con el *hecho* de que, juntas, componen un único edificio. El diagrama indica convincentemente que incluso la estructura es un todo exactamente en la medida en que se conserva y se explota la individualidad de las plataformas, y que su éxito debería medirse por el grado en que esa estructura enmarca su coexistencia sin interferir en sus destinos. El edificio se convierte en una estantería de privacidades individuales. Tan sólo 5 de las 84 plataformas son visibles; más abajo de las nubes, otras actividades ocupan las restantes parcelas; el uso de cada plataforma nunca puede conocerse con anterioridad a su construcción. Las villas pueden levantarse y derrumbarse, otras instalaciones pueden reemplazarlas, pero eso no afectará al entramado.

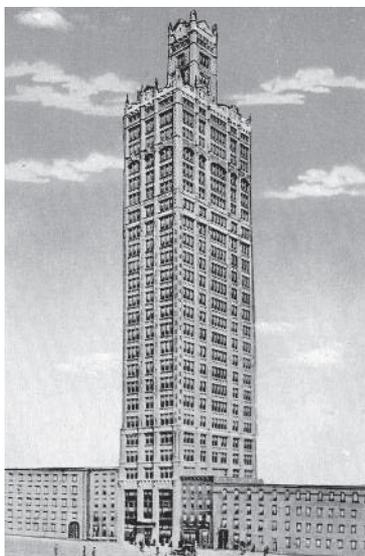
En lo relativo al urbanismo, esta indeterminación significa que un emplazamiento concreto ya no puede equipararse a un único propósito predeterminado. De ahora en adelante, cada parcela metropolitana da cabida, al menos en teoría, a una combinación imprevisible e inestable de actividades simultáneas, lo que hace que la arquitectura sea menos un acto de previsión —como era antes— y que el urbanismo sea un acto de predicción sólo limitada.

“Planear” la cultura se ha vuelto imposible.

El hecho de que el “proyecto” de 1909 se publique en la antigua *Life*,¹ una revista popular, y que esté dibujado por un humorista —mientras las revistas de arquitectura del momento todavía se dedican a la tradición *beaux arts*— indica que ya a principios del siglo “la gente” intuye la promesa del rascacielos con mayor intensidad que los arquitectos de Manhattan, y que hay un diálogo colectivo subterráneo sobre la nueva forma, del que los arquitectos oficiales están excluidos.



Edificio Flatiron (Fuller), 1902, 22 pisos
(arquitecto: Daniel Burnham).



Edificio World Tower, 1915, 30 pisos
("constructor y propietario": Edward West).



Edificio Benenson (City Investment),
1908 (arquitecto: Francis H. Kimball):
una parcela irregular extrusionada
hasta una altura de 480 pies [146 m],
"13 acres [5,25 ha] de superficie útil
y espacio para 6.000 inquilinos".



Edificio Equitable, 1915, 39 pisos
"derecho hacia arriba [...]. El edificio
de oficinas más valioso del mundo,
hasta 1931" (arquitecto: E. R. Graham).

COARTADAS

El esqueleto del teorema de 1909 postula el rascacielos de Manhattan como una fórmula utópica para la creación ilimitada de emplazamientos vírgenes en una única localización urbana. Dado que cada uno de estos emplazamientos debe alcanzar su propio destino programático particular —más allá del control de los arquitectos—, el rascacielos es el instrumento de una nueva forma de urbanismo *incognoscible*. A pesar de su solidez física, el rascacielos es el gran desestabilizador metropolitano: lo que promete es una perpetua inestabilidad programática.

El carácter subversivo de la verdadera naturaleza del rascacielos —la suprema impredecibilidad de su funcionamiento— resulta inadmisibles para sus propios creadores; su campaña para implantar estos nuevos gigantes dentro de la retícula avanza, por tanto, en un ambiente de disimulo, por no decir de inconsciencia deliberada. A partir de las exigencias supuestamente insaciables de los “negocios” y del hecho de que Manhattan es una isla, los constructores elaboran unas coartadas gemelas que conceden al rascacielos la legitimidad de ser *inevitable*.

“La situación del distrito financiero [de Manhattan], con ríos a ambos lados que impiden la expansión lateral, ha incitado al ingenio arquitectónico e ingenieril a encontrar en las alturas el espacio para esos enormes intereses que demandan superficie de oficinas en el corazón del Nuevo Mundo”.² En otras palabras: Manhattan no tiene más elección que la extrusión hacia el cielo de su propia retícula; sólo el rascacielos ofrece a los negocios los espacios abiertos de un “salvaje oeste” artificial, una *frontera en el cielo*.

CAMUFLAJE

Para apoyar la coartada de los “negocios”, la incipiente tradición de la “tecnología de lo fantástico” se disfraza de tecnología pragmática. La parafernalia de la ilusión que acaba de subvertir la naturaleza de Coney Island hasta transformarla en un paraíso artificial (electricidad, aire acondicionado, tuberías, telégrafos, vías y ascensores) reaparece en Manhattan como una parafernalia de la eficacia para que el espacio en bruto se convierta en conjuntos de oficinas. Suprimiendo su potencial irracional, todos esos recursos se convierten ahora en meros factores que provocan cambios banales, tales como mejorar los niveles de iluminación, la temperatura, la humedad, las comunicaciones, etcétera, y todo ello para facilitar las actividades de los negocios.

Pero como en una alternativa espectral, la diversidad de las 84 plataformas del rascacielos de 1909 mantiene su promesa de que todos estos negocios no son más que una fase, una ocupación provisional que anticipa la conquista del rascacielos por otras formas de cultura, planta a planta si es necesario. Entonces los territorios artificiales de esta frontera en el cielo podrían ser colonizados por lo “sintético irresistible” para establecer realidades alternativas en cada nivel.

“Yo soy el negocio.

Yo soy el beneficio y la pérdida.

Yo soy la belleza condenada al ‘infierno de lo práctico’”.³

Tal es el lamento del rascacielos en su camuflaje pragmático.

TRIUNFO

En esta rama de la utopía inmobiliaria, la arquitectura ya no es tanto el arte de proyectar edificios como la brutal extrusión hacia el cielo de cualquier solar que el promotor haya conseguido reunir.

En 1902, el edificio Flatiron es un modelo de esa multiplicación pura y simple: 300 pies [90 m] de extrusión hacia arriba, nada más que 22 veces su solar triangular, accesibles mediante seis ascensores. Sólo su fotogénico alzado a modo de cuchilla de afeitar revela la mutación que supone: el suelo, multiplicándose. Durante siete años es “el edificio más famoso del mundo”, el primer icono de la *doble vida de la utopía*.

En el número 40 de la calle 40 Oeste, el edificio World Tower repite su solar 30 veces, “uno de los edificios más altos en un solar tan pequeño”.⁴ Como imagen, es una prueba de la cualidad revolucionaria de la arquitectura de la pura multiplicación territorial: parece imposible, pero existe.

Los constructores del edificio Benenson (City Investing) multiplican su parcela por 34. El solar que extrusionan tiene planta irregular; el edificio que generan es, por tanto, aún más arbitrario. Esta configuración defectuosa se compensa con la perfección del interior: “El vestíbulo [...] está acabado en mármol macizo, tiene entre 30 y 50 pies [9-15 m] de ancho y 40 pies [12 m] de alto [y] se extiende [por] toda la longitud del edificio, es decir, una manzana entera”.⁵ Debido simplemente a su volumen, la vida dentro del rascacielos se ve envuelta en unas relaciones hostiles con el exterior: el vestíbulo compite con la calle, presentando una exhibición lineal de las pretensiones y las seducciones del edificio, marcada por esos frecuentes puntos de ascenso (los ascensores) que transportarán al visitante más dentro aún, a la subjetividad del edificio.

En 1915, el edificio Equitable repite 39 veces su manzana, “derecho hacia arriba”, como se vanagloria. Su vestíbulo es una galería sibarita flanqueada por amenidades sociales como tiendas, bares, etcétera. Las calles de los aledaños están desiertas.

Cuanto más alto sube el rascacielos, más difícil resulta reprimir su latente ambición revolucionaria; cuando el Equitable se termina, su verdadera naturaleza deja atónitos incluso a sus constructores. “Por un momento, nuestros 1,2 millones de pies cuadrados [unos 111.500 m²] de superficie de alquiler parecían casi un nuevo continente, por lo extensas que eran y lo vacías que estaban sus muchas plantas”.⁶

Más que por la suma de sus plantas, el Equitable se promociona como una “Ciudad en sí que alberga a 16.000 almas”.⁷

Ésta es una afirmación profética que desencadena uno de los temas más insistentes del manhattanismo: de ahora en adelante, cada nuevo *edificio de clase mutante* se esfuerza por ser “una ciudad dentro de otra ciudad”. Esta truculenta ambición hace de la metrópolis una colección de ciudades-estado arquitectónicas, todas potencialmente en guerra unas con otras.

MODELO

Hacia 1910, el proceso de multiplicación territorial se ha vuelto inexorable. Toda la zona de Wall Street está a punto de alcanzar un ridículo punto de saturación en su extrusión total, de modo que “finalmente, el único espacio no ocupado por edificios enormes en la parte baja de Manhattan serían las calles”. No hay ningún manifiesto, ningún debate arquitectónico, ninguna doctrina, ninguna ley, ninguna planificación, ninguna ideología ni ninguna teoría; sólo hay una cosa: rascacielos. Hacia 1911, el rascacielos alcanza la barrera conceptual de las 100 plantas; “cuando los agentes inmobiliarios encuentren una manzana apropiada [...], los hombres y los millones estarán listos”.⁸

Una coalición de dibujantes, encabezados por Theodore Starrett —miembro de una dinastía constructora que ya es responsable de la mitad de los rascacielos de Manhattan (y que pretende permanecer en la avanzadilla de la reproducción territorial)—, “está elaborando los planos del edificio de 100 pisos”. *Elaborar* es el verbo correcto; no hay “diseño”, sino tan sólo la extrapolación de los irreprimibles temas y tendencias de Manhattan; no es una casualidad que el equipo carezca de arquitectos.

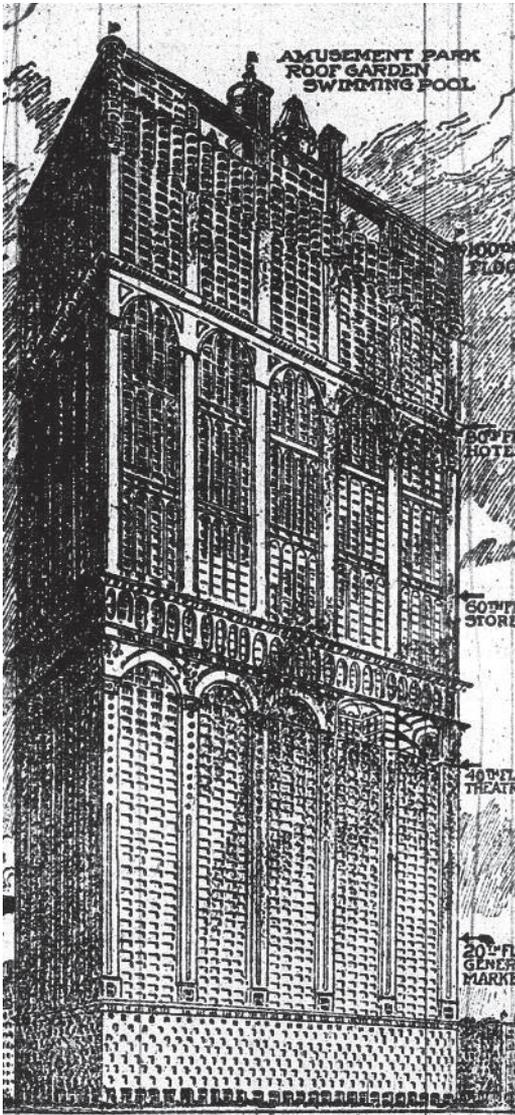
Starrett también cree en el “destino manifiesto” de la metrópolis: “Nuestra civilización está progresando de un modo maravilloso. En Nueva York —y con ello quiero decir la isla de Manhattan— hemos de seguir construyendo y hemos de hacerlo hacia lo alto. Paso a paso, hemos avanzado desde la cabaña de madera hasta el rascacielos de 30 pisos [...]. Ahora hemos de desarrollar algo distinto, algo más grande”.

A medida que se alcanza esa estratosfera conceptual de las 100 plantas, se va imponiendo la colonización programática de las plataformas según el teorema de 1909: llenar el interior sólo de negocios es inconcebible.

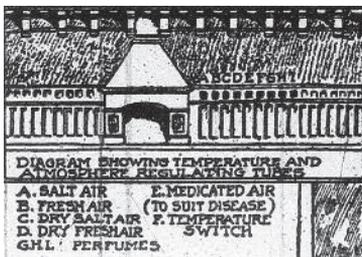
Si las 39 plantas del Equitable constituyen una “ciudad en sí”, el edificio de 100 pisos es una metrópolis propiamente dicha, “una gigantesca construcción que se eleva entre las nubes y que contiene dentro de sus muros las actividades culturales, comerciales e industriales de una gran ciudad”.

Su tamaño por sí solo hará explotar la contextura de la vida normal. “En Nueva York viajamos hacia el cielo además de hacerlo por la superficie”, explica el futurista Starrett. “En el edificio de 100 pisos seremos disparados hacia arriba con la misma rapidez con la que se mandan las cartas por el puente de Brooklyn”.

Esta ascensión está interrumpida cada 20 plantas con plazas públicas que articulan las líneas de demarcación entre los distintos sectores funcionales:



“En Nueva York hemos de seguir construyendo y hemos de hacerlo hacia lo alto”; propuesta de Theodore Starrett para un edificio de 100 pisos, 1906. “Nuestra civilización está progresando de un modo maravilloso”.



El edificio de 100 pisos, detalle de nueve revolucionarios “tubos que regulan la temperatura y la atmósfera” y que surgen en un conjunto de oficinas, por lo demás convencional, con una chimenea. “A: aire salado; B: aire fresco; C: aire salado seco; D: aire fresco seco; E: aire medicinal (bueno para las enfermedades); F: regulador de la temperatura; G, H e I: perfumes.

la industria abajo, los negocios en el segundo tramo, las viviendas en el tercero y un hotel en el cuarto.

La planta 20.^a es un mercado general; la 40.^a, un conjunto de teatros; la 60.^a, un “barrio de tiendas”; toda la 80.^a, un hotel; y la 100.^a, un “parque de recreo con jardín y piscina en la terraza”.

Para hacer posibles estos enriquecimientos programáticos, los instrumentos de la eficacia recuperan su identidad original como una parafernalia de la ilusión: “Otra característica interesante es que tendremos un clima a medida. Cuando al fin hayamos alcanzado la construcción ideal, habremos perfeccionado el control de la atmósfera, de modo que no habrá necesidad de ir a Florida en invierno o a Canadá en verano. En nuestros grandes edificios de Manhattan tendremos todas las variedades por encargo”.

“La arquitectura total”. Ésta es la propuesta antihumanista de Starrett cuando pone de manifiesto la esencia de su proyecto para Manhattan: un diagrama de “tubos que regulan la temperatura y la atmósfera” y que supuestamente surgen de los tabiques con paneles de roble —dotados de chimeneas— de su construcción.

Las válvulas de escape de esta batería psicosomática son claves para una gama de experiencias que abarca desde lo hedonista hasta lo médico.

Lo “sintético irresistible” impregna cada rincón; cada compartimento está equipado para llevar a cabo su particular viaje existencial: el edificio se ha convertido en un laboratorio, el último vehículo de la aventura emocional e intelectual. Sus ocupantes son al mismo tiempo los investigadores y los investigados.

Las construcciones como el edificio de 100 pisos de Starrett serían definitivas; marcarían ese punto en el cual quedaría silenciado el indicador de la vitalidad de Manhattan (“el sonido de Nueva York, arrojando al aire sus tradiciones y devorando sus propios hitos”⁹). En ausencia de ese estruendo, el edificio de 100 pisos necesita un nuevo indicador para medir su éxito.

“¿Qué será de los rascacielos actuales?”, pregunta un periodista con aprensión.

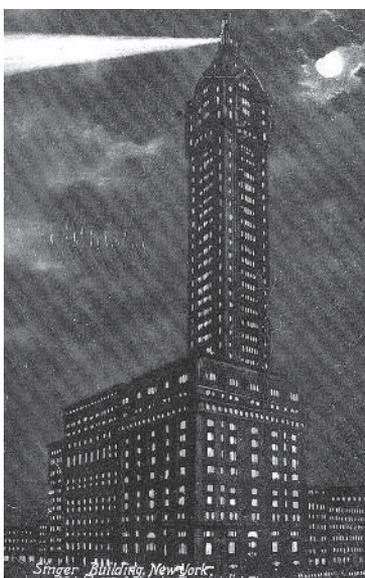
“Algunos de ellos seguramente tendrán que ser derribados, pero no cabe duda de que muchos de ellos, situados en las esquinas de las manzanas, podrían usarse en las nuevas construcciones”,¹⁰ le tranquiliza Starrett.

Esto no es generosidad; el edificio de 100 pisos necesita una arqueología de enanos para quedar ligado al suelo, para seguir convencido de su propia escala.

2. LA ANEXIÓN DE LA TORRE

En 1853, el observatorio Latting ofrece a los *manhattanitas* la primera visión integral de sus dominios; y pone ante sus ojos la limitación que implica la insularidad de Manhattan, la excusa para todas las operaciones posteriores.

En 1876, la Torre del Centenario, en Filadelfia, es el segundo celebrante del progreso con forma de aguja, transportado a Coney Island en 1878 para



Edificio Singer, construido en dos fases: las 14 plantas inferiores, en 1899; la torre superpuesta al bloque, en 1908 (arquitecto: Ernest Flagg).



Edificio Metropolitan Life, concebido en dos operaciones separadas: el bloque principal de 10 pisos, en 1893; la torre metropolitana, en 1909 (arquitectos: Napoleon LeBrun e hijos).

desencadenar esa estampida hacia la irracionalidad controlada que es la “tecnología de lo fantástico”.

Desde 1904, el Luna Park es un semillero de torres, y en la disparidad de éstas se descubre la fuente del espectáculo arquitectónico.

En 1905, la Torre del Faro, en Dreamland, intenta hacer encallar a barcos inocentes para alardear del desprecio que Reynolds siente por la llamada “realidad”.

En 1906, la Torre del Globo pone de manifiesto el potencial de las torres venideras: serán, literalmente, un mundo en sí mismo.

En 50 años, la torre ha acumulado múltiples significados: catalizador de la conciencia, símbolo del progreso tecnológico, indicador de zonas de placer, provocador subversivo de cortocircuitos en las convenciones y, finalmente, *universo autosuficiente*.

Las torres suponen entonces unas agudas rupturas en el patrón homogéneo de la vida cotidiana, y señalan las avanzadillas desperdigadas de una nueva cultura. En todos estos casos, el fuste de la torre sigue siendo una extensión estructural gratuita, más o menos perfeccionada técnicamente, destinada a sostener la cúspide.

Es en la cúspide donde sucede todo.

EDIFICIOS

Los primeros edificios altos de Manhattan son a menudo más altos que muchas de esas torres, pero no hay nada en sus perfiles cúbicos que nos recuerde una torre; con razón se les llama *edificios*, no rascacielos.

Pero en 1908, Ernest Flagg proyecta una torre y la coloca en lo alto de su edificio Singer, ya existente, un bloque de 14 pisos construido en 1899. Esta ocurrencia arquitectónica por sí sola hace de él “de 1908 a 1913, el edificio más famoso de los Estados Unidos”, superando al Flatiron.

“Miles de viajeros vienen especialmente a Nueva York para ver esta moderna Torre de Babel, pagando con mucho gusto 50 centavos para subir a la ‘terrace de observación’”. Como reconocimiento del lado más oscuro de Manhattan, también es el primer ‘pináculo del suicidio’: “parece tener un poderoso atractivo para quienes están hartos de la vida”.¹¹

El edificio Metropolitan Life (1893) es una temprana “manzana en altura” —su solar multiplicado por diez— en Madison Square. Después de 1902 es aventajado por la cuña de 22 pisos del Flatiron. Sus directivos deciden ampliarlo, hacia arriba; en 1909 multiplican por 39 una pequeña parcela contigua. Debido a la pequeñez del solar, esta construcción copia el *campanile* de la plaza de San Marcos en Venecia, con un fuste destinado a los negocios, todo él perforado por huecos para que entre la luz natural. En la cúspide se lleva a cabo un añadido más moderno al instalar un reflector y otros aparatos extraídos directamente del arquetipo del faro. Un pezón de color rubí remata la construcción y, mediante unas señales convenidas,

supuestamente transmite la hora y las condiciones atmosféricas a unos imaginarios marineros del Atlántico.

Siguiendo estos pasos, el proceso de multiplicación pura y simple se apropia de los significados que la torre ha acumulado durante los 50 años anteriores. El edificio se convierte en una torre, en un faro en tierra que lanza aparentemente sus rayos hacia el mar, pero que en realidad atrae hacia sí al público metropolitano.

3. LA MANZANA SOLA

La Horse Show Association —una asociación de concursos hípicas “cuya lista fue el núcleo inicial de la buena sociedad”— es la propietaria del Madison Square Garden, situado en una manzana al este de la avenida Madison, entre las calles 26 y 27.

En 1890, la asociación encarga un nuevo edificio: una caja rectangular de 70 pies [21 m] que ocupa toda la manzana. El interior de la caja está hueco; el auditorio, el más grande que existe, tiene 8.000 plazas y está emparedado entre un teatro de 1.200 plazas y una sala de conciertos de 1.500, de modo que toda la superficie de la manzana es un único y articulado recinto de interpretación.

La pista está diseñada para las actividades del hipódromo de la asociación, pero también se alquila para circos, deportes y otros espectáculos; en la cubierta se proyectan un teatro al aire libre y un restaurante. Fiel a la tradición de las ferias mundiales, Stanford White, su arquitecto, distingue la caja como lugar de especial interés al construir en la cubierta del vestíbulo una copia de una “torre española” (que se eleva 300 pies [90 m] por encima del nivel de la calle).

Como uno de los promotores del Madison Square Garden, White también es responsable, incluso después de haber terminado el edificio, de la programación del entretenimiento interior por medio de un diseño arquitectónico sin fin.

Pero resulta difícil asegurar la viabilidad financiera de esta pista colosal tan sólo con actuaciones de buen gusto; su tamaño es incompatible con esos estratos sociales a cuyo ámbito está destinado. “El edificio fue una calamidad financiera desde el día en que se inauguró”.

Para evitar el desastre, White se ve *forzado* a experimentar, inventar y crear dentro de la superficie interior unas “situaciones” que resulten atractivas para un público más amplio.

“En 1893 levanta un gigantesco panorama de la Exposición de Chicago para ahorrarles a los neoyorquinos el largo viaje al oeste”. Más tarde transforma la pista en una serie de réplicas del “Globe Theatre, el “teatro del globo” de Shakespeare, el viejo Núremberg, el Londres de Dickens y la ciudad de Venecia, con los visitantes flotando [...] en góndolas de exposición en exposición”.¹²

White queda atrapado en el fuego cruzado de esa batalla entre las culturas de las clases altas y las bajas que ya ha estallado en Coney: sus espectáculos son de tan “mal gusto” que mantienen alejada a la “buena sociedad”, y sin embargo no son lo bastante impactantes como para atraer a las masas.

En la diferencia entre una góndola de verdad y las góndolas mecánicas de Dreamland, lanzadas por pistas igualmente mecánicas, es donde radica el dilema de White: él es un hombre que tiene buen gusto, pero que debería tener menos. Y no le da tiempo a resolverlo: en 1906, un loco le dispara en la cubierta de su propio proyecto.

LENGUA

En 1905, Thompson, aburrido del Luna Park, compra una manzana al este de la Sexta avenida, entre las calles 43 y 44. Por primera vez, la “tecnología de lo fantástico” de Coney se injertará en la retícula.

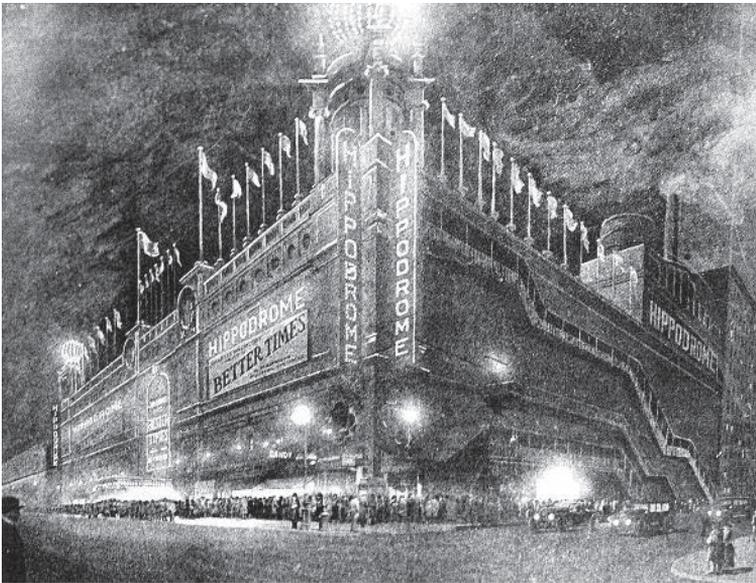
En un año, Thompson construye su Hipódromo, otra caja, con 5.200 plazas y rematada por “la cúpula más grande del mundo después de la del Panteón”. Dos torres eléctricas, trasplantadas del bosque del Luna Park, identifican la Sexta avenida y distinguen esta manzana como otro estado en miniatura donde se implanta una realidad alternativa.

El propio escenario es el núcleo del reino de Thompson: quiebra el prosce- nio tradicional para penetrar 60 pies [18 m] en el patio de butacas como una *gigantesca lengua mecánica*. Esta “ante-escena” es capaz de sufrir una metamorfosis instantánea: entre otras transformaciones, “es posible convertir esta porción del escenario en un riachuelo, un lago o un torrente de montaña”.

Si la estratagema de sustitución en el Luna Park era el viaje a la luna, la primera representación de Thompson en Manhattan se llama “un circo yanqui en Marte”, un ambicioso intento de transformar la superficie de toda su manzana en una nave espacial.

“Un circo en apuros iba a ser subastado por la autoridad, pero lo salvó un mensajero de Marte que lo compró para su rey”. Una vez en Marte, “los marcianos piden [a los intérpretes] que se queden para siempre y se convier- tan en habitantes de ese lejano planeta”. Ésta es la trama de Thompson, que deja a los visitantes de su teatro igualmente abandonados en otro planeta.

El clímax de la actuación marciana del circo es una elocuente coreografía abstracta: 64 “chicas buzo” descienden por una escalera en pelotones de ocho, “como si fuesen una”. La lengua se convierte en un lago de 17 pies [5 m] de profundidad. Las chicas “se introducen en el agua hasta que se pierden de vista las cabezas”, para no volver nunca a la superficie. (Un receptáculo subacuático invertido que contiene aire se comunica con la zona de bastidores a través de unos pasillos.) Se trata de un espectáculo de una emoción tan indescriptible que “los hombres se sientan en la primera fila, noche tras noche, y lloran en silencio”.¹³



De Coney Island a Manhattan:
el Hipódromo de Frederic Thompson
en la Sexta avenida (1905).



“Un circo yanqui en Marte”:
una manzana entera trasladada
a otro planeta.

CONTROL

En la tradición de la economía de la libre empresa, el control se ejerce tan sólo a la escala de la parcela concreta.

Con el Madison Square Garden y el Hipódromo de Thompson, la superficie de ese control coincide cada vez más con la de una manzana completa.

La propia manzana está dotada de una parafernalia tecnológica que manipula y distorsiona las condiciones existentes más allá de lo reconocible, estableciendo leyes privadas e incluso cierta ideología que compiten con todas las demás manzanas.

La manzana se convierte en un “parque” en la tradición de Coney Island: ofrece una audaz realidad alternativa, resuelta a desacreditar y reemplazar toda la realidad “natural”.

La superficie de estos parques interiores nunca puede exceder del tamaño de una manzana: ése es el máximo incremento de conquista que puede realizar un solo “urbanista” o una sola “visión”.

Dado que todas las manzanas de Manhattan son idénticas y enfáticamente equivalentes en la filosofía tácita de la retícula, una mutación en una de ellas afecta a todas las demás como una posibilidad latente: en teoría, cada manzana puede transformarse entonces en un enclave autosuficiente de lo “sintético irresistible”.

Este potencial implica también un aislamiento esencial: la ciudad ya no consiste en una textura más o menos homogénea —un mosaico de fragmentos urbanos complementarios—, sino que cada manzana queda entonces *sola* como una isla, y debe arreglárselas básicamente por su cuenta. Manhattan se transforma en un archipiélago seco de manzanas.

IMAGEN CONGELADA

Una postal de 1909 presenta una imagen congelada de la evolución arquitectónica, con las tres importantes innovaciones que coexisten en Madison Square: la *multiplicación* del Flatiron, el *faro* del Metropolitan y la *isla* del Madison Square Garden.

En la época en que se elabora la postal —tiene múltiples puntos de fuga, así que no es una simple fotografía—, Madison Square “era el centro de la vida metropolitana como Nueva York nunca lo había visto reproducido [...]. La moda, los clubes, las finanzas, el deporte, la política y el comercio minorista: todo se reunía aquí en los momentos culminantes [...]. Se decía que alguien que esperase de pie el tiempo suficiente en la esquina de la Quinta avenida con la calle 23 podía encontrarse a cualquier persona del mundo [...]. Cuando se veía Madison Square desde el cruce del ‘viejo’ Flatiron, la escena resultaba parisienne por su aspecto caleidoscópico”.¹⁴

Como centro social de Manhattan, este laberinto de cruces es el escenario donde se están rechazando los negocios y están siendo reemplazados por formas más fértiles de actividad. El hecho de que la plaza sea una especie de primera línea explica su fertilidad urbanística para provocar nuevas



Una innovación múltiple, pero también un triple punto muerto: Madison Square en 1909, fotografía manipulada. De derecha a izquierda, el edificio Flatiron, el edificio Metropolitan Life y el Madison Square Garden: tres mutaciones arquitectónicas distintas, antes de su fusión para formar el auténtico rascacielos.



“La catedral del comercio”, el edificio Woolworth, de 1913, con 60 plantas (arquitecto: Cass Gilbert): la primera amalgama *construida* de las tres mutaciones.

tendencias. Pero aparte de documentar esa innovación múltiple, la postal es también la imagen de un triple punto muerto: en sí misma, cada una de las tres tendencias no tiene futuro. La simple multiplicación del Flatiron carece de significado; el edificio Metropolitan Life sí tiene significado, pero se ve comprometido por la contradicción entre su pretensión de aislamiento y la realidad de su situación justo en una de las muchas parcelas de la misma manzana, todas ellas dispuestas a quitarle su primacía; y el Madison Square Garden no puede ganar suficiente dinero como para justificar la extravagancia de sus metáforas. Pero cuando los tres se colocan juntos, sus defectos se convierten en virtudes: la torre da sentido a la multiplicación, la multiplicación compensa las metáforas de la planta baja, y la conquista de la manzana asegura el aislamiento a la torre como único ocupante de su isla. El verdadero rascacielos es fruto de esta triple fusión.

CATEDRAL

La primera amalgama *construida* es el edificio Woolworth, terminado en 1913, cuatro años después de la imagen congelada.

Sus 27 plantas inferiores son una simple extrusión que sostiene una torre de 30 pisos; el injerto ocupa una manzana entera.

Pero esta “gloriosa totalidad, más allá del control de la imaginación humana” es tan sólo una materialización parcial de las posibilidades del rascacielos. Se trata de una obra maestra únicamente del materialismo: no se explota ninguna de las promesas programáticas del nuevo tipo edificatorio. El Woolworth está lleno, de arriba abajo, de negocios.

La torre está subdividida en grupos de oficinas con discretos temas decorativos (un salón en estilo imperio junto a una sala de consejos que mezcla el renacimiento flamenco con el italiano), mientras que las plantas inferiores albergan actividades administrativas (archivos, télex, teletipos, tubos neumáticos, salas de mecanografía, etcétera). Si por dentro es sólo negocio, por fuera es pura espiritualidad.

“Visto al anochecer, bañado por la luz eléctrica como si fuese un vestido; o en el aire luminoso de una mañana de verano, perforando el espacio como una almena de ese paraíso que contempló san Juan, el edificio inspira unos sentimientos demasiado profundos incluso para las lágrimas [...]. El escritor lo miró y enseguida gritó: ‘la catedral del comercio’ ”.

El Woolworth no aporta realmente ninguna modificación radical ni ruptura alguna a la vida de la ciudad, pero se supone que hace milagros gracias a las emanaciones de su presencia física; es la masa más grande construida hasta el momento y, al mismo tiempo, se ve como algo incorpóreo e ingrátido: “El material en bruto se ha despojado de su densidad y se ha lanzado al aire para desafiar su hermosura”.

El edificio se activa electrónicamente en abril de 1913, “cuando el presidente Wilson apretó un botón diminuto en la Casa Blanca y al instante 80.000 luces brillantes destellaron por todo el Woolworth”.

Gracias a la simple proeza de existir, el Woolworth tiene dos clases de ocupantes: unos concretos, “14.000 personas, la población de una ciudad”; y otros intangibles, “ese espíritu de la humanidad que, por medio del cambio y el trueque, junta a personas extrañas en la unidad y el espacio, y reduce los riesgos de la guerra y el derramamiento de sangre”.¹⁵

AUTOMONUMENTO

Más allá de cierta masa crítica, toda construcción se convierte en un monumento, o al menos suscita esa expectativa sólo gracias a su tamaño, incluso aunque la suma o la naturaleza de las actividades concretas que alberga no merezca una expresión monumental.

Esta categoría de monumento supone una ruptura radical y moralmente traumática con las convenciones del simbolismo: su manifestación física no representa un ideal abstracto, ni una institución de importancia excepcional, ni una articulación tridimensional legible de una jerarquía social, ni una conmemoración. Simplemente es *él mismo*, y debido a su volumen puro y simple, no puede evitar ser un símbolo: un símbolo vacío, disponible para portar un significado igual que hace una valla publicitaria con un anuncio. Es un solipsismo que exalta tan sólo el hecho de su desproporcionada existencia, el descaro de su propio proceso de creación. Este monumento del siglo xx es el *automonumento*, y su manifestación más pura es el rascacielos.

Para hacer habitable el “rascacielos automonumento”, se aplican una serie de tácticas subsidiarias con el fin de satisfacer las dos exigencias opuestas a las que está constantemente expuesto: la de ser un monumento —una condición que sugiere permanencia, solidez y serenidad— y, al mismo tiempo, la de albergar, con la máxima eficacia, ese “cambio que es la vida”, algo que es, por definición, antimonumental.

LOBOTOMÍA

Los edificios tienen tanto un interior como un exterior.

En la arquitectura occidental ha existido el postulado humanístico de que es deseable establecer unas relaciones morales entre ambas cosas, según las cuales el exterior hace ciertas revelaciones sobre el interior, que luego el interior corrobora. La fachada “honrada” habla sobre las actividades que oculta. Pero desde el punto de vista matemático, el volumen interior de los objetos tridimensionales aumenta en unidades elevadas al cubo, mientras que la envolvente que lo contiene lo hace sólo en incrementos elevados al cuadrado: cada vez menos superficie tiene que representar cada vez más actividad interior.

Más allá de cierta masa crítica, las relaciones se sobrecargan por encima del punto de rotura; esta “rotura” es el síntoma de la automonumentalidad.

En esa discrepancia deliberada entre el contenedor y el contenido, los creadores de Nueva York descubren una zona de libertad sin precedentes; la explotan y la formalizan en el equivalente arquitectónico de una loboto-

mía: el corte quirúrgico de la conexión entre los lóbulos frontales y el resto del cerebro, con el fin aliviar algunos trastornos mentales, desconectando para ello las emociones y los procesos del pensamiento. El equivalente arquitectónico separa la arquitectura exterior de la interior.

De este modo, el “monolito” le ahorra al mundo exterior el tormento de los cambios continuos que hacen estragos en su interior; es decir, esconde la vida cotidiana.

EXPERIMENTO

En 1908, una de las primeras y más clínicas exploraciones de este nuevo territorio artístico tiene lugar en los números 228-232 de la calle 42 Oeste, que por entonces se llama Dreamstreet (la calle de los sueños).

El sitio del experimento es el interior de un edificio existente. Oficialmente, su arquitecto, Henri Erkins, describe su proyecto, “los jardines romanos de Murray”, como “la *reproducción* realista, sacada principalmente de los originales en forma de copias directas, vaciados, etcétera [...] de los hogares de uno de los pueblos antiguos más espléndidamente lujosos del mundo, los romanos de la época de los Césares; la reconstrucción de una residencia romana”.¹⁶ Dentro, la percepción exacta del espacio y los objetos resulta imposible debido al uso sistemático que hace Erkins de los espejos: “dispuestos de manera tan extensa e ingeniosa que no se aprecia junta alguna y efectivamente es imposible descubrir dónde acaba la forma material y dónde empieza el reflejo”.

El centro de la “villa” de Erkins es “un patio abierto con una columnata a cada lado”; se trata de un jardín artificial al aire libre, realizado gracias a los medios técnicos más avanzados: “El techo está decorado para representar un cielo azul en el que centellean las luces eléctricas, mientras que mediante una ingeniosa colocación de un sistema óptico se produce el efecto de unas nubes que recorren el cielo”. Una luna artificial añade un toque acelerado al cruzar el firmamento varias veces cada noche.

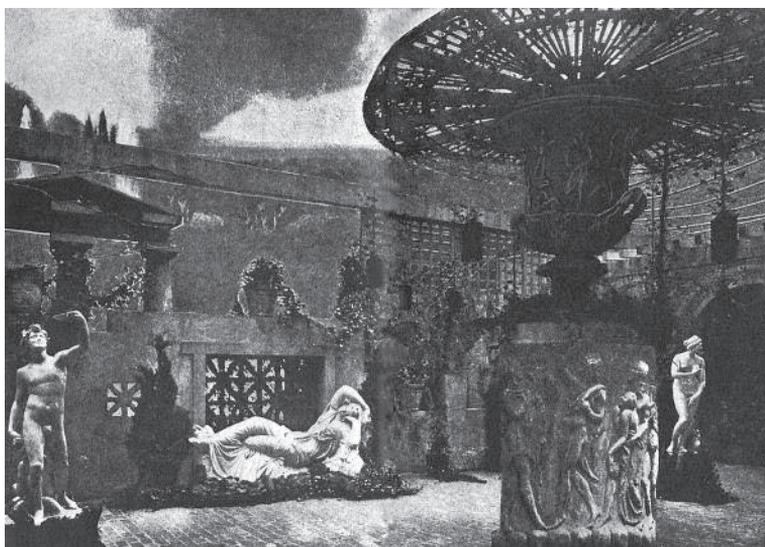
Los espejos no sólo desorientan y desmaterializan, sino que también “duplican, triplican y cuadruplican los exotismos interiores” para hacer del lugar de recreo un modelo de economía decorativa: sólo la cuarta parte de la “fuente romana” electrificada del atrio es real; y de la “barca”, sólo la mitad.

Donde no hay espejos, unas pantallas de proyección, unos complejos efectos de iluminación y los sonidos de una orquesta oculta sugieren una infinidad de espacio prohibido situado más allá de las partes accesibles de la villa.

CONFUSIÓN

Estos jardines de Murray han de ser “el almacén de *todo* lo que era bello en el mundo que los romanos conocieron, conquistaron y saquearon”.

El coleccionista coleccionado: ésta es la fórmula de Erkins para recoger los frutos del pasado, para tomar prestada la memoria y manipularla.



El espacio “prohibido” de los jardines de Murray: la “sala de la terraza”, cuyas dimensiones resultan imposibles de apreciar, debido a la disposición de pantallas, muros, luces, espejos, sonidos

y decoración. El humo del Vesubio flota amenazadoramente sobre este idilio grecorromano como una metáfora de la cualidad explosiva de la vida en la metrópolis.



Los jardines romanos de Murray, el primer interior autónomo metropolitano generado mediante una lobotomía arquitectónica: vista del “atrio” con la barca reflejada, la fuente y el cielo artificial. Una escalada adicional de lo “sintético irresistible”: la historia inventada para la población de Manhattan. “Quitemos a los descendientes de la flor y nata de la sociedad —con su fúnebre atuendo de noche que les da un aspecto de espantapájaros o empleados de funeraria— y a los guardas de rostro serio —igualmente tristes en su atavío—, y reemplacémoslos con figuras adornadas con las vestiduras multicolores de la Antigüedad [...]. Sustituyamos el chófer con anteojos por el auriga romano, y el guardián de la paz con uniforme azul [...] por el legionario romano y su cota de malla; y salvo por las mejoras debidas a nuestro progreso mecánico, el visitante de los jardines Murray fácilmente puede imaginar que él mismo ha ‘retrocedido’ dos mil años, a la ciudad de los Césares en el cenit de su riqueza y esplendor”.

Dominando el jardín hay una entreplanta que da acceso a dos viviendas separadas donde unos detallados murales tridimensionales y una hiperdensidad de objetos reconvertidos y motivos decorativos representan Egipto-Libia y Grecia: un obelisco se ha convertido en una lámpara; y un sarcófago, en un “coche eléctrico” para transportar platos de un extremo a otro de la mesa. Esta combinación desdibuja el sentido del tiempo y del espacio: épocas que una vez fueron consecutivas se han vuelto simultáneas.

En este *piranesi* tridimensional, iconografías que han permanecido puras se invaden unas a otras. Las figuras de un bajorrelieve egipcio tocan música en una perspectiva romana, unos griegos surgen de unas termas romanas situadas a los pies de la Acrópolis y una “figura femenina semidesnuda en posición recostada [hace] pompas iridiscentes con un pajita, castillos en el aire”: la Antigüedad se reviste de sexualidad moderna.

El botín acumulado se adapta para llevar mensajes coetáneos al público metropolitano: por ejemplo, se reinterpreta la figura de Nerón. “Aunque se dice que fue un espectador indiferente de la quema de una parte considerable de la ciudad [Roma], se sugiere hábilmente que estaba más interesado en la oportunidad de mejora que ofrecía esta conflagración, que en las pérdidas que acarreaaba”.

Para Erkins, esta fecundación cruzada representa una auténtica modernidad: la creación de “situaciones” que nunca han existido con anterioridad, pero que están hechas para parecer que sí lo hicieron. Es como si se hubiese hecho una ampliación de la historia en la que cada episodio puede reescribirse o reelaborarse en retrospectiva, todos los errores pueden borrarse y las imperfecciones pueden corregirse: “La última evolución del arte de épocas pasadas, aplicado a la creación de un verdadero lugar de recreo moderno [es] el arte moderno o *modernizado*”.

Los jardines romanos de Murray suponen una segunda oportunidad para el pasado, son una *utopía retroactiva*.

CASA

Lo más original de ese tumulto de lujuria congelada de la decoración de Murray tal vez sea su coherente “casi tridimensionalidad”: toda una población (los habitantes originales de la villa) se dispone a lo largo de las paredes para animar las relaciones sociales en las salas y los apartamentos; y hacen de las “clases altas [...] ataviadas con colores algo sombríos” unos intrusos para la inviolabilidad de su imperio de los sentidos. El público es tan sólo un grupo de invitados.

Para reforzar la metáfora de la casa, las relaciones generadas en la sobresaturada planta inferior pueden consumarse en la superior: “En la parte alta del edificio hay 24 lujosos apartamentos de soltero, con sala y dormitorio, dotados de todas las comodidades, incluso cuarto de baño independiente”.

Con estos jardines, Erkins y Murray han ensanchado el formato privado de la casa para absorber al público. Así es el ámbito colectivo de Manhattan:

sus episodios desperdigados nunca pueden ser más que una serie de enclaves privados expandidos que admiten “huéspedes”.

ORGULLO

Tras practicar su lobotomía arquitectónica, el orgullo de Erkins es como el de un cirujano de éxito.

“El hecho de que todo el ingenio del proyecto, la riqueza de la elaboración artística y la abundancia de una espléndida ornamentación que se manifiestan en este establecimiento singular, en realidad se hayan ‘injetado’, por decirlo así, en un edificio de un carácter esencialmente simple y regular, proyectado y levantado originalmente para un uso *absolutamente ajeno* al que tiene actualmente, concede un interés adicional a los resultados conseguidos y refleja el gran mérito del autor y creador de este soberbio ejemplo de la destreza y el gusto modernos.

Henri Erkins [...] se vio obligado a adoptar, como base de su hermosa producción, un edificio proyectado originalmente para usarse como escuela, pero que la varita mágica del genio del señor Erkins ha transformado tan acertadamente que con la disposición, el equipamiento, los adornos y la ornamentación que tiene actualmente *en ningún sitio se aprecia la más ligera traza de su destino original*”.

La lobotomía satisface las dos exigencias incompatibles impuestas al automonumento, generando para ello dos arquitecturas separadas. Una es la arquitectura de los exteriores metropolitanos, que es responsable ante la ciudad al ser una experiencia escultórica. La otra es una rama mutante del diseño interior que —usando las tecnologías más modernas— recicla, convierte e inventa recuerdos e iconografías de apoyo que registran y manipulan los cambios en la cultura metropolitana.

NAVEGACIÓN

Se proyecta un *sistema de Murray* por todo Manhattan. Un “jardín italiano” en la calle 34 y el Nuevo Broadway de Murray —“3 acres [1,2 ha] de superficie útil destinadas a comedor”— están previstos para su inauguración en 1909.

Desde principios del siglo xx, la lobotomía arquitectónica permite una revolución arquitectónica por etapas. Mediante el establecimiento de enclaves como los “jardines romanos” —un refugio emocional para esas masas metropolitanas que representan mundos ideales alejados en el tiempo y el espacio, protegidos de la corrosión de la realidad—, lo fantástico suplanta a lo utilitario en Manhattan.

Estos fragmentos subutópicos resultan aún más seductores por no tener ambiciones territoriales más allá de rellenar sus porciones interiores con una hiperdensidad de significados propios. Al dejar intacta la ilusión de un paisaje urbano tradicional en el exterior, esta revolución asegura su aceptación mediante su discreción.

La retícula es el factor neutralizador que estructura estos episodios. Dentro de esta red de carácter rectilíneo, el movimiento se convierte en una navegación ideológica entre las pretensiones y promesas opuestas de cada una de las manzanas.

CAVERNA

En 1908, una delegación de hombres de negocios norteamericanos visita a Antoni Gaudí en Barcelona y le pide que proyecte un gran hotel en Manhattan. No se sabe el emplazamiento del proyecto; puede que los hombres de negocios quieran tan sólo un croquis inicial para recaudar dinero y encontrar más tarde una ubicación.

Es improbable que Gaudí tenga conciencia de los saltos cuánticos y las innovaciones que ha producido el manhattanismo; los propios hombres de negocios deben haber reconocido la afinidad entre la histeria de Gaudí y el frenesí de Manhattan.

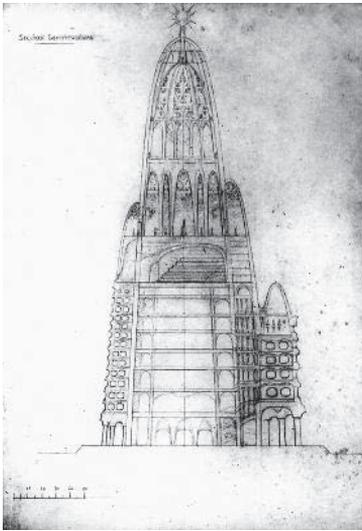
Pero en su aislamiento europeo, Gaudí es como el hombre de la caverna de Platón; a partir de las sombras de las descripciones y las necesidades formuladas por los hombres de negocios, se ve forzado a reconstruir una realidad exterior a la caverna: la de un *Manhattan ideal*. Gaudí sintetiza una premonición del auténtico rascacielos que aplica tanto la lobotomía como la rama mutante del diseño interior, no sólo a la planta baja, sino también, por estratos, a todo el interior.

Su hotel es una gavilla de estalagmitas, combinadas para formar un único conoide que constituye, inequívocamente, una torre; ocupa un podio o una isla, conectada mediante puentes con las otras islas; se yergue audazmente solo.¹⁷

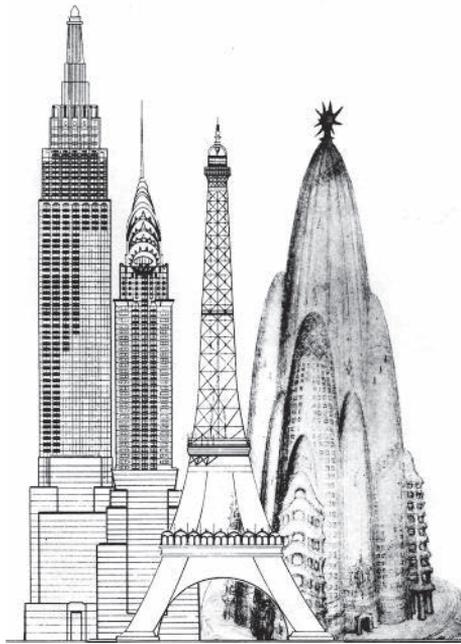
El proyecto de Gaudí es un paradigma de la conquista planta a planta del rascacielos por parte de las actividades sociales. En la superficie exterior de la construcción, las plantas inferiores proporcionan alojamientos individuales, es decir, las habitaciones del hotel; la vida pública del establecimiento se sitúa en el núcleo, en unos enormes planos interiores que no reciben luz natural.

Este núcleo interior del gran hotel es una secuencia de seis restaurantes superpuestos. El primero está decorado con un concentrado de mitologías europeas que se verá reforzado por la elección del menú y de música europea, interpretada por una gran orquesta sinfónica. Cada uno de los demás restaurantes, con su propia iconografía hermética, representa un continente distinto; el apilamiento en conjunto representa el mundo.

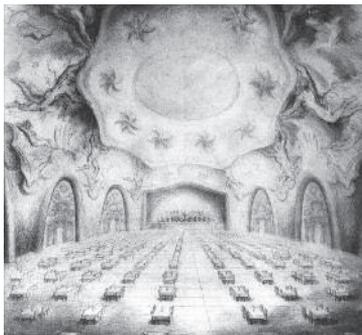
A este mundo de los restaurantes se le superpone un teatro y una sala de exposiciones. El conjunto está rematado por una pequeña esfera de observación que espera el momento en que la conquista de la gravedad no sea sólo una metáfora sino un hecho.



El gran hotel de Gaudí, sección. Gracias a la lobotomía, el interior del hotel está desconectado de la realidad exterior mediante una piel de dormitorios. Al igual que en el teorema de 1909, las plantas centrales se apilan unas sobre otras como planos temáticos autosuficientes, en una secuencia esencialmente aleatoria. Gracias a esta desconexión vertical, los cambios locales de iconografía, función y uso pueden efectuarse sin provocar impacto alguno en el edificio como totalidad.



Tamaño relativo del gran hotel de Gaudí, comparado con el edificio Empire State, el edificio Chrysler y la torre Eiffel.



El gran hotel de Gaudí: el restaurante europeo de la quinta planta.

CISMA

No ha de haber ninguna filtración de simbolismo entre las plantas. En realidad, la disposición esquizoide de los planos temáticos implica una estrategia arquitectónica para planificar el interior del rascacielos, que se ha vuelto autónomo gracias a la lobotomía: el “cisma vertical”, una explotación sistemática de la desconexión deliberada entre las plantas.

Al renegar de la dependencia de cada planta con respecto a cualquiera de las otras, el “cisma vertical” permite su distribución arbitraria dentro de un solo edificio.

Se trata de una estrategia esencial para el desarrollo de las posibilidades culturales del rascacielos: acepta la inestabilidad de la composición definitiva del rascacielos más allá de cada planta singular, al tiempo que la contrarresta alojando cada asignación *conocida* con la máxima especificidad, por no decir sobredeterminación.

SOMBRA

Durante un tiempo, los “verdaderos” rascacielos, como el Woolworth, y las versiones más antiguas se levantan simultáneamente; en estas últimas, la simple operación de extrusión alcanza proporciones cada vez más grotescas.

Con el edificio Equitable (1915), el proceso de reproducción pierde su credibilidad debido al nefasto deterioro —tanto financiero como ambiental— que ocasiona a su entorno. Su sombra, por sí sola, reduce las rentas en una extensa zona de propiedades colindantes, mientras que el vacío de su interior se rellena a expensas de sus vecinos. Su éxito se mide por la destrucción de su contexto. Ha llegado el momento de someter a alguna reglamentación esta forma de agresión arquitectónica.

“Se fue haciendo cada vez más evidente que un proyecto grande afectaba no sólo a un individuo, sino a la comunidad, y que debía adoptarse algún tipo de restricción”.¹⁸

LEY

La Ley de Zonificación de 1916 traza en cada parcela o manzana de la superficie de Manhattan una envolvente imaginaria que define los contornos de la máxima edificación permitida.

Esta ley toma como norma el Woolworth: se permite que el proceso de multiplicación pura y simple llegue hasta determinada altura; y luego el edificio debe retranquearse según cierto ángulo desde la alineación del solar para que la luz llegue a las calles. Además, una torre puede elevarse hasta una altura ilimitada tan sólo en el 25 % de la superficie del solar. La última cláusula fomenta la tendencia de las construcciones singulares a conquistar la superficie más extensa posible —es decir, una manzana entera— con objeto de que ese 25 % que puede elevarse como torre sea lo más grande (rentable) posible.

En realidad, la Ley de Zonificación de 1916 es un certificado de nacimiento antedatado que confiere una legitimidad retroactiva al rasca-cielos.

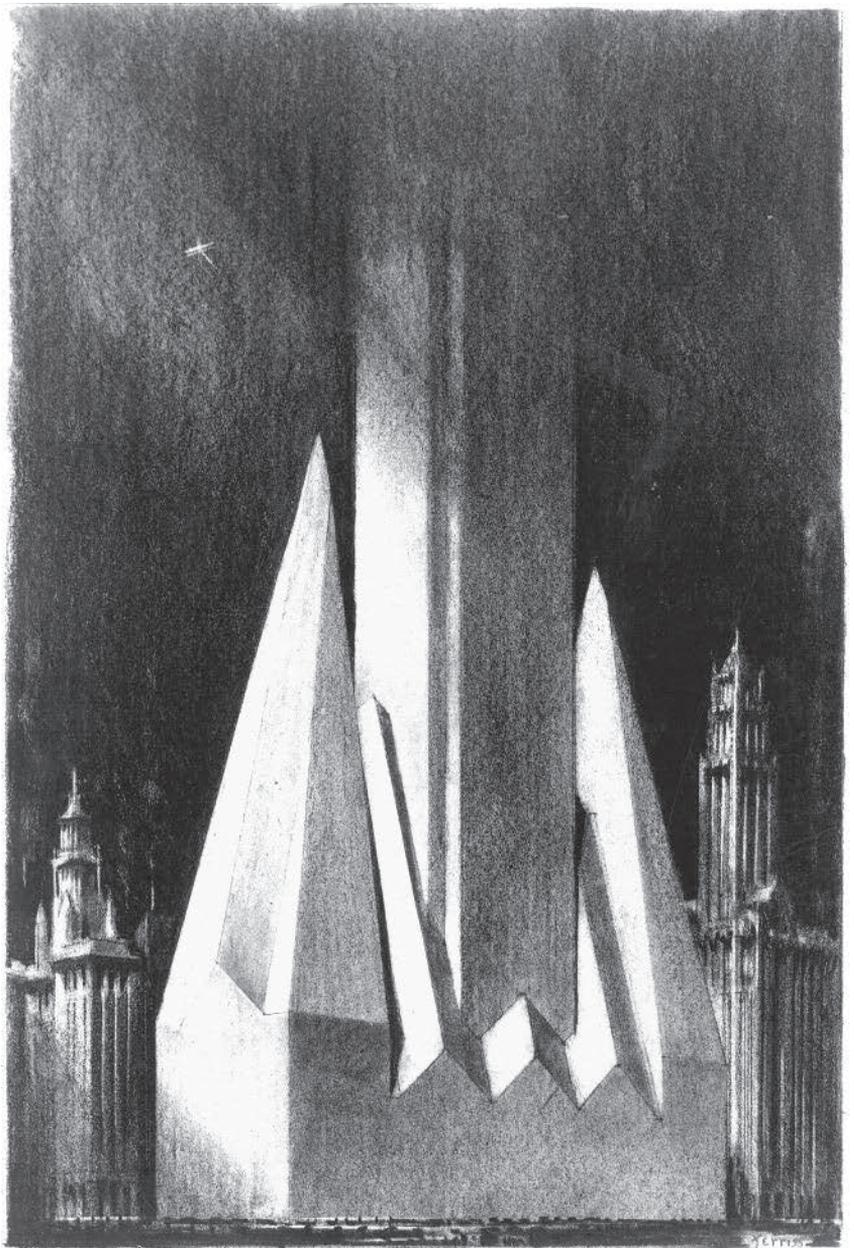
ALDEA

La Ley de Zonificación no es sólo un documento legal; es también una regla de diseño. En un clima de euforia comercial en el que el máximo legal permitido se traduce inmediatamente en realidad, los “restrictivos” parámetros tridimensionales de la ley sugieren toda una nueva idea de la metrópolis.

Si al principio Manhattan fue sólo una colección de 2.028 manzanas, ahora es una reunión de otras tantas envolventes invisibles. Aunque sigue siendo una *ciudad fantasma del futuro*, los perfiles del Manhattan definitivo se han trazado de una vez por todas:

La Ley de Zonificación de 1916 define Manhattan *para siempre* como una colección de 2.028 colosales “casas” imaginarias que juntas forman una *megaaldea*. Aunque cada “casa” se llena de alojamientos, programas, servicios, infraestructuras, maquinarias y tecnologías de una originalidad y complejidad sin precedentes, el formato primordial de “aldea” nunca se pone en peligro. La explosión de escala de la ciudad se controla mediante la drástica reafirmación del modelo más primitivo de cohabitación humana. Esta simplificación radical del concepto es la fórmula secreta que permite su crecimiento infinito sin la correspondiente pérdida de legibilidad, intimidad o coherencia.

(Como muestra una simple sección, cada envolvente es una gigantesca ampliación de la casa con gablete, originaria de Holanda, con la torre a modo de chimenea sin fin. La ciudad de la Ley de Zonificación —la “megaaldea”— es una ampliación fantástica de la Nueva Amsterdam original).



La envolvente teórica de la Ley de Zonificación de 1916 aparece entre el edificio municipal y el Woolworth (dibujo de Hugh Ferriss). “La Ley de Nueva York, redactada por un grupo de expertos técnicos, se basaba en consideraciones puramente prácticas [...]”. Al restringir el volumen de un edificio, el número de ocupantes quedaba limitado; había menos gente que necesitaba acceso y salida; y el tráfico en las calles adyacentes se reducía. La restricción del volumen tenía por supuesto el efecto añadido de permitir que la luz y el aire

llegasen en mayor cantidad a las calles y también a los propios edificios [...]. La Ley de Zonificación no se inspiraba en absoluto en el interés por su posible efecto sobre la arquitectura” (Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*). Después de 1916, ninguna construcción de Manhattan podía superar las limitaciones de esta figura espectral. Para sacar el máximo beneficio financiero de cualquier manzana, los arquitectos de Manhattan se vieron obligados a aproximarse a ella tanto como pudieron.

Los teóricos del rascacielos

“Nuestro papel no es retroceder a las catacumbas, sino hacernos más humanos en los rascacielos”.

Asociación del plan regional de Nueva York, *The Building of the City*.

OFUSCACIÓN

A principios de la década de 1920, algunas personalidades fácilmente identificables empiezan a desengancharse de las nebulosas que forma la fantasía colectiva de Manhattan para desempeñar un papel más individual. Son los teóricos del rascacielos.

Pero cada intento, escrito o dibujado, de hacer que se tome conciencia del rascacielos, de su uso y su diseño, es al menos en la misma medida un ejercicio de ofuscación: bajo el manhattanismo —la doctrina de la conciencia indefinidamente pospuesta— el mejor teórico es el más oscurantista.

ATENAS

Siendo un muchacho —“cuando, según dicen, se consolida la vocación”—, a Hugh Ferriss le regalan por su cumpleaños una imagen del Partenón.

Y se convierte en su primer paradigma.

“El edificio parecía estar construido con piedra. Sus columnas parecían estar diseñadas para sostener una cubierta. Tenía el aspecto de una especie de templo [...]. A su debido tiempo me enteré de que todas esas impresiones eran ciertas. Era un edificio honrado”, construido “en una de esas épocas afortunadas en las que los ingenieros y los artistas trabajaban juntos con entusiasmo y en las que el pueblo apreciaba y aplaudía calurosamente su alianza”.

La imagen del Partenón induce a Ferriss a hacerse arquitecto; cuando obtiene el título, abandona su ciudad natal, St Louis, y se va a Manhattan. Para él, Nueva York representa una nueva Atenas, la única cuna posible de nuevos partenones.

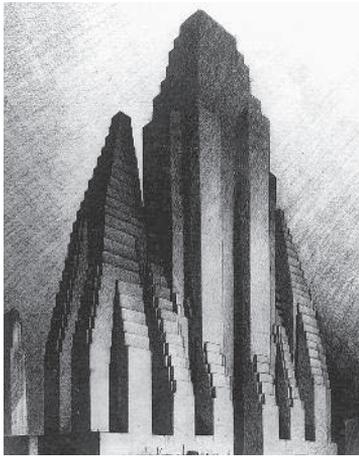
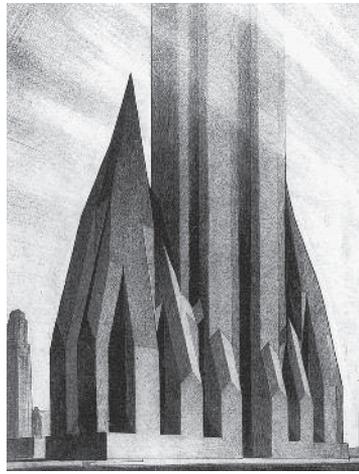
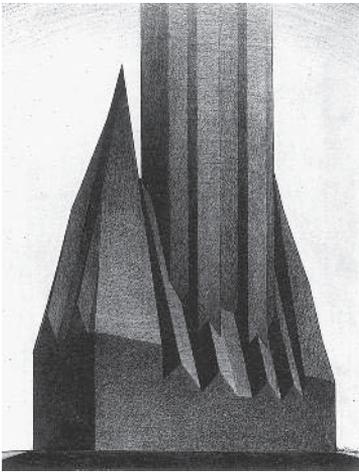
“Queríamos irnos a la metrópolis. En Nueva York [...] se estaba gestando una arquitectura norteamericana autóctona, en la que los ingenieros y los artistas trabajaban juntos con entusiasmo; y tal vez incluso el pueblo apreciaba y aplaudía calurosamente su alianza”.

Pero en su primer empleo en el estudio de Cass Gilbert —que por entonces estaba proyectando el edificio Woolworth—, el “entusiasmo juvenil” de Ferriss “sufre un serio revés”.¹⁹

La arquitectura coetánea de Manhattan no consiste en producir nuevos partenones, sino en hurtar todos los elementos útiles de los partenones del pasado, que luego se vuelven a ensamblar para envolver con ellos unos esqueletos de acero.



El “piloto automático” a los controles: Hugh Ferriss trabajando en su taller, aplicando el toque final a *Vista de una calle del futuro*; sus pinturas forman en conjunto una serie legendaria, *Visión de la ciudad de Titán, 1975*, basada en la investigación de algunos pensadores progresistas del manhattanismo como Corbett, Hood y Ferriss. Parcialmente oculta contra la pared está la versión inacabada de *Arcilla cruda para arquitectos*. En el estante, unos restos del Partenón presencian el nacimiento de la nueva Atenas.



Evolución del edificio con retranqueos: variaciones de Ferriss sobre la Ley de Zonificación de 1916, en cuatro partes.

Primera fase: “Una representación del máximo volumen que, según la Ley de Zonificación, estaría permitido construir sobre una manzana entera [...]. No es el proyecto de un arquitecto; es sencillamente una forma que resulta de los requisitos legales”.

Segunda fase: “El primer paso dado por el arquitecto es tallar el volumen para dejar pasar la luz natural [...]. No se permite [el arquitecto] hacer ninguna previsión de su forma final [...]. Sencillamente, acepta el volumen que le han puesto en las manos; y propone modificarlo paso a paso [...]. Está preparado para ver la evolución con imparcialidad y a acatar cualquier resultado que finalmente se alcance”.

Tercera fase: Las grandes pendientes de la segunda fase “se tallan en formas rectangulares que proporcionarán unos espacios interiores más convencionales”.

Cuarta fase: “Tras eliminar aquellas partes consideradas poco aconsejables, [éste es] el volumen que queda finalmente [...]. Esto no pretende ser un edificio acabado y habitable; todavía aguarda su articulación a manos de un proyectista particular”.

El perspectivista como arquitecto jefe: a pesar de su modestia verbal, Ferriss circunscribe indirectamente el papel de cada arquitecto particular hasta el punto de su inexistencia; está claro que el “dibujante” preferiría que los arquitectos le dejaran a él solo con la Ley de Zonificación.

En vez de una nueva Atenas, Ferriss encuentra un sucedáneo de la Antigüedad. En vez de contribuir al diseño de edificios deshonorosos, Ferriss prefiere el papel técnico y estrictamente neutral del perspectivista; y se hace “dibujante” en el estudio de Gilbert.

PILOTO

A principios de la década de 1920 ya se ha establecido como artista independiente en su propio estudio. Como perspectivista, Ferriss es el instrumento puritano de una coalición de eclécticos permisivos: cuanto más convincente resulta su obra, más promueve la realización de propuestas que no le gustan.

Pero Ferriss descubre una escapatoria para este dilema: un método que aísla sus propias intenciones de las de sus clientes. Dibuja al carboncillo, una técnica imprecisa e impresionista que se sirve del poder sugestivo de los planos y de la manipulación de lo que son, esencialmente, manchas.

Al usar la única técnica incapaz de plasmar las eclécticas trivialidades superficiales que preocupan a los arquitectos de Manhattan, los dibujos de Ferriss quitan tanto como ponen. Con cada representación, el artista logra que debajo de los excesos superficiales quede libre un edificio “honrado”. Los diseños de Ferriss, aunque están pensados para seducir a los clientes de los arquitectos de Manhattan —y a través de ellos, a la población en general—, son críticas a los proyectos que pretenden encarnar, polémicas “correcciones” de los planes reaccionarios en los que se basan.

El hecho de que los arquitectos de Manhattan sólo tengan en común su dependencia de los servicios de Ferriss refuerza el impacto acumulativo de estos proyectos corregidos; todos ellos se fusionan en una visión coherente de un Manhattan futuro. Esta visión se hace cada vez más popular entre los habitantes de Manhattan, hasta tal punto que los dibujos de Ferriss representan por sí solos la arquitectura de Manhattan, con independencia del arquitecto concreto que haya concebido cada proyecto. Con su calculada imprecisión, las imágenes de Ferriss crean exactamente ese público que “aprecia y aplaude calurosamente” y que él ha identificado en su juventud como la condición para el nacimiento de una nueva Atenas.

De ser un ayudante, el gran dibujante pasa a ser un dirigente. “Ferriss puede insuflar poesía perspectiva a la composición menos prometedor [...]”. El mejor modo de utilizar su talento sería tirar los planos, irse a la cama y llegar a la mañana siguiente para encontrarse todo el proyecto hecho. “Es el perfecto *piloto automático*”.²⁰

INVESTIGACIÓN

Al mismo tiempo que hace su trabajo comercial, Ferriss indaga los verdaderos problemas del manhattanismo con varios arquitectos progresistas como Raymond Hood y Harvey Wiley Corbett. Esta investigación se centra en el

potencial inexplorado de la Ley de Zonificación de 1916 y en la envolvente teórica que esa ley define en cada una de las manzanas de Manhattan.

Los dibujos de Ferriss son las primeras revelaciones de las infinitas variaciones, tanto formales como psicológicas, contenidas dentro de la figura básica que impone la ley. Después de agotar las categorías individuales, Ferriss traiza la primera imagen concreta de su montaje final: esa “megaaldea” que es el destino final de Manhattan.

Para Ferriss, esta nueva ciudad de formas intactas es la auténtica nueva Atenas: “Cuando contemplamos estas figuras, las imágenes pueden empezar a formar en la mente novedosos tipos de edificios que ya no son una compilación de piezas de estilos conocidos, sino que son, sencillamente, la *sutilización* de estos volúmenes rudimentarios”.

Esa ciudad haría de él, de Ferriss el perspectivista, su arquitecto jefe, puesto que la drástica desnudez es lo que siempre había anticipado su técnica del carboncillo.

Algunos signos de la inminencia de este acontecimiento ya flotan en el aire, desconcertando así a los arquitectos tradicionales; “las conservadoras normas arquitectónicas cambian de arriba abajo. Una y otra vez, los proyectistas se ven enfrentados a restricciones que hacen imposible levantar formas conocidas”.

TRABAJOS

En 1929, Ferriss publica la suma de sus trabajos: *The Metropolis of Tomorrow*, (*La metrópolis del mañana*).

El libro se divide en tres partes:

Ciudades de hoy, una colección de sus dibujos para otros arquitectos;

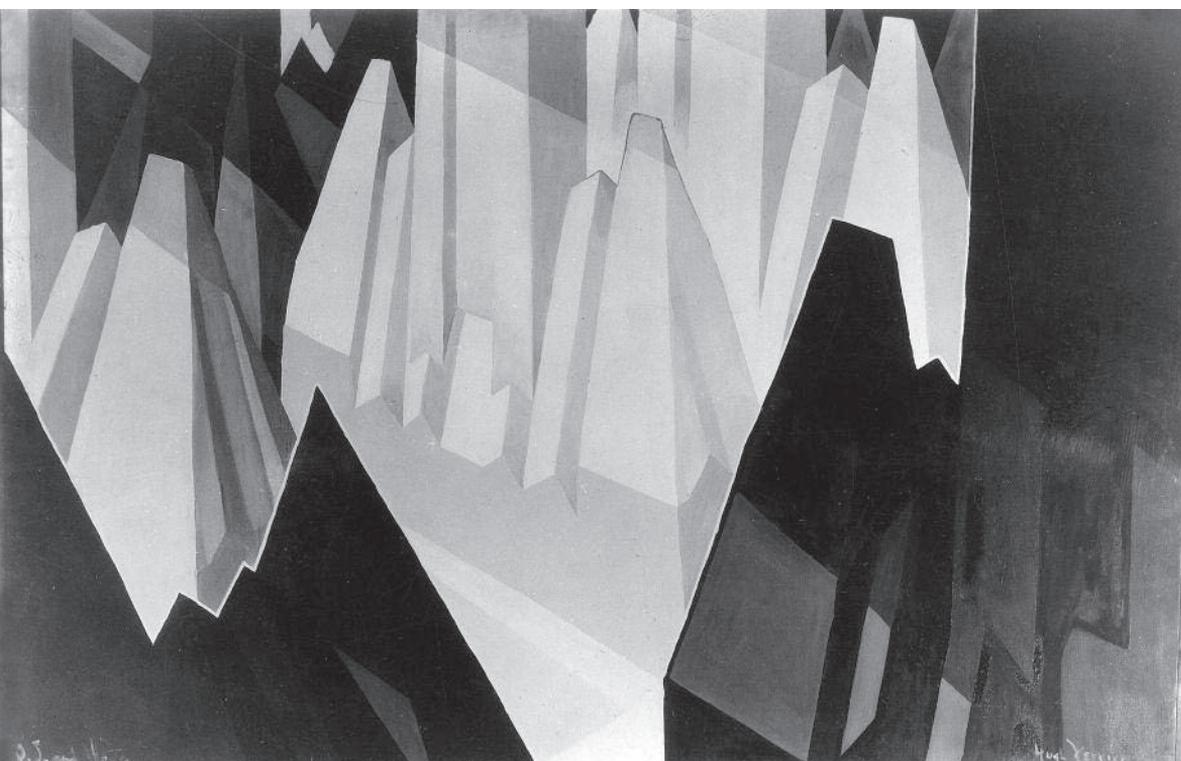
Tendencias proyectadas, sus variaciones sobre el tema de la ley de 1916; y

Una metrópolis imaginaria, la nueva Atenas de Ferriss.

Hay 50 dibujos en el libro, cada uno de ellos “explicado” con un texto que es el equivalente verbal de esa imprecisión gráfica del carboncillo.

La estructura del libro toma como modelo un persistente banco de niebla que se va disipando: desde “vuelve a amanecer, con una temprana bruma que envuelve la escena”, pasando por “cuando la bruma comienza a dispersarse”, hasta “poco después, la claridad general del aire nos permite comprobar nuestras primeras impresiones”.

La “línea argumental” se corresponde con las tres partes del libro: un pasado imperfecto (el trabajo de los otros arquitectos); un presente prometedor (el anuncio y la elaboración teórica de la “megaaldea” creada por la Ley de Zonificación de 1916); y el futuro esplendoroso de la metrópolis imaginaria de Ferriss, que es una versión de dicha aldea: “una amplia llanura, no carente de vegetación, en la que se elevan, a intervalos considerables, los imponentes picos de las montañas”.²¹



Arcilla cruda para arquitectos:
Manhattan como la “ciudad fantasma del futuro”, la primera imagen que hace Ferriss de la “megaaldea”. “Si los máximos volúmenes que se permiten [...] se levantasen en todas las manzanas de la ciudad, la impresión causada no sería muy diferente a esto”.



El hombre dentro del "vacío ferrissiano",
el útero del manhattanismo.

ÚTERO

Pero, en realidad, las divisiones son menos importantes que la continuidad de todas esas imágenes casi nocturnas. La genialidad de la producción de Ferriss radica en la propia técnica de sus dibujos: la creación de una noche artificial que deja todos los episodios arquitectónicos como algo impreciso y ambiguo en medio de una bruma de partículas de carboncillo que se espesa o se aclara cuando es necesario.

La aportación más importante de Ferriss a la teoría de Manhattan es exactamente la creación de una noche iluminada dentro de un receptáculo cósmico, el tenebroso *vacío ferrissiano*: un útero arquitectónico oscuro como boca de lobo que alumbraba las sucesivas fases del rascacielos en una secuencia de embarazos a veces solapados, y que promete generar otros siempre nuevos.

Cada uno de los dibujos de Ferriss registra un momento de una gestación interminable. La promiscuidad del útero de Ferriss difumina la cuestión de la paternidad. El útero acepta la fecundación múltiple debida a cualquier número de influencias ajenas y foráneas (expresionismo, futurismo, constructivismo, surrealismo e incluso funcionalismo, todas en minúscula) y todas ellas se acomodan sin esfuerzo en el receptáculo expansivo de la visión de Ferriss.

El manhattanismo es concebido en el útero de Ferriss.

QUIEBRA

El libro de Ferriss aparece el año de la quiebra, 1929.

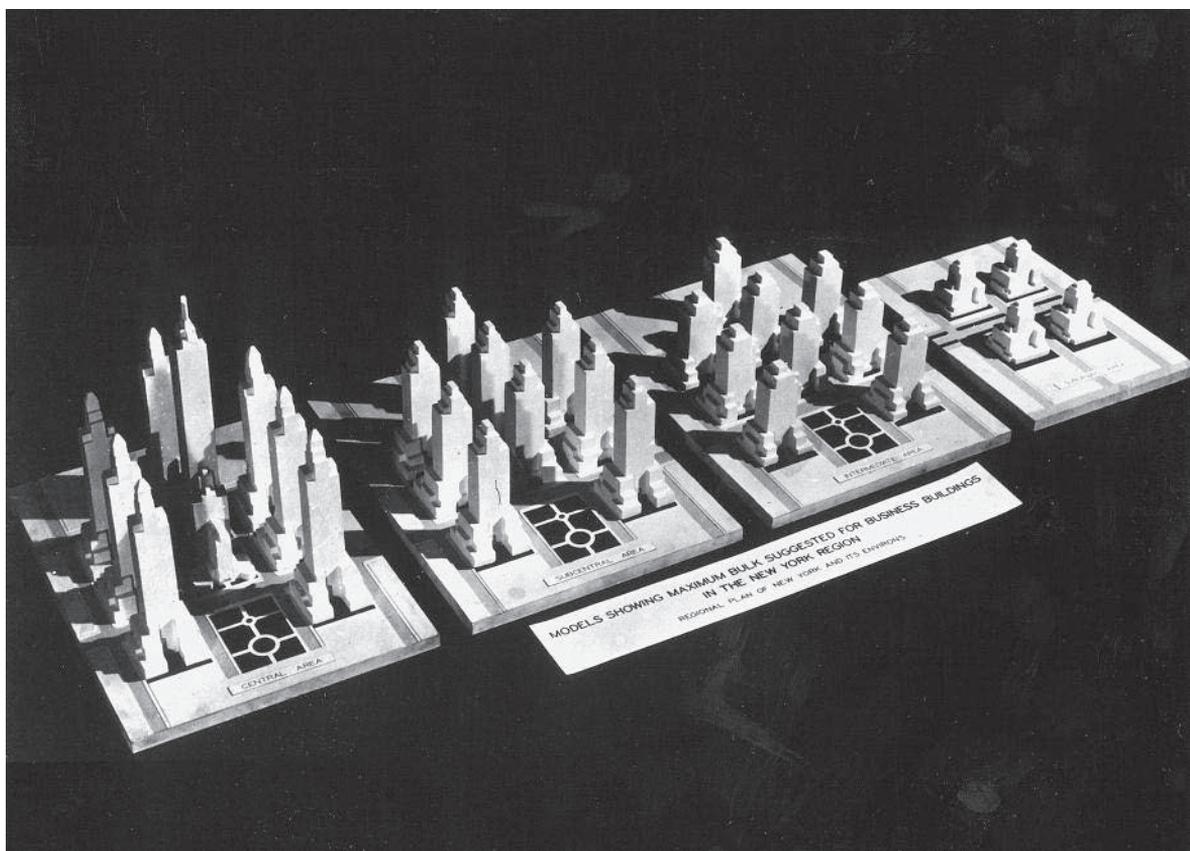
Esto no es una coincidencia totalmente negativa. “Pronto quedó patente [...] que la depresión tenía al menos un lado bueno: si los arquitectos, de momento, no podían construir realmente nada, por lo menos podían pensar realmente mucho. La juerga del rascacielos se había terminado; era el momento de hacer una reflexión serena”.

Desde su estudio, Ferriss contempla entonces “un Manhattan extrañamente tranquilo. El sonido de las máquinas de roblonar se había desvanecido en el aire. La arquitectura de la metrópolis, despojada de su *glamour*, contaba una historia hasta ahora insospechada para las mentes que se habían preocupado por lo pintoresco [...]. No quedaba ni rastro del urbanismo a largo plazo”.²²

Ha llegado la hora de Ferriss.

CLARIFICACIÓN

A finales de la década de 1920, la mayor parte de los pensadores y teóricos de Manhattan se reúnen en una comisión que prepara —para la Asociación del Plan Regional de Nueva York— un volumen sobre “La construcción de la ciudad”.



El “urbanismo” del manhattanismo: estudios para la Comisión del Plan Regional. Las maquetas muestran el volumen máximo de los edificios comerciales sugeridos para la zona central, la que rodea el centro, la intermedia

y la suburbana. La conveniencia del rascacielos nunca se puso en duda; tan sólo se hacía más alto o más bajo para responder a la presión local o a la falta de presión.

Su misión oficial consiste en establecer unas directrices pragmáticas para su desarrollo posterior. Pero, en realidad, su actividad contribuye a esa nube de desconocimiento que protege al manhattanismo del deslumbramiento de la objetividad. Al igual que Ferriss, esos comisarios fingen un interés por el urbanismo que encubre sus esfuerzos por fomentar ese clima de oscuridad en el que florecerá el rascacielos. Esta compleja ambición —estimular la confusión al tiempo que se simula alabar la clarificación de cara a la galería— marca la transición entre la primera fase, inconsciente, del manhattanismo y la segunda fase, ya casi consciente.

Con el primer párrafo de sus deliberaciones, los pensadores del Plan Regional establecen la ambigüedad de su empeño: ha de ser una investigación emprendida con la intención explícita de evitar su conclusión lógica.

“Todo el mundo acepta el rascacielos como algo que sirve a las necesidades humanas, pero no lo juzgan del mismo modo en cuanto al valor de su servicio. Todo el mundo sabe que se ha convertido en el rasgo dominante en la composición estructural de las grandes ciudades norteamericanas. Pero ¿es también el rasgo dominante en la organización social de toda la vida urbana de Estados Unidos?”

“Para tratar de responder a esta pregunta, habríamos tenido que profundizar más de lo que nos hemos atrevido a hacerlo en el Estudio y Plan Regional”.

Esta disculpa inicial marca la pauta: todo puede cuestionarse dentro del marco del plan regional, salvo el rascacielos, que permanece inviolable. La teoría —si es que ha de haber alguna— se adaptará al rascacielos, y no el rascacielos a la teoría.

“Tendremos que aceptar el rascacielos como algo inevitable y pasar a estudiar cómo puede hacerse saludable y bello”.

ARENAS MOVEDIZAS

En el capítulo titulado “Magnificencia y limitaciones de los rascacielos”, los pensadores del plan regional se hunden aún más profundamente en las arenas movedizas de su propia ambivalencia. Con el fin de asegurar la licencia permanente del rascacielos para crear congestión, se embarcan aparentemente en una cruzada en favor de la descongestión.

“Hay dos aspectos en los que la audaz magnificencia de los rascacielos de Nueva York no puede cuestionarse. La gran torre aislada que se hinca en las nubes y está rodeada por espacios abiertos o edificios muy bajos —de modo que su sombra no hace daño alguno a los edificios vecinos— puede ser, en manos de un artista, una construcción ennoblecedora.

En segundo lugar, el efecto de masa de una montaña de edificación —tal como se aprecia al mirar la parte baja de Manhattan desde la vasta extensión de la Upper Bay— se reconoce como una de las grandes maravillas del mundo en cuanto a creación artificial.

La pena no es que las torres estén superando vertiginosamente los 800 pies [más de 240 m], sino que están muy cerca unas de otras; y lo lamentable no es que Manhattan tenga sus propias cordilleras artificiales, sino que son tan compactas que impiden que la luz y el aire lleguen a cada de sus piezas edificatorias.

La belleza de ambas características podría haberse mantenido —con más belleza aún, fruto de un mayor despliegue de edificios singulares— si se hubiesen ido conservando más zonas libres a medida que se iban permitiendo mayores alturas.

En la situación actual [...] con el estrechamiento del cielo entre ellos [los rascacielos]; con el consiguiente aspecto lúgubre de las calles y los edificios; con la destrucción de muchos hermosos edificios bajos, ya sea eclipsándolos o reemplazándolos; y con la necesidad de exhibir cada uno de los rascacielos y otros edificios que son dignos de verse: con todo ello se pierde más de lo que se gana con la magnificencia de las grandes masas construidas”.²³

VENECIA

“Cien profundas soledades unidas constituyen la ciudad de Venecia. Ése es su encanto. Un modelo para los hombres del futuro”.

Friedrich Nietzsche.

“Pero Nueva York, además de ser muchas otras cosas, es una Venecia en gestación; y toda la horrenda parafernalia por medio de la cual esta gestación avanza lentamente, todos esos desagradables procesos —físicos y químicos, estructurales y comerciales—: todo ello debe reconocerse y expresarse y, a la luz de una visión poética, incorporarse a su belleza y su romanticismo”.

J. Monroe Hewlett, presidente de la Architectural League de Nueva York, *New York: The Nation's Metropolis*.

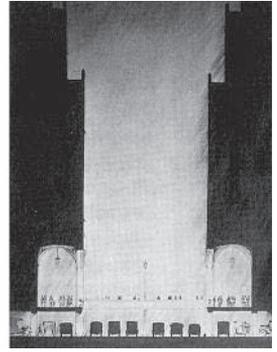
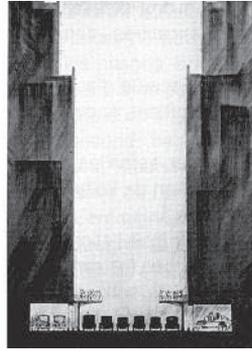
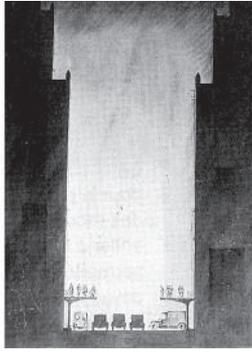
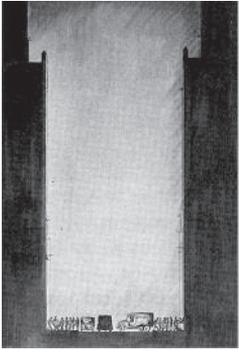
La propuesta más precisa y literal para resolver el problema de la congestión procede de Harvey Wiley Corbett, destacado pensador de todo lo relacionado con Manhattan y el rascacielos, y profesor de la generación más joven de Columbia University.

En su esquema para unas pasarelas elevadas y con soportales (propuesto por primera vez en 1923), todo el plano del suelo de la ciudad —por entonces un caos con toda clase de medios de transporte— se destinaría únicamente al tráfico rodado. Unas trincheras excavadas en este plano permitirían al tráfico rápido atravesar la metrópolis más deprisa todavía. Si los coches necesitasen más sitio, los bordes de los edificios existentes podrían retranquearse para crear superficies de circulación aún mayores.

En el nivel superior, los peatones caminan por unos soportales excavados en los edificios. Estos soportales forman una red continua a ambos lados de las calles y avenidas; unos puentes les proporcionan continuidad. A lo largo de los soportales, las tiendas y otros servicios públicos están embebidos en los edificios.



Harvey Wiley Corbett, destacado teórico de Manhattan, tras toda una vida de “visiones futuristas”.

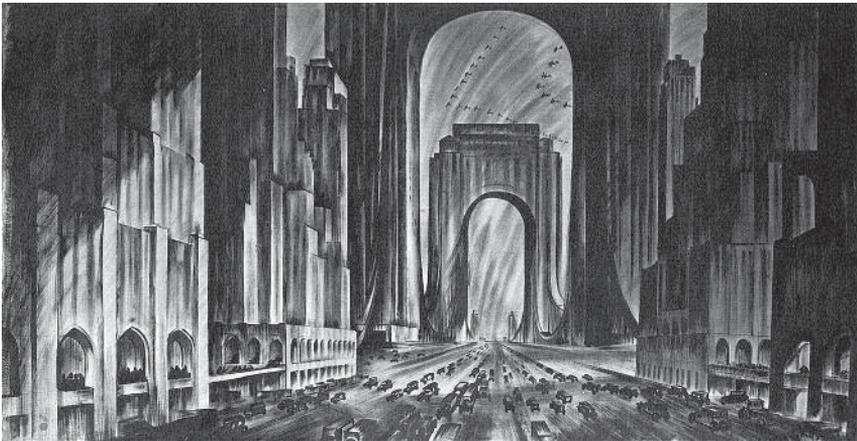


Harvey Wiley Corbett, *Propuestas para reducir la congestión del tráfico en Nueva York separando los peatones y el tráfico rodado, secciones.*

1. Situación actual.
2. Primer paso: los peatones abandonan el nivel del suelo para circular por unos puentes que salen en voladizo de los edificios; los coches invaden sus antiguos dominios.

3. Segundo paso, que “muestra los recortes en los edificios. Seis coches circulan uno junto a otro; espacio de aparcamiento para dos en cada lado”.

4. Fase final: “Los peatones cruzan las calles por puentes elevados y las ciudades del futuro se convierten en reencarnaciones de la ‘ciudad de las lagunas’”.



“Torres en un puente sobre el río Hudson entre Nueva York y Nueva Jersey, 1975, imaginado y dibujado por Harvey Wiley Corbett”. La “Venecia muy modernizada” en pleno funcionamiento: calles de 20 carriles, los peatones caminando de ‘isla’ en ‘isla’ en un sistema de 2.028 soledades”.

Gracias a esta separación, la capacidad de la calle original se incrementa al menos un 200 %, y más aún si la calzada ocupa mayores secciones del plano del suelo.

En última instancia —calcula Corbett—, toda la superficie de la ciudad sería un único plano de tráfico, un océano de coches que aumentaría un 700 % el potencial de circulación.

“Vemos una ciudad de aceras, con soportales dentro de las alineaciones, y un piso por encima del nivel actual de la calle. Vemos puentes en todas las esquinas, de la anchura de los soportales y con pretiles macizos. Vemos los parques más pequeños de la ciudad (de los que confiamos que habrá muchos más que actualmente) elevados al mismo nivel que las aceras y los soportales [...] y *el aspecto global resulta ser el de una Venecia muy modernizada*, una ciudad de soportales, plazas y puentes, con canales para las calles, sólo que los canales no estarán llenos de agua de verdad, sino de un tráfico rodado libre y fluido, con el sol brillando en el techo negro de los coches y los edificios reflejándose en ese torrente de vehículos que ruedan velozmente. Desde un punto de vista arquitectónico, y en lo relativo a la forma, la decoración y las proporciones, la idea presenta todo el encanto, y más cosas, de Venecia. No hay en ello nada incongruente, nada extraño”.²⁴

La “solución” de Corbett para el problema de tráfico de Nueva York es el caso más flagrante de falsedad en la historia de Manhattan. Distorsionado de este modo, el pragmatismo se vuelve pura poesía.

Ni por un momento pretende este teórico aliviar la congestión; su verdadera ambición es aumentarla hasta tal intensidad que genere —como en un salto cuántico— una situación completamente nueva en la que la congestión se vuelva misteriosamente positiva. Lejos de resolver ningún problema, su propuesta es una metáfora que ordena e interpreta una metrópolis por lo demás incomprensible.

Con esta metáfora, muchos de los temas latentes de Manhattan quedan corroborados: en esa “Venecia muy modernizada” de Corbett, cada manzana se ha convertido en una isla con su propio faro: la “casa” imaginaria de Ferriss. La población de Manhattan —viajando de manzana en manzana— habitaría por fin, y literalmente, un *archipiélago* metropolitano de 2.028 islas de su propia creación.

CONGESTIÓN

Ferriss, Corbett y los autores del Plan Regional han inventado un método para tratar de un modo racional lo que es fundamentalmente irracional.

Saben instintivamente que sería un suicidio solucionar los problemas de Manhattan; que ellos mismos existen gracias a esos problemas; que su deber consiste en hacer que esos problemas resulten, en todo caso, siempre irresolubles; que la única solución para Manhattan es *la extrapolación de su estrafalaria historia*; y que Manhattan es la ciudad de la perpetua *huida hacia adelante*.



Una inesperada serenidad en el corazón de la metrópolis; dos imágenes de Manhattan tras la metamorfosis de Corbett: "Observando una calle de la Nueva York futura en 1975" y "Vista general de una plaza de la ciudad, que muestra la posibilidad adicional de un segundo nivel de circulación peatonal a la altura de un retranqueo en el décimo piso".

El urbanismo de estos arquitectos —reunidos en la comisión del Plan Regional— ha de ser lo contrario de lo objetivo; consiste en la imposición, sobre la explosiva sustancia de Manhattan, de una serie de modelos metafóricos —tan primitivos como eficaces— que sustituyen la organización literal —imposible en todo caso— por una forma de control poético. La “casa” y la “aldea” de la Ley de Zonificación de 1916, los “edificios como montañas” de Ferriss y, finalmente, ese Manhattan de Corbett concebido como una “Venecia muy modernizada” forman conjuntamente una *matriz de frivolidad* que va muy en serio, un vocabulario de fórmulas poéticas que rechaza el tradicional urbanismo objetivo en favor de la nueva disciplina del *urbanismo metafórico*, para afrontar una situación metropolitana que, fundamentalmente, va más allá de lo cuantificable.

La propia *congestión* es la condición esencial para materializar cada una de estas metáforas en la realidad de la retícula. Tan sólo la congestión puede generar la “supercasa”, la “megaaldea”, la “montaña” y, finalmente, la Venecia modernizada y automovilística.

Juntas, estas metáforas constituyen el fundamento de una *cultura de la congestión*, que es el verdadero empeño de los arquitectos de Manhattan.

CULTURA

La “cultura de la congestión” propone la conquista de cada manzana con una única construcción.

Cada edificio se convertirá en una “casa”: un ámbito privado que se infla para acoger huéspedes, pero no hasta el punto de pretender alcanzar la universalidad en la gama de sus ofertas. Cada “casa” representará un estilo de vida diferente y una ideología también diferente.

En cada planta, la “cultura de la congestión” dispondrá de nuevas y excitantes actividades humanas en combinaciones sin precedentes. Gracias a la “tecnología de lo fantástico” será posible reproducir todas las “situaciones” —desde la más natural hasta la más artificial— donde y cuando se desee.

Cada *ciudad dentro de otra ciudad* será tan singular que atraerá de manera natural a sus propios habitantes.

Cada rascacielos, reflejado en los techos de un flujo interminable de limusinas negras, es una isla de esa “Venecia muy modernizada”: *un sistema de 2.028 soledades*.

La “cultura de la congestión” es *la* cultura del siglo xx.

1931

En el enfriamiento de la quiebra, Ferriss y los teóricos de Manhattan han superado con éxito la transición desde la fase preconsciente del manhattanismo hasta una etapa casi consciente. En medio de todos los *signos* de desmitificación, han conservado intactos los misterios esenciales.

Ahora, el resto de los arquitectos de Manhattan tienen que officiar el rito igualmente delicado de la “modernización”, sin sucumbir al propio lucimiento.

Después de 11 bailes de disfraces *beaux arts* dedicados a algunos nostálgicos pasajes históricos (“Una fiesta en la Francia antigua”, “Los jardines de Versalles”, “Napoleón” o “África del Norte”) —que dan ocasión a que los licenciados en bellas artes de Nueva York vuelvan a consumir su romance con la cultura francesa—, esa corriente retrógrada se invierte en 1931, cuando los organizadores reconocen que el futuro no puede demorarse indefinidamente.

Y deciden usar el formato del baile, pero esta vez para sondear el futuro. Es un comienzo adecuado para 1931.

La quiebra económica —una ruptura forzada del anterior frenesí de la producción— exige nuevas orientaciones. Las reservas de estilos históricos finalmente se han agotado. Varias versiones de la modernidad se anuncian con una urgencia creciente.

“*Fête moderne*: una fantasía de fuego y plata” es el tema del 12.º baile, celebrado el 23 de enero de 1931: una invitación a los arquitectos y artistas *beaux arts* para que participen en una búsqueda colectiva del “espíritu de la época”.

Se trata de una *investigación*, disimulada con un baile de disfraces.

“¿Qué es el espíritu moderno en el arte? Nadie lo sabe. Es algo hacia lo que mucha gente camina a tientas, y a lo largo de ese camino deberían producirse cosas interesantes y divertidas”.

Para excluir las interpretaciones superficiales del tema, los organizadores avisan que “el espíritu moderno en el arte no es una nueva receta para hacer edificios, esculturas o decoración pintada, sino que es una búsqueda de algo más característico y más vital, entendido como expresión de la actividad y el pensamiento modernos.

En la decoración, como en los disfraces, el efecto buscado es una cualidad rítmica y vibrante que exprese la febril actividad que caracteriza nuestro trabajo y nuestros juegos, nuestros escaparates y nuestros anuncios, la frivolidad y la excitación de la vida moderna”.²⁵

Con semanas de antelación, se informa al público de este manifiesto mediante un comunicado de prensa. “La ‘fiesta moderna’ ha de ser modernista, futurista, cubista, altruista, mística, arquitectista y feminista [...]. La fantasía es la clave, se premiará la originalidad”.²⁶

VACÍO

La noche del baile, 3.000 invitados llegan al hotel Astor, en Broadway, para asistir a “un programa de acontecimientos cruciales y deliciosos placeres”. El conocido interior del hotel ha desaparecido y ha sido reemplazado por un vacío oscuro como boca de lobo que sugiere la infinidad del universo, o la del útero de Ferriss.

“Desde la oscuridad de arriba, unos faroles prismáticos hienden la penumbra como grandes proyectiles procedentes del cielo”.

Los invitados, con sus disfraces bicolores, plata y rojo fuego, siguen trayectorias como cohetes. Unas ingravidas piezas de adorno flotan en medio del aire. Una “calle principal cubista” parece un fragmento de unos futuros Estados Unidos distorsionados por la modernidad.

Unos “refrescos futuristas” —una bebida que tiene el aspecto de un metal líquido— y unos “meteoritos en miniatura” —malvaviscos asados— son servidos por silenciosos sirvientes vestidos de negro y, por ello, casi invisibles. Las melodías conocidas chocan con los sonidos de una metrópolis frenética; “la orquesta estará asistida por nueve máquinas de roblonar, un tubo de tres pulgadas [7,5 cm] para la salida de vapor, cuatro sirenas de transatlántico, tres mazas y unas cuantas taladradoras de roca. Sin embargo, la música lo penetrará todo gracias a la cualidad modernista de las disonancias”.

Determinados mensajes subliminales pero serios flotan en el ambiente y pueden aislarse de la sobredosis de información sugestiva. Esos mensajes recuerdan a los arquitectos de Nueva York que este baile es en realidad un congreso, que esta ceremonia es el equivalente en Manhattan del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) que se celebra al otro lado del Atlántico: un delirante tanteo en busca del “espíritu de la época” y de sus implicaciones para una profesión cada vez más megalómana.

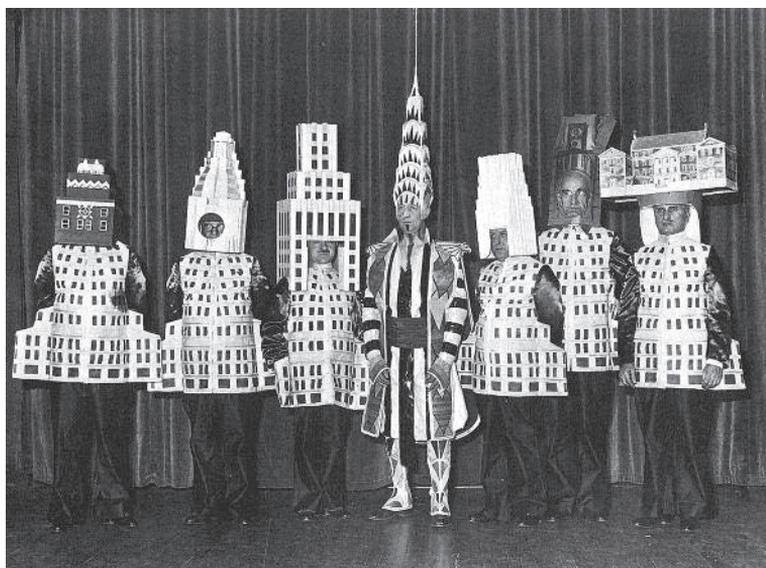
“Pintada sobre un gran friso drapeado, situado al nivel de la tercera galería, una imprecisa procesión de figuras colosales parece precipitarse por el espacio con flechas plateadas listas para surcar el aire. Son los guardias del vacío, los habitantes del aire superior, que tienen la obligación de poner ciertos límites al afán de superación de nuestros constructores, cuyas obras se elevan cada vez más hacia las estrellas”.²⁷

BALLET

Entonces los constructores de Manhattan se agrupan en las alas del pequeño escenario y se preparan para el clímax de la noche: convertidos en sus propios rascacielos, interpretarán un ballet titulado *La silueta de Nueva York*.

Al igual que sus torres, los hombres van vestidos con disfraces cuyas características esenciales son similares; tan sólo los rasgos más gratuitos se ven envueltos en una encarnizada competición. Sus idénticos “vestidos rascacielos” se van estrechando hacia arriba en supuesta conformidad con la Ley de Zonificación de 1916. Las diferencias tienen lugar sólo en la parte alta.

Este acuerdo resulta injusto para algunos de los participantes. Joseph H. Freedlander —que sólo había proyectado el Museo de la Ciudad de Nueva York, de tan sólo cuatro pisos, pero nunca un rascacielos— prefiere no obstante el bochorno de compartir el vestido rascacielos a la alternativa de ser el único en quedarse en traje de etiqueta, aunque sea lo honrado. El tocado que lleva representa su edificio entero.



Los arquitectos de Manhattan interpretan *La silueta de Nueva York*. De izquierda a derecha: A. Stewart Walker como el edificio Fuller, Leonard Schultze como el nuevo Waldorf-Astoria, Ely Jacques Kahn como el edificio Squibb, William van Alen como el edificio Chrysler, Ralph Walker como el número 1 de Wall Street, D. E. Ward como la torre Metropolitan y Joseph H. Freedlander como el Museo de la Ciudad de Nueva York; una *investigación*, disimulada como baile de disfraces.

Leonard Schultze, autor del Waldorf-Astoria —a punto de inaugurarse—, ha tenido que representar con un único tocado esa construcción de torres gemelas. Y se ha decidido por una de las dos.

La elegante cúspide del edificio Fuller, de A. Stewart Walker, tiene tan pocos huecos que la fidelidad al proyecto condena ahora a su autor a una ceguera temporal.

Lo entallado del tocado y del vestido rascacielos que lleva Ely Jacques Kahn refleja la naturaleza de sus edificios: sin recurrir nunca a los espectaculares pináculos, son siempre montañas achaparradas.

Ralph Walker aparece como el edificio del número 1 de Wall Street; Harvey Wiley Corbett, como su terminal Bush; James O'Connor y John Kilpatrick son inseparables de sus viviendas gemelas de estilo *beaux arts*. Thomas Gillespie ha conseguido lo imposible: se ha vestido como un vacío para representar una estación de metro no identificada.

Raymond Hood ha venido como su edificio del *Daily News* (está trabajando día y noche en el proyecto del Rockefeller Center, un conjunto tan complejo y “moderno” que se resistiría a convertirse en un único disfraz).

PAROXISMO

Pero el que los eclipsa a todos —como lleva haciendo desde 1929 en el escenario de la parte media de Manhattan— es el edificio Chrysler.

Su arquitecto, William van Alen ha desdeñado el vestido rascacielos: su disfraz —al igual que su torre— es un paroxismo del detalle. “Todo el disfraz, incluido el sombrero, era de un tejido metálico plateado con adornos de charol negro; el fajín y el forro eran de seda en color rojo fuego. La capa, las polainas y los puños son de madera flexible que se ha sacado de árboles precedentes de todo el mundo (India, Australia, las Islas Filipinas, América del Sur, África, Honduras y América del Norte). Estas maderas eran la teca, la caoba de Filipinas, el nogal americano, la primavera africana, la primavera suramericana, la tuya y el álamo temblón, el arce y el ébano, el plátano americano y el roble sedoso australiano. Hacer el disfraz fue posible gracias al uso de Flexwood un material de revestimiento mural compuesto de una fina capa de madera sobre una base de tela”.

“El disfraz se había diseñado para representar el edificio Chrysler, y los rasgos particulares de su composición se lograron usando como casco un facsímil exacto del remate del edificio; las líneas verticales y horizontales de la torre se realizaron con cintas de charol que recorrían el delantero y rodeaban las mangas. La capa encarnaba el diseño de las puertas de los ascensores en la planta baja, usando para ello maderas idénticas a las empleadas en las mismas puertas, y el delantero era una réplica de las puertas de los ascensores en las plantas superiores del edificio. Los ornamentos de los hombros eran las cabezas de águila que aparecían en el retranqueo de la planta 61 del edificio”.²⁸

Esa noche es el canto del cisne para Van Alen: un triunfo efímero. Invisible en este escenario, pero insoslayable en la retícula, en la calle 34, el edificio Empire State ya domina la silueta de Manhattan, superando al Chrysler por $(1.250 - 1.046 =) 204$ pies [$381 - 319 = 62$ m]. Por entonces ya está casi terminado, salvo por el descarado mástil de atraque para dirigibles que va creciendo en altura cada día.

MUJER

La arquitectura, en especial su mutación de Manhattan, ha sido una actividad estrictamente reservada a los hombres. Para quienes apuntan al cielo, lejos de la superficie de la tierra y de lo natural, no ha habido compañía femenina.

Sin embargo, entre los 44 hombres del escenario hay una sola mujer: la señorita Edna Cowan, la “chica lavabo”.

Lleva un lavabo que sale de su vientre; dos grifos parecen estar directamente enroscados en sus tripas. Como una aparición salida del subconsciente de los hombres, está en el escenario para simbolizar las entrañas de la arquitectura; o, más concretamente, se presenta como la continua vergüenza causada por las funciones biológicas del cuerpo humano, que han demostrado oponer resistencia a las nobles aspiraciones y a la sublimación tecnológica.

Las prisas del hombre por alcanzar la planta *enésima* suponen una reñida carrera entre la fontanería y la abstracción.

Como una sombra indeseada, la fontanería siempre quedará segunda por muy poco.

CONCURSO

Visto en retrospectiva, está claro que las leyes del baile de disfraces han regido la arquitectura de Manhattan.

Sólo en Nueva York se ha convertido la arquitectura en un diseño de disfraces que no revelan la verdadera naturaleza de sus interiores repetitivos, sino que se deslizan suavemente en el subconsciente para interpretar su papel como símbolos.

El baile de disfraces es la única convención formal en la que el afán de individualidad y extrema originalidad no pone en peligro la interpretación colectiva, sino que es realmente una condición para ella. Al igual que un concurso de belleza, es un extraño formato en el que el éxito colectivo es directamente proporcional a la ferocidad de la competición individual.

Los arquitectos de Nueva York, al hacer que sus rascacielos sean compulsivamente competitivos, han convertido a toda la población en un jurado.

Éste es el secreto de su constante suspense arquitectónico.

“La nueva era es [...] feminista”:
la señorita Edna Cowan como la
“chica lavabo”, una aparición salida
del subconsciente de los hombres.



Las vidas de una manzana: el hotel Waldorf-Astoria y el edificio Empire State

“Una vida bien planeada debería tener un clímax eficaz”.

Paul Starrett, *Changing the Skyline*.

SOLAR

Una de las 2.028 manzanas definidas por el plan de los comisarios de 1811 se encuentra al oeste de la Middle Avenue, la Quinta avenida, entre las calles 33 y 34.

Las transformaciones de esta manzana singular durante un período de menos de 150 años —de naturaleza virgen a trampolín de dos de los rasca-cielos más decisivos de Manhattan: el edificio Empire State y el hotel Waldorf-Astoria— representan un compendio de las fases del urbanismo de Manhattan, y muestran todas las estrategias, teoremas, paradigmas y ambiciones que sustentan el inexorable avance del manhattanismo. Los estratos de su ocupación en el pasado todavía existen en la manzana como una arqueología invisible, y no son menos reales por el hecho de ser inmateriales.

En 1799, John Thompson adquiere (por 2.500 dólares) 20 acres [8 ha] de terreno virgen —“fértil, parcialmente boscoso y sumamente apropiado para plantar diversos cultivos”— con el fin de explotarlo como tierra de labranza; construye “una casa nueva y cómoda, un granero y varias dependencias auxiliares”.²⁹

En 1827, tras pasar por otros dos propietarios, el terreno acaba en manos de William B. Astor por 20.000 dólares. El mito de los Astor es joven y reciente. “De unos orígenes muy humildes, John Jacob Astor (padre de William B.) fue progresando hasta colocar a su familia en la cumbre de la riqueza, la influencia, el poder y la importancia social”.

El mito se encuentra con la manzana cuando William B. construye la primera mansión Astor en la nueva propiedad. Con tan sólo cinco pisos de altura, esta mansión representa un monumento al ascenso social que “pone el sello del prestigio perpetuo en el famoso solar”. Sus emanaciones hacen de esa esquina una de las principales atracciones de Nueva York. “Muchos inmigrantes recién llegados miraban las mansiones Astor como una promesa de lo que América podría concederles, también a ellos, por su trabajo y su esfuerzo, y gracias a su determinación”.³⁰

PARTICIÓN

Muere William B. Astor.

La manzana se divide entre las ramas de su familia, que se pelean, se distancian y al final dejan de hablarse definitivamente. Pero todavía com-



El primer hotel Waldorf-Astoria: la parte Waldorf (la más baja) se construyó en 1893; la Astoria, tres años después; “un cambio inconfundible en la civilización urbana de Estados Unidos”.

parten la manzana. En la década de 1880, la esquina de la calle 33 alberga la mansión Astor original, por entonces habitada por el nieto William Waldorf Astor; en la otra esquina de la Quinta avenida se encuentra la residencia casi idéntica de su primo Jacob Astor. Separados por un jardín vallado, los primos no se dirigen la palabra.

El espíritu de la manzana está partido en dos.

Hacia la década de 1890, William Waldorf Astor decide marcharse a Inglaterra. A su mitad de la manzana le espera un nuevo destino.

AURA

A lo largo de todo el siglo, el aura de las mansiones Astor ha atraído un conjunto de residencias similares; la manzana se ha convertido en el corazón de la zona más deseada de Manhattan, con el famoso salón de baile Astor como epicentro de la buena sociedad neoyorquina.

Pero entonces Astor y sus consejeros perciben “que iba a tener lugar un crecimiento extraordinario en las capas inferiores de la sociedad —que los ricos estaban apareciendo, tanto en el este como en el oeste, como los hongos después de la lluvia—, que la vida en la ciudad se iba a contagiar de un ritmo más rápido [...] que la década de 1890 estaba siendo el preludio de toda una nueva era”.³¹

Con un solo gesto, Astor aprovecha tanto el viejo caché como la inminencia de los nuevos tiempos: la casa será reemplazada por un hotel, pero un hotel que seguirá siendo —según las instrucciones de Astor— “una casa [...] donde los rasgos típicos de un hotel serán tan poco evidentes como sea humanamente posible”, de modo que pueda conservar el aura de los Astor.

Para Astor, el derribo de una construcción no impide la conservación de su espíritu; y así, con su Waldorf, inyecta en la arquitectura el concepto de reencarnación.

Después de encontrar un director que se ocupe del nuevo tipo de “casa” —George Boldt, “un hombre que podía ponerse delante del plano del hotel y ver ya a la gente agolpándose en las puertas”—, Astor se marcha finalmente a Inglaterra. Las indicaciones adicionales llegan por cable: es la arquitectura en código morse.

El siglo xx se está acercando.

GEMELO

En cuanto se terminan los 13 pisos del Waldorf, Boldt dirige su atención a la otra mitad de la manzana; sabe que sólo puede hacer realidad todo el potencial del emplazamiento y del solar si vuelve a unir las dos mitades.

Tras años de negociaciones, convence a Jacob Astor para que venda. Es entonces cuando puede construirse el Astoria gemelo postergado del Waldorf. (Con una secreta previsión, Boldt ya ha compensado la pendiente de la Quinta avenida y “ha hecho que la planta principal del Waldorf se sitúe lo suficientemente alta como para quedar enrasada con el pavimento de la

calle 34 [...]. Esto significaba que la planta baja de los hoteles combinados podía estar toda ella a un único nivel”).

En 1896, tres años después de la inauguración del Waldorf, se completan los 16 pisos del Astoria.

En la planta baja, su principal componente es el pasaje del Pavo Real, una galería interior que corre paralela a la calle 34 a lo largo de más de 300 pies [90 m], desde una entrada interior para carruajes hasta el salón Rosa, que da a la Quinta avenida.

En la planta baja, los dos hoteles están unidos mediante servicios comunes que perforan el muro medianero: el salón de las Palmeras, un brazo del pasaje del Pavo Real y las cocinas. En las plantas segunda y tercera están el salón de baile —una ampliación democrática del famoso salón de los Astor— y la galería Astor, “una réplica casi exacta del histórico salón de baile del palacio Soubise de París”.

Los trasplantes de las mansiones Astor —literales o simplemente de nomenclatura— indican que el Waldorf-Astoria está concebido por sus promotores como una casa embrujada, poblada por los fantasmas de sus predecesores.

Construir una “casa” que esté embrujada por su propio pasado y por los de otros edificios: ésta es la estrategia manhattanista para producir un sucedáneo de historia, de “edad” y de respetabilidad. En Manhattan, lo nuevo y revolucionario se presenta, siempre, bajo la falsa apariencia de la familiaridad.

CAMPAÑA

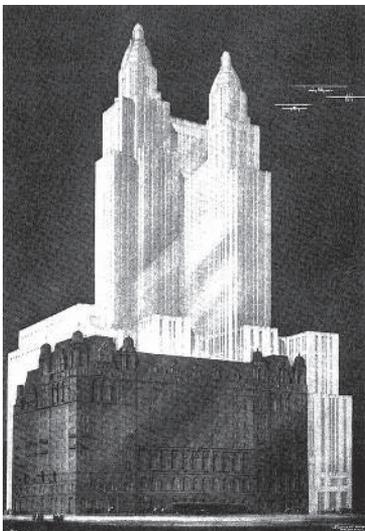
Tal como pretendía William Waldorf Astor, el “propio advenimiento [de los hoteles unidos] pareció indicar un cambio inconfundible en la civilización urbana de Estados Unidos”.

A pesar de la reafirmación de sus iconografías, el programa del nuevo hotel lo involucra en una campaña destinada a cambiar y manipular los modelos sociales de la nueva metrópolis, ofreciendo para ello servicios que implícitamente amenazan el ámbito del hogar individual hasta tal punto que desafían su razón de ser.

A quienes no tienen sitio en sus pisos, el Waldorf-Astoria les ofrece instalaciones modernas para las recepciones y otras funciones sociales; y a quienes se sienten agobiados por sus mansiones les brinda unos sofisticados servicios que liberan las energías que sus propietarios dedican a la logística de gestionar un pequeño palacio privado.

Día tras día, el Waldorf saca a la sociedad de sus escondites para llevarla a lo que realmente se convierte en un colosal salón colectivo para exhibir y presentar nuevas costumbres urbanas (como mujeres solas, aunque claramente respetables, fumando en público).

Cuando, a los pocos años, se convierte en “el escenario convenido de una gran variedad de conciertos, bailes, cenas y espectáculos teatrales”, el Waldorf-Astoria puede alegar que es el centro de gravedad social



El nuevo Waldorf-Astoria como reencarnación del viejo, "ilustración de Lloyd Morgan".



"Y ahora... el Empire State, un edificio de oficinas que ocupa su posición lógica en este emplazamiento"; el rascacielos final, representado como la suma de todas las ocupaciones anteriores de la manzana (anuncio).

de Manhattan, “una institución semipública pensada para proporcionar a los prósperos residentes del área metropolitana de Nueva York todos los lujos de la vida urbana”.

La manzana tiene éxito: en la década de 1920, el Waldorf-Astoria se ha convertido en “el ‘palacio oficioso’ de Nueva York”.

MUERTE

Pero dos tendencias paralelas anuncian la muerte del hotel, o al menos el final de su existencia material. El Waldorf ha promovido una paradójica *tradición del último grito* (en las comodidades, las tecnologías de apoyo, la decoración, las recepciones, los estilos de vida metropolitanos, etcétera) que, para mantenerse, se ve abocada continuamente a la autodestrucción, a despojarse eternamente de su última encarnación. Cualquier contenedor arquitectónico que la vincule a un emplazamiento degenera, tarde o temprano, en una batería de anticuados aparatos técnicos y ambientales que impiden un rápido sometimiento al cambio, que es la razón de ser de esa tradición.

Tras apenas 20 años de confiada existencia, por consenso de la intuición comercial y la opinión pública, se diagnostica que el hotel doble está “viejo”, incapacitado, incapacitado para dar cabida a la verdadera modernidad.

En 1924, Boldt y su socio, Lucius Boomer, propone “reconstruir” gradualmente “el Waldorf-Astoria y hacerlo infinitamente más moderno”. Por encima del patio Astor —una hendidura que separa el hotel del resto de los ocupantes de la manzana—, sus arquitectos proyectan “una cubierta abovedada de vidrio y acero [...] que crea una de las galerías más espléndidas de todo Nueva York”.³² El salón de baile se amplía al doble del tamaño original. El remedio final consiste en practicar una cirugía cosmética en la parte más vieja de los gemelos, de modo que el Waldorf alcance la misma altura que el Astoria.

Pero cada propuesta es un argumento más para la sentencia de muerte del hotel.

LIBERACIÓN

El verdadero problema del Waldorf-Astoria es que no es un rascacielos. Cuanto más aumenta el valor de la manzana debido al éxito del hotel, más urgente se hace levantar una construcción definitiva que sea al mismo tiempo:

1. una nueva encarnación de la *idea* del Waldorf tal como la definió William Waldorf Astor, es decir, una “casa” colosal que conserve la atmósfera de una mansión privada, y
2. un *rascacielos* que recoja la cosecha financiera permitida por la Ley de Zonificación.

En los dibujos, dos ocupantes igualmente fantasmagóricos se disputan ahora la manzana: el primero, el rascacielos final, que se esfuerza —casi fuera del control del hombre— por alcanzar el máximo aprovechamiento del modelo de 1916; y el segundo, la re-reencarnación de la idea del Waldorf.

La primera imagen se dibuja como una secuencia de ocupaciones: desde la naturaleza virgen, pasando por la casa de labranza de Thompson, las mansiones de los Astor y el hotel Waldorf-Astoria, hasta llegar finalmente al Empire State. Esto indica que el modelo del urbanismo de Manhattan es ahora una forma de canibalismo arquitectónico: al tragarse a sus predecesores, el edificio final acumula todas las virtudes y los espíritus de los anteriores ocupantes del solar y, a su manera, conserva su memoria.

El segundo dibujo indica que el espíritu del Waldorf sobrevivirá, una vez más, a su destrucción física para reaparecer triunfalmente en otra ubicación dentro de la retícula.

El edificio Empire State es la última manifestación del manhattanismo como proceso puro e impensado, es el clímax del Manhattan subconsciente. El Waldorf es la primera realización completa del Manhattan consciente. En cualquier otra cultura, la demolición del viejo Waldorf habría sido un insensible acto de destrucción, pero en la ideología del manhattanismo constituye una doble liberación: mientras que el solar queda libre para encontrar su destino evolutivo, la idea del Waldorf se libera para ser rediseñada como ejemplo de una explícita “cultura de la congestión”.

PROGRAMA

El edificio Empire State ha de ser “un rascacielos que supere en altura a cualquier cosa construida por el hombre; que supere con su sencilla belleza a cualquier rascacielos proyectado hasta ahora, y que satisfaga en sus distribuciones interiores las necesidades más rigurosas del inquilino más exigente”.³³

El programa, tal como lo describe su arquitecto William F. Lamb, es tan rudimentario que llega a ser epigramático. “Era bastante breve: un presupuesto fijo, una distancia máxima de 28 pies [8,5 m] desde la ventana al pasillo, tantos pisos y tanto espacio como fuese posible, un exterior de piedra caliza, y la terminación de las obras en mayo de 1931, lo que significaba un año y seis meses desde el comienzo de los croquis [...]. La lógica del proyecto es muy sencilla. Cierta cantidad de espacio en el centro, dispuesta del modo más compacto posible, contiene la circulación vertical, los aseos, los conductos y los pasillos. A su alrededor hay un perímetro de espacio de oficinas de 28 pies [8,5 m] de fondo. El tamaño de las plantas va disminuyendo a medida que disminuye el número de ascensores. En esencia, se trata de una pirámide de espacio no arrendable, rodeada por una pirámide de espacio arrendable”.³⁴

CAMIÓN

Mientras se está proyectando el Empire State, la vanguardia europea está experimentando con la escritura automática: un sometimiento al *proceso* de escribir sin las trabas del aparato crítico del autor.

El edificio Empire State es una forma de *arquitectura automática*: un sometimiento por parte de sus creadores colectivos —desde el contable hasta el fontanero— al *proceso* de construir. El Empire State es un edificio sin otro programa que el de transformar en algo concreto una abstracción financiera: es decir, *existir*. Todos los episodios de su construcción están regidos por las leyes inapelables del automatismo.

Tras la venta de la manzana, hay una onírica ceremonia de profanación: un número con camión y hotel. “Inmediatamente después del primer anuncio, un autocamión [¿sin conductor?] atravesó la amplia puerta que había recibido a presidentes, príncipes y jefes de estado, así como a los reyes y reinas sin corona de la sociedad. El camión, como un estruendoso invasor, introdujo su gran mole en el vestíbulo, donde es seguro que nunca se había visto con anterioridad semejante intruso. Dio unas vueltas por la planta y luego volvió y se lanzó con estruendo por el ‘pasaje del Pavo Real’, por esa imponente galería forrada de espejos dorados y colgaduras de terciopelo. Había llegado el final del Waldorf”.³⁵

SIERRA

El 1 de octubre de 1929 comienza oficialmente la demolición. Se representa un segundo “número”, éste con dos caballeros y una sierra: con una palanca, desplazan la piedra que remata la cornisa.

La destrucción del Waldorf se proyecta como parte de su construcción. Los fragmentos que resultan útiles se conservan, como las cajas de los ascensores que entonces llegan a las todavía inmateriales plantas del Empire State: “Hemos rescatado cuatro ascensores de pasajeros del viejo edificio y los hemos instalado en unas posiciones provisionales en el nuevo entramado”.³⁶ Las partes que no sirven para nada se retiran en camiones y se cargan en barcasas. Ocho kilómetros más allá de Sandy Hook, el Waldorf se tira al mar.

Lo exorbitante del sueño despierta algunas pesadillas latentes: ¿podría el peso del edificio hacer que éste desapareciese tragado por la tierra? No, “el Empire State no es una nueva carga colocada sobre el lecho rocoso. Al contrario: la carga inerte de la tierra y las piedras puestas allí por la naturaleza se han excavado, y una carga *útil* con forma de edificio ha sido colocada allí por el hombre”.

PLANEAR EL SUEÑO

Según la lógica del automatismo, los trabajadores de la obra se describen como presencias pasivas, casi ornamentales.

“Como decía el arquitecto Shreve, era algo similar a una línea de montaje, en la que se iban colocando los mismos materiales en las mismas posiciones una y otra vez.

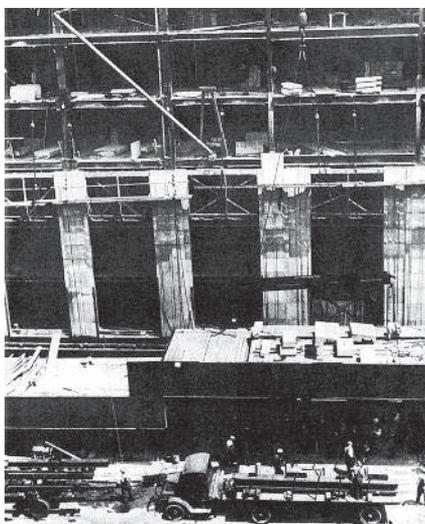
La planificación era tan perfecta, tan exacto el cumplimiento del calendario, que los obreros apenas tenían que alargar la mano para encontrar lo que necesitaban a continuación.



“Los señores Raskob y Smith empiezan a demoler el Waldorf”.



“... como por arte de magia, los suministros aparecían a su lado”.



“Un sueño bien planeado”.

Como por arte de magia, los suministros aparecían a su lado”. Como la base del Empire State ocupa la manzana entera, todos los nuevos suministros desaparecen dentro del edificio, que entonces parece generarse a sí mismo, alimentándose del interminable flujo de materiales que llegan con perfecta regularidad.

En un momento dado, la “velocidad” de esta arquitectura automática alcanza los catorce pisos y medio en diez días.

El revestimiento se añade a la estructura: “En cada planta, a medida que la estructura de acero se iba elevando, se construía un ferrocarril en miniatura, con agujas y vagones, para transportar los suministros. Cada mañana se hacía público un horario perfecto. En cada minuto del día los constructores sabían lo que estaba subiendo en cada uno de los ascensores, a que altura llegaría y qué cuadrilla de obreros lo utilizaría. En cada planta, los operarios de cada uno de los pequeños trenes sabían lo que iba a llegar y dónde sería necesario”.

Abajo, en las calles, los conductores de los camiones trabajaban con horarios similares; en cada momento del día, sabían si debían traer vigas de acero o ladrillos, carpinterías de ventanas o bloques de piedra al Empire State. Se programaban y se cumplían con absoluta precisión la hora de salida desde un lugar desconocido, la cantidad de tiempo necesario para circular en el tráfico y el momento preciso de la llegada se calculaban.

Los camiones no esperaban, las grúas y los ascensores nunca estaban parados, los hombres no se detenían.

“El Empire State se construyó con un perfecto trabajo de equipo”.

Fruto directo de un *proceso*, el Empire State no puede tener contenido alguno. El edificio es pura y simple *envoltura*.

“La piel lo es todo, o casi todo. El Empire State resplandecerá con toda su impecable belleza, para asombro de los hijos de nuestros hijos. Esta apariencia deriva del uso del acero al cromo-níquel, una nueva aleación que nunca se deslustra, que nunca se vuelve mate. Esas sombras deformadoras que tan a menudo provienen de las ventanas profundamente retranqueadas, y que estropean la sencilla belleza de la línea, se han evitado en el Empire State colocando las ventanas, de finas carpinterías metálicas, enrasadas con el muro exterior. De este modo, ni siquiera las sombras pueden romper el impulso ascendente de la torre”.

Tras terminarse el edificio, todos los participantes se despiertan y observan la construcción, que, inexplicablemente, no se desvanece.

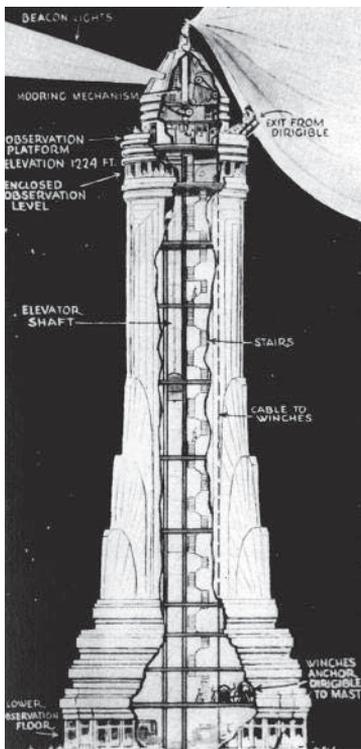
“El Empire State casi parecía flotar, como una torre encantada, sobre Nueva York. Nunca antes se había imaginado un edificio tan majestuoso, tan sereno, tan maravillosamente sencillo y tan luminosamente bello. Ahora podíamos verlo como un sueño bien planeado”.³⁷

Pero precisamente ese carácter de sueño, de arquitectura automática, le impide ser también un ejemplo de la conquista del automonumento por parte de unas formas más elevadas de cultura.

Era y es, literalmente, algo *impensado*.



Cita con el destino: el dirigible se encuentra con su faro metropolitano.



El edificio Empire State, detalles del mástil de amarre para dirigibles.

La planta baja es, toda ella, de ascensores; no se ha dejado sitio entre ellos para la metáfora o la ideología.

Las plantas superiores son también, estrictamente, de oficinas, con capacidad para 80.000 personas. Tal vez un hombre de negocios se quede perplejo por su grandiosidad; y las secretarías disfrutaban de panoramas nunca vistos por el ser humano.

DIRIGIBLE

Sólo en el remate hay simbolismo.

“Al nivel de la planta 86.^a está la torre de observación, un añadido de 16 pisos en forma de tubo de ensayo invertido, reforzado por grandes contrafuertes en las esquinas”.³⁸

Hay también un mástil de amarre para dirigibles, que resuelve así la paradójica categoría de Nueva York como una ciudad de faros en tierra. Sólo un dirigible podía seleccionar su puerto favorito entre todas las agujas de Manhattan, y atracar allí para transformar lo metafórico en literal una vez más.

TRASLADO

Entretanto, durante el breve período de su traslado, el concepto del Waldorf sigue existiendo bajo la forma de los derechos sobre su nombre, propiedad de Lucius Boomer, su último director. A él corresponde reformular la *tradición del último grito*, además de planear y proyectar la reaparición del Waldorf como el primer rascacielos enteramente conquistado por la actividad social.

Durante más de un siglo, la vanguardia del estilo de vida de Manhattan ha deambulado de tipo en tipo de edificio en busca de su acomodo ideal. “Al principio, las casas particulares y aisladas eran las únicas residencias disponibles para los neoyorquinos acaudalados. Luego vinieron las famosas *brownstones*, casas de piedra rojiza que a veces eran un asunto entre “dos familias”; y después llegó el día de los pisos. Estos pisos fueron ascendiendo en la escala social y se convirtieron en grandes ‘apartamentos’. A continuación —debido a sus ventajas económicas, reales o financieras— las comunidades de apartamentos tuvieron su momento de gloria. Después llegó la moda de los apartamentos dúplex, con grandes salas para recepciones y muchas instalaciones domésticas desconocidas hasta el momento”.³⁹

Las etapas de esta búsqueda se corresponden con acumulaciones cada vez mayores de viviendas individuales que, aunque combinadas, no renuncian a su independencia.

Pero cuando la “cultura de la congestión” llega a su apogeo a principios de la década de 1930, la definitiva vuelta a casa resulta inminente.

El modelo del hotel es sometido a una revisión conceptual y se reviste de una nueva ambición experimental que crea la *unidad de habitación* definitiva de Manhattan: el “hotel residencial”, un lugar donde los habitantes son sus propios huéspedes, un instrumento que deja libres a sus ocupantes para su participación total en los rituales de la vida metropolitana.

DILEMA

A principios de la década de 1930, lo que solía ser la vida *cotidiana* ha alcanzado un singular nivel de refinamiento, complejidad y teatralidad. Su despliegue requiere unos elaborados sistemas de apoyo, mecánicos y decorativos, que resultan poco económicos en el sentido de que el uso intensivo de los decorados, el espacio, el personal, los aparatos y los artefactos es tan sólo esporádico, mientras que su presencia inactiva es perjudicial para la experiencia óptima de la intimidad.

Además, esta infraestructura está permanentemente amenazada por la obsolescencia debido a la presión de la moda —del cambio como indicador del progreso—, lo que se traduce inevitablemente en una creciente aversión a hacer inversiones domésticas.

El “hotel residencial” supera este dilema separando las funciones privadas y públicas de cada uno de los hogares y llevándolas luego a su propia conclusión lógica en diferentes sectores de la “megacasa”.

En un hotel así, “los clientes, ya fuesen permanentes o de paso, podían aprovechar no sólo las instalaciones domésticas habituales de un hotel ultramoderno, sino también unos servicios que les podían servir fácilmente para ampliar y complementar sus propias dependencias residenciales y organizar así las recepciones ocasionales de sus amigos con cierto esplendor”.⁴⁰

COMUNA

Tal unidad de habitación es de hecho una comuna.

Sus habitantes hacen un fondo común con sus inversiones al objeto de financiar una infraestructura colectiva para el “método de la vida moderna”.

Tan sólo una comuna puede permitirse la maquinaria para mantener esa cara y extenuante *tradición del último grito*.

Por esa misma lógica, el hotel también se convierte en una sede compartida por clubes y organizaciones que no tienen dependencias propias. Liberados de los gastos generales, estos grupos pueden reunirse a intervalos regulares con el máximo esplendor y el mínimo coste. Con el desarrollo del “hotel residencial”, la metáfora implícita en la Ley de Zonificación de 1916 coincide finalmente con el programa interior: el rascacielos entendido como unidad singular de la “megaaldea”. La envolvente imaginaria de 1916 puede convertirse en un solo hogar metropolitano.

PROBLEMA

“Un verdadero problema de planificación era el que planteaba el nuevo Waldorf-Astoria, que combinaba [...] un hotel de paso, un bloque de viviendas, un gran conjunto con salón de bailes y recepciones, un garaje para vagones privados de ferrocarril (comunicado con las vías de la estación central de Nueva York), diversas salas de exposiciones y todo lo que se pueda imaginar, en un conjunto que alcanzaba los 40 pisos.

El encargo del arquitecto era proyectar el mayor hotel de todos los tiempos, una construcción diseñada para ocuparse de docenas de funciones simultáneas, capaz de lograr que los huéspedes del hotel que no estuviesen invitados a determinada fiesta nunca se enterasen de todo lo que estaba sucediendo delante de sus narices”.⁴¹

En realidad, el solar no existe: todo el hotel está construido sobre soportes de acero encajados entre las vías del ferrocarril. El hotel ocupa toda una manzana, de 200 por 600 pies [61 por 183 m], situada entre las avenidas Park y Lexington y las calles 49 y 50.

La silueta sigue rigurosamente la envolvente de Ferriss, aunque tiene dos pináculos en vez de uno: un eco de que sus orígenes están en las dos mansiones Astor de la calle 34.

Las plantas inferiores contienen tres estratos de instalaciones públicas y de entretenimiento, cada uno del tamaño de la manzana original y subdivididos en círculos, óvalos, rectángulos y cuadrados: unas termas romanas, pero sin agua.

Los huéspedes del hotel se alojan en los cuatro cuerpos inferiores, que alcanzan la mitad de la altura total. Los residentes fijos viven en las torres Waldorf, accesibles por un túnel privado situado en medio de la manzana.

SOLEDADES

Las tres plantas inferiores del Waldorf forman una de las manifestaciones más elaboradas hasta entonces de esa concepción de Manhattan entendida como una Venecia moderna.

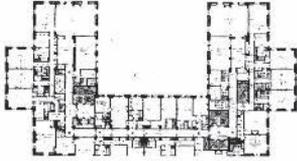
Aunque todos los espacios son fácilmente accesibles, no son exactamente públicos; lo que forman es una secuencia de teatrales “salas de estar”: un interior para los huéspedes del Waldorf, que acepta la entrada de visitantes, pero que excluye a la población en general. Estas salas de estar constituyen uno de esos ámbitos privados expandidos que conjuntamente forman el *sistema de soledades* veneciano de Manhattan.

La planta primera, el nivel del *piano nobile*, es un laberinto de circulación (“pues, verdaderamente, la circulación no debería tener fin”⁴²) que conduce al salón Sert —“el favorito de la gente más interesante de Nueva York [...] decorado con murales que representan episodios de *Don Quijote*”—, a la parrilla nórdica —“un rústico espacio escandinavo con un mural que indica la ubicación de todas las actividades deportivas en el área metropolitana de Nueva York”⁴³—, y a los salones Imperio, de Jade, Azul y Rosa.

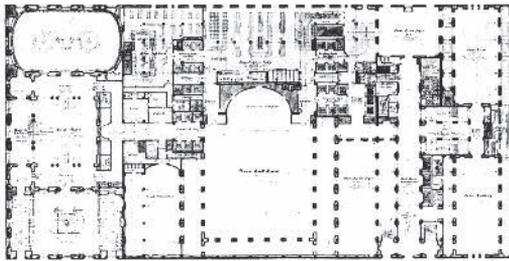
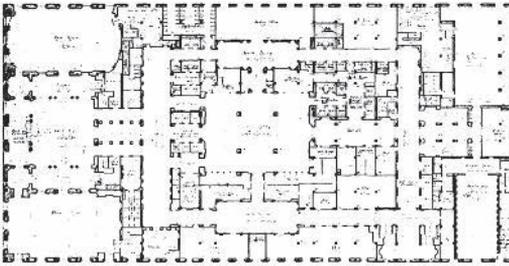
La planta tercera es un sistema de espacios más grandes e interconectados, que culmina en un colosal salón de baile que también es un teatro.

Las dos plantas mencionadas están separadas por un estrato de instalaciones utilitarias: cocinas, armarios y oficinas.

Todas las plantas están atravesadas por 16 ascensores de pasajeros, colocados en una disposición que refleja la planta de las torres, y por otros 15 ascensores más para empleados y mercancías (una de las cabinas es lo



El nuevo Waldorf-Astoria: (de abajo arriba) planta baja, planta primera, planta tipo del sector del hotel y planta tipo de las torres Waldorf.



suficientemente grande —20 por 8 pies [6,1 por 2,4 m]— como para llevar una limusina hasta el centro del salón de baile con motivo de la exposición anual de automóviles).

Para completar las cavernosas plantas inferiores, otras instalaciones están colocadas cerca de los extremos de la “montaña”, como la terraza a la Luz de las Estrellas de la planta 18.^a, que ofrece una inesperada comunicación con los elementos.

“Todo el techo puede enrollarse mediante un mecanismo eléctrico [...]. Un fondo tropical de decoración, plantas, flores y flamencos rosas, evoca la Florida tropical”.⁴⁴

HISTORIA

El tema de la reencarnación, algo propio del Waldorf, se refuerza mediante el trasplante desde el viejo hotel del pasaje del Pavo Real y mediante una nomenclatura que repite sus famosos nombres, transfiriendo así al nuevo edificio la acumulación de sus recuerdos y asociaciones de ideas. De este modo, algunas partes del nuevo Waldorf son famosas incluso antes de haberse construido.

Aparte de los nombres “históricos”, algunos fragmentos reales y objetos de interés procedentes del viejo Waldorf, rescatados de la demolición de la calle 34, se vuelven a montar en la nueva “montaña” para garantizar una mayor continuidad ambiental. Más “historia” aún se adquiere en todo el planeta por obra de los decoradores de interiores, que reconstruyen sus trofeos en lugares apropiados repartidos por toda la nueva construcción: la desintegración de Europa proporciona abundante material para el montaje de los interiores de Manhattan.

“Al comienzo del proyecto del Waldorf-Astoria, Basildon Park, en Inglaterra, estaba a punto de desmantelarse [...]. Tras una visita del señor Boomer se iniciaron las negociaciones, que terminaron con la adquisición del salón, bellamente pintado y decorado”. Luego se reconstruyó en la planta del salón de baile.

Otros trasplantes similares —que originan un denso tráfico transatlántico de chimeneas desmontadas— se insertan en las torres, donde “las plantas alternan variantes francesas e inglesas de estilos decorativos, mientras las *suites* en terrazas se han decorado y amueblado en un estilo contemporáneo”.⁴⁵

TENTÁCULOS

La inexistencia de solar fuerza al proyectista del Waldorf a replantearse una serie de convenciones de los proyectos de hoteles.

Como la compañía de ferrocarriles no está dispuesta a entregar parte de sus vías, el hotel carece de sótano, localización tradicional de servicios como las cocinas y la lavandería. Por tanto, estas instalaciones están atomizadas y desperdigadas por toda la construcción, en posiciones óptimas para dar servicio a las partes más alejadas del edificio.

En vez de una cocina, el Waldorf tiene un *sistema de cocinas*. El núcleo principal está situado en la segunda planta: “Desde allí, una especie de tentáculos de pulpo en forma de antecocinas de servicio se extendían en todas direcciones manteniendo el contacto con todos los salones y los innumerables comedores privados de las plantas 3.^a y 4.^a”. En la planta 19.^a, en la parte residencial, hay una “cocina casera” donde toda la comida está preparada por mujeres.

“Supongamos que queremos una cena en nuestro propio idioma. En vez de la exótica obra maestra de un *chef* francés, puede que estemos suspirando por unos simples huevos con jamón, o por unos pasteles de Vermont con sirope de arce [...]. Éste fue el motivo por el que instalé una cocina casera en el Waldorf. Hay veces que todos echamos de menos nuestra comida cotidiana; y entonces, si por ejemplo nos despertamos con ganas de comer bocaditos de pollo o tarta de cerezas, sencillamente llamamos a la cocina norteamericana”.⁴⁶

El concepto de “servicio de habitaciones” también sube de nivel. En beneficio de aquellos huéspedes que decidan quedarse en la torre en vez de bajar a las plantas residenciales, este servicio se transforma en algo trascendental que ofrece a cada visitante la opción de seguir siendo un provinciano o convertirse en un cosmopolita sin abandonar siquiera su habitación.

Todos estos servicios están orquestados y coordinados por medio del teléfono, que se convierte en una extensión de la arquitectura. “El volumen de llamadas telefónicas y de servicios especiales ofrecidos por teléfono a los huéspedes del Waldorf requiere unos equipos que tienen capacidad suficiente para atender a una ciudad de más de 50.000 habitantes”.⁴⁷

Gracias a todos estos recursos revolucionarios y a las instalaciones que “se ocupan de complicadas funciones privadas o públicas (bailes, banquetes, exposiciones, conciertos o actuaciones teatrales), todas ellas desplegadas en espacios autosuficientes que incluyen vestíbulos, un teatro, restaurantes, guardarropas, pistas de baile, etcétera”, el Waldorf-Astoria se convierte en “el centro cívico y social que es hoy en día”.⁴⁸

Es la primera “casa rascacielos” de Manhattan.

PELÍCULA

En la década de 1930 —cuando se está construyendo el segundo Waldorf— el “hotel” se convierte en el tema favorito de Hollywood.

En cierto sentido, esto libera al guionista de la obligación de inventarse una trama.

Un hotel es ya una trama: un universo cibernético con sus propias leyes, que genera unos enfrentamientos fortuitos entre seres humanos que nunca se habrían conocido en otro sitio. El hotel ofrece una fecunda sección transversal de la población, una interrelación ricamente tejida entre las castas sociales, un campo para la comedia de costumbres en conflicto y un fondo neutro de operaciones rutinarias para dar relieve dramático a todos los incidentes.

Sección axonométrica del nuevo hotel Waldorf-Astoria.



LEVEL HEATING LIGHTING VENTILATING NEW YORK CENTRAL TRACKS EXPRESS LEVEL EMPLOYEES LOCKERS STORAGE BANK KITCHEN BAKERY SHOPS DRIVEWAY MENS BAR GALLERY FOYER KITCHENS PEACOCK ALLEY
 LOCKERS SHOPS BARBER SHOP EXECUTIVE OFFICES ASTOR GALLERY SILVER GALLERY EAST COURT EAST GALLERY BALL ROOM WEST GALLERY SERVICE TERRACE REST ROOM RADIO & TELEVISION
 LIGHTING TRANSIENT TRANSIENT JANSSEN SUITE STARLIGHT ROOF PALM BAR CANADIAN CLUB JUNIOR LEAGUE TOWER SUITES TOWER SUITES PARK AVE 50TH ST LEXINGTON AVE

Con el Waldorf, el propio hotel se convierte en una película, en la que se presenta a los huéspedes como estrellas y al personal como un discreto coro de extras con frac.

Al ocupar una habitación del hotel, el huésped compra su pase para un guión en continua expansión, adquiriendo así el derecho a usar todos los decorados y a aprovechar las oportunidades prefabricadas de interactuar con todas las demás “estrellas”.

La película comienza en la puerta giratoria, símbolo de las ilimitadas sorpresas de la casualidad; luego se provocan tramas secundarias en los oscuros recovecos de las plantas inferiores, que se consuman —tras un episodio en el ascensor— en las zonas altas del edificio.

Sólo el territorio de la manzana enmarca todas las historias y les proporciona coherencia.

EPOPEYA

Conjuntamente, el reparto interpreta una epopeya abstracta titulada *Oportunidad, emancipación y aceleración*. Una trama secundaria (sociológica) describe cómo un arribista ataja hasta lo más alto gracias a su estancia en el hotel. “Invertí mis ahorros en vivir en el Waldorf y en hacer todo lo posible por codearme con los grandes de las finanzas y los negocios [...]. Ésa fue la mejor inversión que he hecho en toda mi vida”, confiesa Forbes, el futuro magnate.⁴⁹

En otra parte de la intriga, las mujeres que allí se hospedan quedan libres para hacer carrera gracias a que el hotel se hace cargo de todas las molestias y responsabilidades que supone llevar una casa, lo que conduce a una liberación acelerada que desconcierta a los varones, repentinamente rodeados de “criaturas hiperemancipadas”.

“Cuanto más azules tienen los ojos, más saben de la teoría de Einstein, y podemos estar seguros de que alguna pelmaza nos pondrá al día sobre el motor diésel”.⁵⁰

En una historia más romántica, el muchacho de al lado se convierte en el hombre del piso de arriba, siendo su claqué un medio de comunicación indispensable en el rascacielos: un código morse del corazón interpretado con los pies.

VACA

Hasta 1800, en el terreno del primer Waldorf pastaban vacas de verdad.

Cien años más tarde, la presión de la demanda popular confiere al concepto de vaca una dimensión técnica y produce la Vaca Inagotable de Coney Island: rígida e inanimada, pero eficaz en su producción de un flujo interminable de leche.

Otros 35 años más tarde, el Waldorf presencia la (re)aparición final del concepto “vaca” en una de las tramas secundarias más ambiciosas del hotel.

La cronista de sociedad Elsa Maxwell —que se define a sí misma como “peregrina de hoteles”— ha vivido en las torres Waldorf desde su inauguración. Para cultivar sus contactos, organiza una fiesta anual en algún lugar del edificio.

Como le gusta poner a prueba a la dirección del hotel, el tema de cada uno de estos acontecimientos se escoge para que sea lo más incompatible posible con los interiores existentes. De hecho, “el vano y enloquecido empeño de sacar de sus casillas al capitán Willy” (que es el encargado del departamento de banquetes del Waldorf) llega a ser, al poco tiempo, “la única razón de la continua y siempre creciente extravagancia de mis bailes de disfraces”.

En 1935, cuando su lugar favorito, la terraza a la Luz de las Estrellas, está ya reservado y tan sólo queda disponible el salón de Jade —un sombrío interior moderno que le recuerda el templo de Karnak, cerca de Luxor—, Maxwell ve la ocasión de pedir lo imposible.

—“Capitán Willy, en este salón de baile de Jade voy a dar una fiesta campesina, un baile popular.

Voy a poner árboles con manzanas de verdad, aunque las manzanas tengan que estar sujetas con pinzas. Voy a cubrir esas enormes arañas con almiarés. Voy a poner tendedores de un lado a otro del techo, de los que se colgará la colada familiar. Voy a poner un manantial de cerveza. Voy a poner establos con ovejas, vacas de verdad, burros, ocas, pollos y cerdos, y una banda de música *country*.

—Sí, señorita Maxwell —dijo el capitán Willy— cómo no.

Para mi sorpresa, le espeté:

—Imposible. ¿Cómo va a llevar animales vivos a la tercera planta del Waldorf?

—Podemos encargar unas zapatillas de fieltro para los animales —dijo el capitán Willy con convicción. Un Mefistófeles con frac”.⁵¹

El centro de la fiesta de Maxwell es *Molly, la vaca Moët*, una vaca que da champán por un lado y *whisky* con soda por el otro.

La granja de Maxwell completa un ciclo: la superrefinada infraestructura del hotel, su ingenio arquitectónico y todas sus tecnologías acumuladas aseguran conjuntamente que en Manhattan el último grito es lo mismo que el primero.

Pero se trata sólo de un último grito entre muchos otros.

Una casa embrujada como el Waldorf no es simplemente el producto final de un largo linaje, sino más bien su *suma*, la existencia simultánea —en un único lugar y en un único punto del tiempo— de todas sus etapas “perdidas”. Era necesario destruir esas manifestaciones iniciales a fin de conservarlas. En la “cultura de la congestión” de Manhattan, destrucción es otra forma de decir construcción.

Inestabilidad definitiva: el Downtown Athletic Club

“En Nueva York celebramos la misa negra del materialismo. Somos concretos. Tenemos cuerpo. Tenemos sexo. Somos varones hasta la médula. Divinizamos la materia, la energía, el movimiento y el cambio”.
Benjamin de Casseres, *Mirrors of New York*.

APOTEOSIS

El Downtown Athletic Club está cerca de la orilla del río Hudson próxima a Battery Park, en la punta meridional de Manhattan; ocupa una parcela “que varía entre los 77 pies [23,5 m] de fachada a la calle Washington y los 78 pies y 8 pulgadas [24 m] a la calle Oeste, con un fondo de 179 pies y 1¹/₄ pulgadas [54,6 m] entre ambas calles”.⁵²

Construido en 1931, sus 38 pisos alcanzan una altura de 534 pies [163 m]. Unos grandes motivos abstractos de vidrio y ladrillo hacen de su exterior algo inescrutable y casi indistinguible de los rascacielos convencionales que lo rodean.

Esta serenidad oculta la apoteosis del rascacielos como instrumento de la “cultura de la congestión”.

El club representa la conquista completa del rascacielos, planta a planta, por parte de la actividad social; con el Downtown Athletic Club, el modo de vida, los conocimientos y la iniciativa de los norteamericanos superan definitivamente las modificaciones teóricas del estilo de vida que las diversas vanguardias europeas del siglo xx han estado proponiendo con insistencia, sin lograr nunca imponerlas.

En el Downtown Athletic Club, el rascacielos se usa como un “condensador social” constructivista: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas.

TERRITORIOS

En tan sólo 22 años, las especulaciones sobre el teorema de 1909 se han hecho realidad en el Downtown Athletic Club: consiste en una serie de 38 plataformas superpuestas que repiten todas, más o menos, la superficie original del solar, y que están comunicadas por una batería de 13 ascensores que forma el muro norte de la construcción.

Frente a la jungla financiera de Wall Street, el club contrapone un programa complementario de civilización hiperrefinada, en el que toda una gama de instalaciones —todas aparentemente relacionadas con los deportes— contribuyen al restablecimiento físico del cuerpo humano.

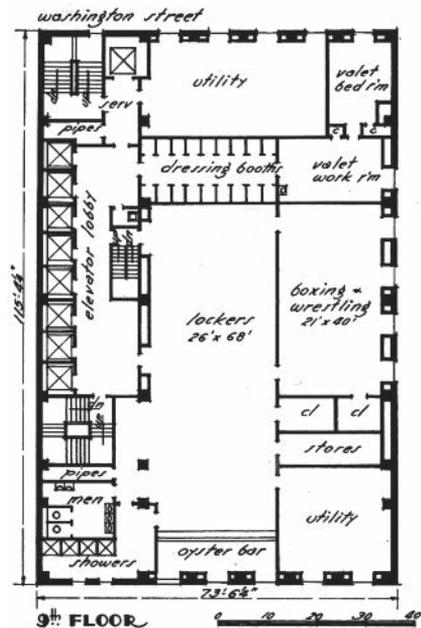
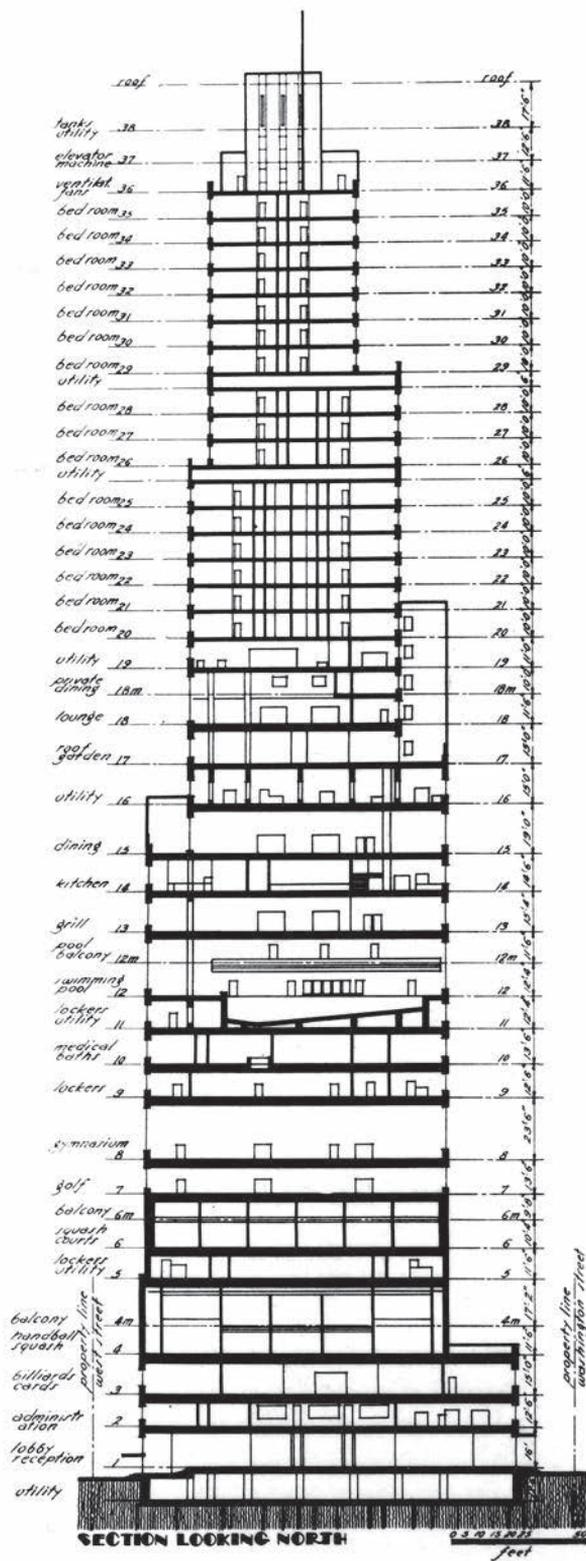
Las plantas inferiores están equipadas para fines deportivos relativamente convencionales: pistas de *squash* y frontón, salas de billar, etcétera; todas



Downtown Athletic Club, exterior. Una afortunada lobotomía hizo que esta apoteosis del rascacielos como instrumento de la revolucionaria cultura metropolitana fuese casi indistinguible de las torres que lo rodean.



Downtown Athletic Club, plano de situación: un pequeño rectángulo, repetido 38 veces.



Downtown Athletic Club, planta del piso 9.º: “comer ostras con guantes de boxeo, desnudos, en la planta enésima”.

Downtown Athletic Club, 1931 (arquitectos: Starrett & Van Vleck; arquitecto asociado: Duncan Hunter), sección.

ellas emparedadas entre vestuarios. Pero luego, la ascensión por las capas superiores de la construcción —con su aproximación implícita a un teórico estar en “plena” forma— nos conduce por territorios nunca antes explorados por el hombre.

Al salir del ascensor en la planta 9.^a, el visitante se encuentra en un vestíbulo oscuro que lleva directamente a un vestuario situado en el centro de la plataforma, donde no hay luz natural. Allí se desviste, se pone unos guantes de boxeo y entra en un espacio contiguo equipado con multitud de sacos de arena (en ocasiones incluso puede enfrentarse a algún adversario humano). En el lado sur, el mismo vestuario dispone de un bar de ostras con vistas al río Hudson.

Comer ostras con guantes de boxeo, desnudos, en la planta enésima: éste es el “argumento” del piso noveno, o bien, *el siglo xx en acción*.

Escalando aún más, la planta 10.^a está dedicada a la medicina preventiva. A un lado de un fastuoso vestidor, una serie de instalaciones para la manipulación del cuerpo se disponen alrededor de un baño turco: secciones para masajes y fricciones, un conjunto de ocho camas para el bronceado artificial y una zona de descanso con diez camas. En la cara sur, seis peluqueros se ocupan de los misterios de la belleza masculina y de cómo realzarla.

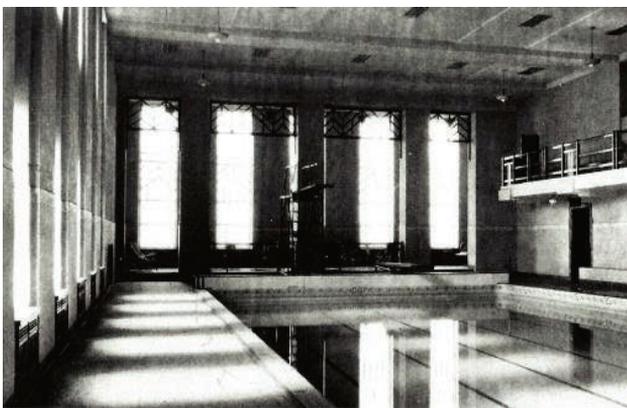
Pero la esquina suroeste de la planta es la más explícitamente médica: se trata de una instalación especial que puede tratar a cinco pacientes al mismo tiempo. En este caso, un médico se encarga del proceso de “irrigación del colon”, que consiste en la inserción en el intestino humano de cultivos bacterianos sintéticos que rejuvenecen al hombre y mejoran su metabolismo.

Este paso final lleva hasta sus últimas consecuencias la serie de interferencias mecánicas en la naturaleza humana que se inició con aquellas atracciones aparentemente inocentes como los Barriles del Amor de Coney Island.

En la planta 12.^a, una piscina ocupa el rectángulo completo; los ascensores conducen casi directamente al agua. De noche, la piscina se ilumina sólo mediante un sistema de luces sumergidas, de modo que la masa entera de agua, con sus frenéticos nadadores, parece flotar en el espacio, suspendida entre el centelleo eléctrico de las torres de Wall Street y las estrellas reflejadas en el Hudson.

De todas las plantas, el campo de golf interior, en la 7.^a, constituye el empeño más extremo: es el trasplante de un paisaje “inglés” con colinas y valles, un río angosto que serpentea por el rectángulo, césped, árboles y un puente; todo de verdad, pero disecado en una materialización literal de esas “praderas en alto” anunciadas por el teorema de 1909.

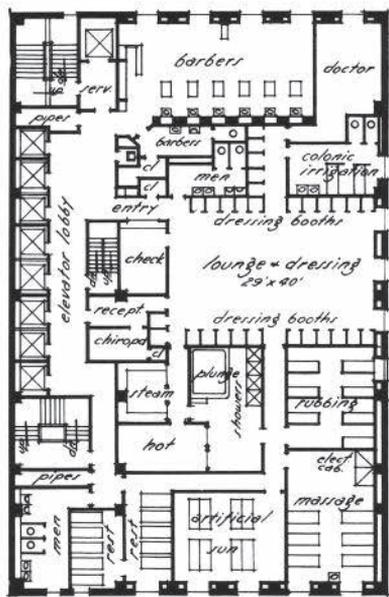
El campo de golf interior supone al mismo tiempo devastación y conservación: tras haber sido extirpada por la metrópolis, la naturaleza se resucita *dentro* del rascacielos simplemente como uno de sus infinitos estratos, un servicio técnico que mantiene y reanima a los *metropolitanitas* en su agotadora existencia.



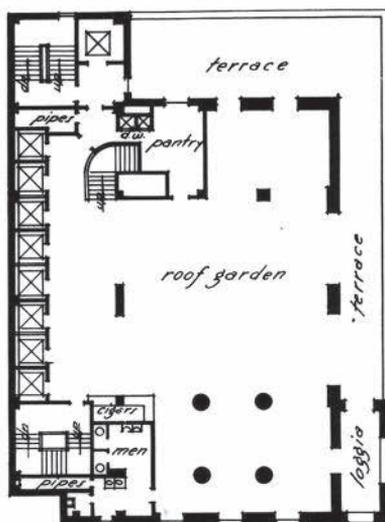
Downtown Athletic Club, piso 12.º:
la piscina, de noche.



Downtown Athletic Club, piso 7.º:
el campo de golf interior.



west street **10th FLOOR**



Downtown Athletic Club, planta del piso 10.º;
y planta del piso 17.º: terraza ajardinada
interior y miradores metropolitanos.

El rascacielos ha transformado la naturaleza en “sobrenaturaleza”.

De la planta 1.^a a la 12.^a, la ascensión por el Downtown Athletic Club ha ido en correspondencia con la creciente sutileza y poca convencionalidad de los “programas” ofrecidos en cada plataforma. Las cinco plantas siguientes están dedicadas a la comida, el descanso y las relaciones sociales: contienen comedores —con diversos grados de intimidad—, cocinas, salones e incluso una biblioteca.

Después de los rigurosos ejercicios de las plantas inferiores, los atletas —hombres hedonistas y puritanos, sin excepción— están finalmente en condiciones de enfrentarse al sexo opuesto, las mujeres, en una pequeña pista de baile rectangular situada en la terraza ajardinada del piso 17.^o.

Entre las plantas 20.^a y 35.^a, el club contiene únicamente dormitorios.

PLANTA

“La planta es de primordial importancia, porque es en el suelo donde se realizan todas las actividades de los ocupantes humanos”;⁵³ así es como Raymond Hood —el más teórico de los arquitectos de Nueva York— ha definido la versión que se hace en Manhattan del funcionalismo, distorsionado por las exigencias y las oportunidades de la densidad y la congestión.

En el Downtown Athletic Club, cada “planta” es una composición abstracta de actividades que define, en cada una de esas plataformas sintéticas, una “actuación” diferente que es tan sólo un fragmento de ese espectáculo mayor que es la metrópolis.

En una coreografía abstracta, los atletas del edificio suben y bajan por sus 38 “escenas” —en una secuencia tan aleatoria como sólo un ascensorista puede trazar—, todas ellas equipadas con aparatos tecnopsíquicos para la propia remodelación del hombre.

Esta arquitectura es una forma aleatoria de “planear” la vida misma: con la fantástica yuxtaposición de sus actividades, cada una de las plantas del club es un episodio independiente de una intriga infinitamente impredecible que ensalza el total sometimiento a la inestabilidad definitiva de la vida en la metrópolis.

INCUBADORA

Con las primeras 12 plantas accesibles sólo a los hombres, el Downtown Athletic Club parece ser *un vestuario del tamaño de un rascacielos*, una manifestación definitiva de esa metafísica —a la vez espiritual y carnal— que protege al varón norteamericano de la corrosión de la edad adulta.

Pero en realidad, el club ha llegado a un punto en que esa idea de estar en “plena” forma trasciende el ámbito físico para transformarse en algo cerebral. No se trata de un vestuario, sino de una *incubadora para adultos*, un instrumento que permite a sus miembros —demasiado impacientes como para esperar el resultado de la evolución— alcanzar nuevos estratos de

madurez, transformándose para ello en seres nuevos, esta vez conforme a sus designios personales.

Bastiones de lo antinatural, los rascacielos como este club anuncian la inminente segregación de la humanidad en dos tribus: una, la de los *metropolitanitas* —literalmente hechos a sí mismos—, que habrían usado todo el potencial del *aparato de la modernidad* para alcanzar niveles excepcionales de perfección; y la otra, simplemente el resto de la raza humana tradicional.

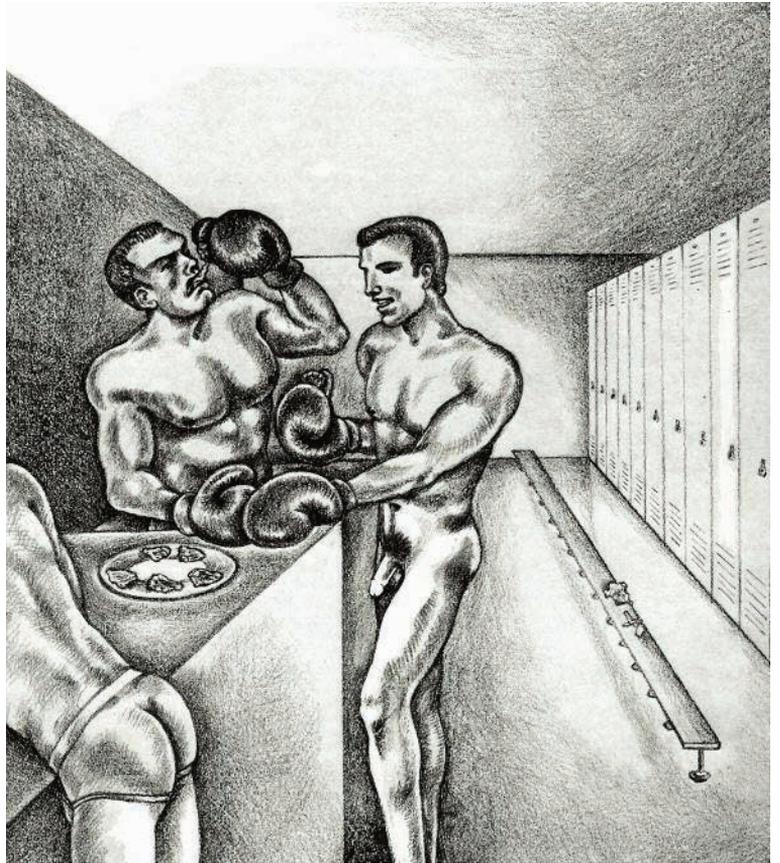
El único precio que estos “licenciados en vestuarios” han de pagar por su narcisismo colectivo es el de la esterilidad. Sus mutaciones autoprovocadas no son reproducibles en las generaciones futuras.

El encantamiento de la metrópolis se detiene en los genes; éstos se mantienen como el baluarte de la naturaleza.

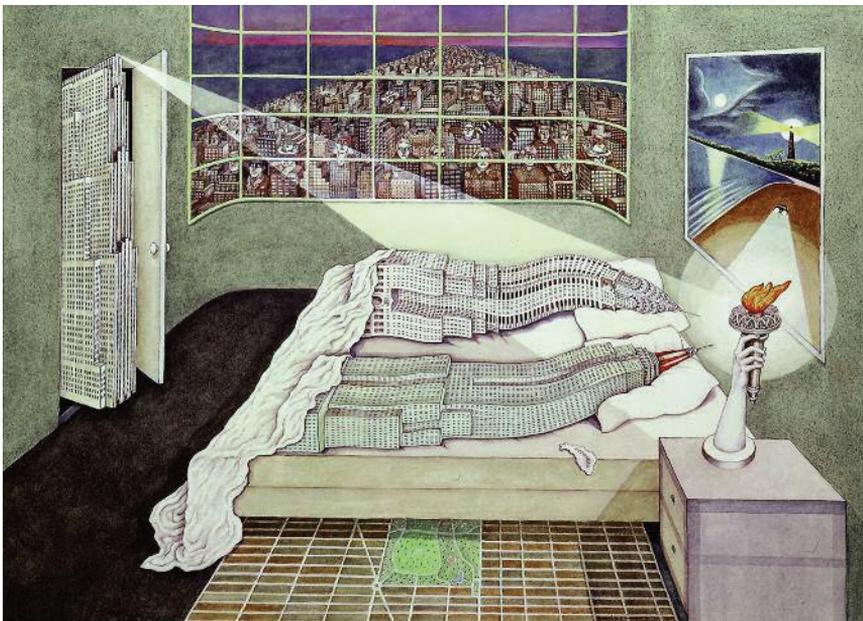
Cuando la dirección indica en su publicidad el hecho de que “con sus deliciosas brisas marinas y sus magníficas vistas, las 20 plantas dedicadas a espacios residenciales para los socios hacen del Downtown Club un hogar ideal para esos hombres que están libres de cargas familiares y en condiciones de disfrutar del último grito en materia de vida lujosa”,⁵⁴ lo que están sugiriendo abiertamente es que para el auténtico hombre metropolitano, la soltería es el único estado deseable.

El Downtown Athletic Club es una máquina para solteros metropolitanos cuya “plena” forma definitiva les ha elevado hasta quedar fuera del alcance de las novias fértiles.

En su frenética autorregeneración, los hombres emprenden una “huida hacia arriba” colectiva para escapar del espectro de la “chica lavabo”.



Una máquina para solteros metropolitanos.



Madelon Vriesendorp, *Delito flagrante*.

Qué perfecta puede ser la perfección: la creación del Rockefeller Center

“Me pongo sentimental cuando veo qué perfecta puede ser la perfección”.
Fred Astaire, en *Top Hat* [*Sombrero de copa*].

El talento de Raymond Hood

“La arquitectura es el oficio de fabricar un refugio adecuado para las actividades humanas”.

Raymond Hood.

“Mi forma favorita es la esfera”.

Raymond Hood.

“La prueba de una inteligencia de primer orden consiste en ser capaz de tener en mente dos ideas opuestas al mismo tiempo, y mantener sin embargo la capacidad de funcionar”.

F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up* [La grieta].

REPRESENTANTE

El manhattanismo es la doctrina urbanística que deja en suspenso las diferencias irreconciliables entre unas posturas mutuamente excluyentes; para aplicar sus teoremas en la realidad de la retícula, necesita un representante humano.

Sólo él podría concebir las dos posturas antes mencionadas *al mismo tiempo* sin provocar en su psique unas tensiones insoportables. Este representante es Raymond Hood.¹

Hood nace en 1881 en Pawtucket (Rhode Island), hijo de una acomodada familia baptista; su padre es fabricante de cajas. Hood estudia en la Brown University y luego en la Escuela de Arquitectura del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Trabaja en algunos estudios de arquitectura de Boston, pero quiere ir a la École des Beaux-Arts de París; en 1904 es rechazado por falta de destreza en el dibujo.

En 1905 es admitido. Antes de salir hacia París, advierte a sus colegas del estudio que un día será “el mejor arquitecto de Nueva York”.

Hood es pequeño; el pelo le sale tieso del cuero cabelludo con un sorprendente ángulo de 90 grados. Los franceses le llaman *le petit Raymond*. Como baptista, se niega inicialmente a entrar en Notre-Dame; sus amigos le convencer para que se tome su primer vino, y luego para que entre en la catedral.

En 1911, su proyecto fin de carrera en la École es un ayuntamiento en Pawtucket. Se trata de su primer rascacielos: una torre gruesa, insuficientemente anclada al terreno mediante un tímido zócalo.

Hood viaja por Europa (el *grand tour*) y luego regresa a Nueva York. París le proporciona “unos años para pensar”, según escribe; “en Nueva York se adquiere fácilmente la costumbre de trabajar sin pensar, debido a la cantidad de trabajo que hay que hacer”.²

Manhattan: sin tiempo para la reflexión.

Hood abre su estudio en una *brownstone*, una típica casa de piedra rojiza situada en el número 7 de la calle 42 Oeste. En vano está atento por si se oyen “pasos en la escalera”.



Raymond Hood.

Empapela el estudio de oro, pero el dinero se acaba y el dorado se queda a medias.

Una clienta le pide que redecore su cuarto de baño; está esperando al príncipe de Gales y una gran grieta en la pared podría disgustarle. Hood le aconseja colgar un cuadro encima de la grieta.

Hay algunos encargos extraños: Hood supervisa “el traslado de ocho cuerpos de un panteón familiar a otro”.

Está inquieto por la falta de trabajo; “ensucia muchos manteles con su lápiz blando” junto a sus amigos arquitectos Ely Jacques Kahn (edificio Squibb) y Ralph Walker (número 1 de Wall Street).

Se casa con su secretaria.

Su sistema nervioso se entrecruza con el de la metrópolis.

GLOBO 1

En el vestíbulo de la gran estación central de Nueva York, Hood se encuentra a su amigo John Mead Howells, uno de los diez arquitectos norteamericanos invitados a participar en el concurso para la sede del diario *Chicago Tribune*; el primer premio va a ser de 50.000 dólares. Howells, demasiado ocupado para aceptar, ofrece a Hood la oportunidad de participar por él.

El 23 de diciembre de 1922 su propuesta (la número 69, un rascacielos gótico) obtiene el primer premio. La señora Hood recorre la ciudad en taxi para mostrar el cheque a todos los acreedores.

Hood tiene 41 años.

Dice que la luna es “suya”³ y proyecta una casa con forma de globo.

Su compromiso con el rascacielos se acrecienta. Compra el primer libro de Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*; los siguientes sólo los pide prestados.

TEORÍA

Hood tiene una teoría discreta y personal sobre el rascacielos, pero sabe que, en Manhattan, sería imprudente reconocerlo.

En su visión, el futuro Manhattan es una *ciudad de torres*,⁴ una versión sutilmente modificada de lo que ya existe; en vez de la inflexible extrusión de parcelas individuales arbitrarias, dentro de cada manzana se agruparán solares más grandes en nuevas operaciones edificatorias. El espacio que rodee a las torres dentro de las manzanas se dejará sin construir, de modo que cada torre pueda recuperar su integridad y cierto grado de aislamiento. Esos rascacielos puros pueden introducirse estrictamente dentro del entramado de la retícula y pueden apoderarse progresivamente de la ciudad sin provocar trastornos importantes.

Esta “ciudad de torres” concebida por Hood será un bosque de agujas exentas y antagonistas, al que podrá accederse por los caminos regulares de la retícula: un Luna Park utilitario.

ORO

Poco después de construir la torre del *Chicago Tribune*, a Hood se le pide que haga su primer rascacielos en Nueva York, el edificio de la firma American Radiator, en una parcela que da al parque Bryant.

En la “solución” habitual (la multiplicación directa del solar tantas veces como permita la envolvente de zonificación), la cara oeste de esa torre tendría un muro ciego, de modo que pudiese levantarse una construcción similar directamente pegada a él. Al encoger la superficie de la torre, Hood puede perforar con ventanas la fachada oeste, y así es como proyecta el primer ejemplo de su “ciudad de torres”. La operación tiene sentido, tanto en el aspecto pragmático como en el financiero; la calidad del espacio de oficinas aumenta, y con ello el alquiler, y así sucesivamente.

Pero el exterior de la torre plantea al arquitecto algunos problemas distintos, es decir, artísticos. Siempre se ha sentido molesto por los aburridos huecos de ventana que ve en las fachadas de las torres, un tedio potencial que aumenta en proporción directa a su altura: hectáreas de rectángulos negros sin sentido que amenazan con reducir su cualidad ascendente.

Hood decide construir el edificio con ladrillo negro, de modo que los agujeros —un embarazoso recordatorio de la *otra* realidad que hay dentro— puedan quedar absorbidos dentro del fuste y resultar así imperceptibles.

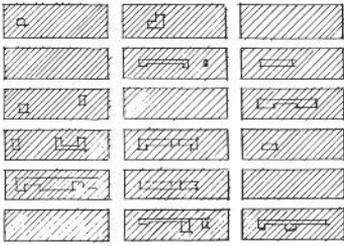
El remate del edificio negro es dorado. La excusa práctica de Hood para hacer así este remate corta enérgicamente todas las conexiones entre el oro y cualquier posible asociación con el éxtasis. “La incorporación de anuncios o elementos publicitarios en un edificio es con frecuencia una cuestión que hay que considerar. Tales añadidos estimulan el interés y la admiración del público, se aceptan como una genuina contribución a la arquitectura, incrementan el valor de la propiedad y resultan rentables para el dueño, al igual que otras formas de publicidad legítima”.⁵

GLOBO 2

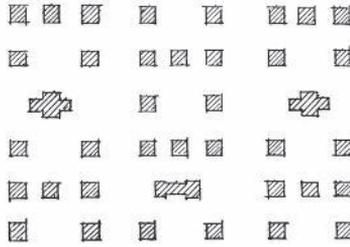
En 1928, el coronel Paterson, propietario del *Daily News*, va a ver a Hood; quiere construir en la calle 42 una imprenta combinada con una cantidad insignificante de espacio de oficinas para sus redactores.

Hood calcula que, a la larga, un rascacielos será más barato; proyecta el segundo fragmento de su “ciudad de torres” (sin saberlo su cliente), “demostrando” que al asignarle una estrecha franja en medio de la manzana, esta torre también puede tener ventanas en un muro que, si no, sería ciego, con lo que el espacio barato de almacén se transforma en valiosa superficie de oficinas.

En el interior, Hood aún va más lejos: habiendo construido hasta entonces sólo torres, aquí consume su amor irresistible por la esfera. Proyecta “un espacio circular de 150 pies [más de 45 m] de perímetro: estará delimitado por un muro de vidrio negro que se elevará, sin que ninguna ventana lo interrumpa, hasta un techo también de vidrio negro; en el centro de un suelo



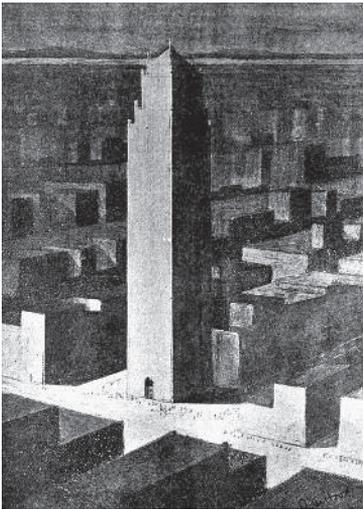
A TYPICAL STREET PLAN OF NEW YORK OF TO DAY.



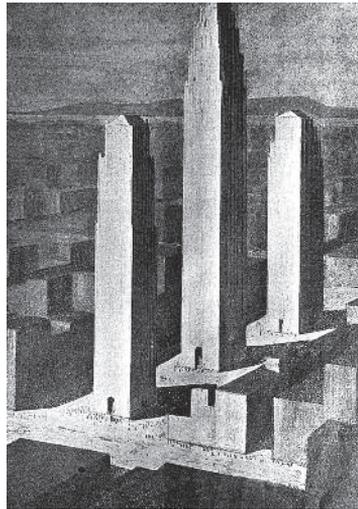
THE SAME DISTRICT WITH BUILDINGS REPLACED BY TOWERS.

Raymond Hood, “Una ciudad de torres”, publicada por primera vez en 1927; diagrama de las transformaciones sugeridas, presentadas como “propuestas para la solución del problema de la superpoblación en Nueva York”. Frente a la Ley de Zonificación de 1916 —que nunca puede controlar la *masa* final de los edificios de Manhattan, sino tan sólo su *figura*, y que por tanto es incapaz de definir el límite superior de la densidad de Manhattan—, Hood quería “establecer un cociente constante entre el ‘volumen del edificio’ y la superficie de la calle [...]. Por cada unidad de longitud de fachada a la calle se permite por ley un volumen *definitivo*. El propietario de

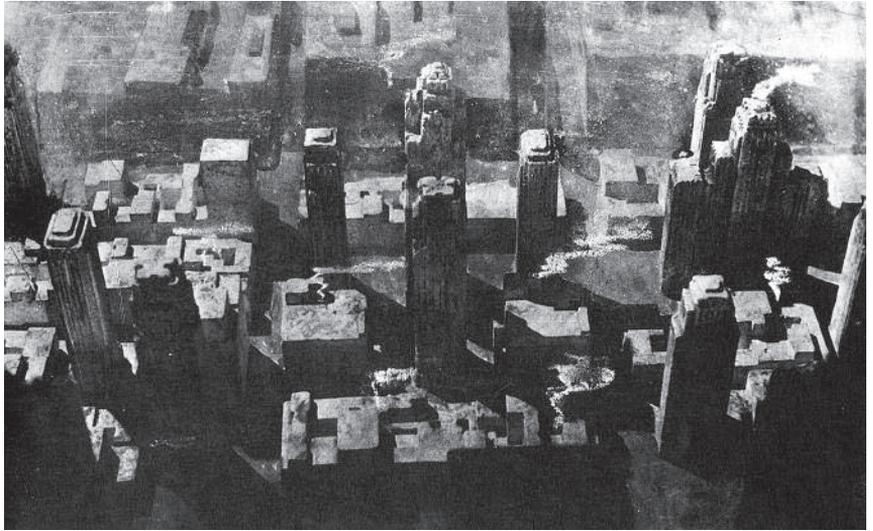
una finca [sólo] puede superar este volumen permitido si se retranquea”, de modo que “cada edificio, cuando suponga un incremento adicional para el tráfico callejero, proporcione la superficie adicional de calle para absorberlo”. De este modo, Hood puso la codicia natural de los promotores —que invariablemente querían construir el mayor volumen posible, lo cual, según la propuesta de Hood, coincidiría con la torre *más alta* posible en el solar *más pequeño* posible— al servicio de una visión estética: una ciudad de agujas exentas y escarpadas. Pero esa visión nunca se dio a conocer; oficialmente, la propuesta sólo resolvería “los problemas de luz, aire y tráfico”.



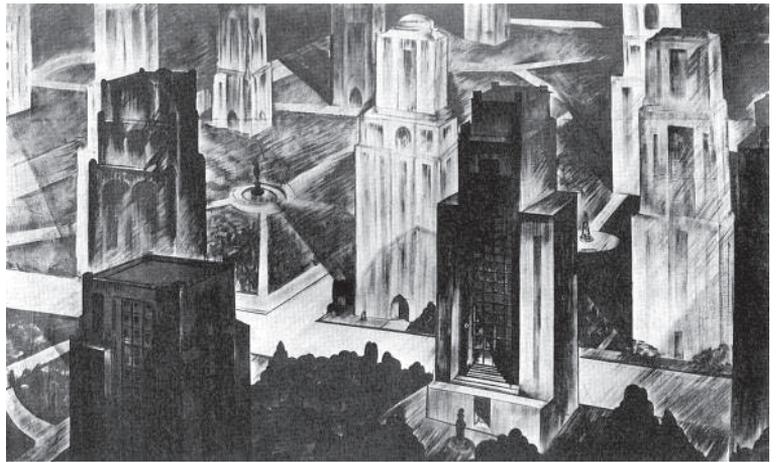
“Una ciudad de torres [...]. Intervención en el extremo de una manzana”.



“Una ciudad de torres [...]. Tres intervenciones han completado una manzana”.

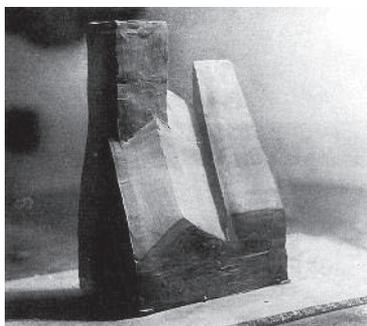


Manhattan, a mitad de camino en su conversión en una "ciudad de torres": maqueta que combina intervenciones en el extremo de una manzana, en el medio y en una manzana completa; una metamorfosis gradual sin trastornos importantes y sin reorganización conceptual.

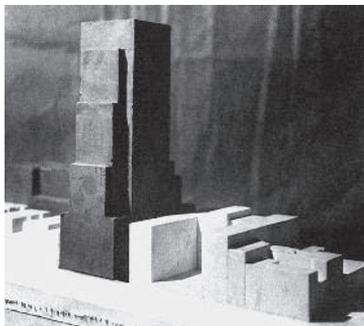


Harvey Wiley Corbett, "Propuesta de separación de las torres", 1926. Una propuesta análoga a la de Hood. Como complemento de sus propuestas "venecianas", Corbett proyecta en este caso una *colonia metropolitana* que se corresponde con "el menor volumen máximo para edificios de negocios" sugerido por las maquetas del Plan Regional. La colocación aleatoria de las torres —que se comunican mediante una

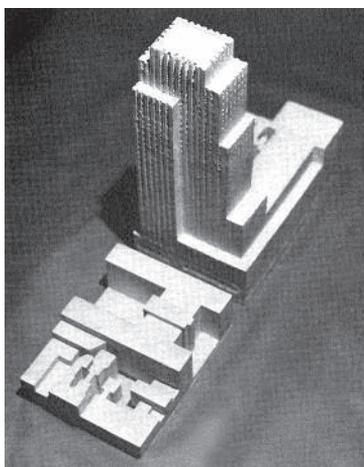
frívola geometría de senderos a través de un parque animado por multitud de formas femeninas, aunque atravesado por la regularidad de la retícula—, combinada con la escala íntima y suburbana de los rascacielos en miniatura, hace de esta *colonia metropolitana* de Corbett la versión más atractiva de la fórmula "torres en el parque" propuesta hasta el momento.



Maqueta de arcilla de la envolvente teórica de la zonificación para el solar del *Daily News*, 1929. "Es una figura que la ley pone en manos del arquitecto. Éste no puede añadir nada, pero puede modificarla como desee en los detalles" (Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*; maqueta y foto de Walter Kilham Jr.).



Edificio del *Daily News*, segundo prototipo de la "ciudad de torres", a medio modelar a partir de la forma rudimentaria de la envolvente de la zonificación: "de la arcilla surge una forma práctica".



Edificio del *Daily News*, maqueta definitiva.

con incrustaciones de latón [habrá] un pozo con forma de taza del que la luz —la única iluminación de la sala— ha de brotar a raudales. Bañado por esta luz, un globo terrestre de 10 pies [3 m] estará girando, y sus revoluciones uniformes se reflejarán misteriosamente en esa especie de noche que es el techo”:⁶ así describe Ferriss, con un placer comprensible, el vestíbulo del *Daily Mail* en su libro *The Metropolis of Tomorrow*.

Después de todo, el vestíbulo es una materialización tridimensional de ese tenebroso vacío ferrissiano —el útero, oscuro como boca de lobo, del manhattanismo; un cosmos de manchas de carboncillo— que ya ha alumbrado el rascacielos y ahora, finalmente, alumbró un globo.

“¿Por qué un diseño tan extraño está incluido en un edificio tan utilitario?”, pregunta Ferriss con fingida inocencia. Se debe a que Raymond Hood es ahora el principal agente de ese desmoronamiento de los polos opuestos que constituye la verdadera ambición de Manhattan.

El vestíbulo es una capilla del manhattanismo (el propio Hood confiesa que la tumba de Napoleón, en los Inválidos de París, es el modelo de esta disposición rehundida).

ICEBERG

Con el rascacielos McGraw-Hill (1929-1933), Hood se vuelve más abiertamente fanático mientras prepara una dosis final de hedonismo para su “ciudad de torres”.

Este edificio alberga tres categorías de actividades que se corresponden con los retranqueos de su sección: la imprenta en el basamento, espacios diáfanos para la producción de libros en la parte intermedia y oficinas en el fuste más esbelto.

En su momento, cuando le convenía, Hood fingía no tener sensibilidad alguna para el color; “¿Qué color? Veamos. ¿Cuántos colores hay: rojo, amarillo y azul? Pues lo hacemos rojo”.⁷

Para este edificio tiene en cuenta el amarillo, el naranja, el verde, el gris, el rojo, el escarlata y el negro con ribetes anaranjados. El color de la torre se va degradando desde el tono más oscuro del basamento hasta el más claro del remate, “donde finalmente se funde con el azul del cielo”.

Para hacer realidad esta negación de la presencia de la torre, uno de los ayudantes de Hood comprueba la situación de cada una de las placas cerámicas —su encaje con el proyecto global de “desaparición”—, con unos prismáticos, desde una ventana situada enfrente de las obras.

El resultado es sensacional: “El exterior del edificio tiene un acabado enteramente policromo [...]. Los muros horizontales de los antepechos están revestidos con bloques rectangulares de terracota vidriada *verde azulada* [...]. Los pilares verticales con recubrimiento metálico están pintados de un *azul verdoso oscuro*, casi *negro*. Las carpinterías metálicas están pintadas de color *verde manzana* [...]. Una estrecha banda de color *bermellón* está pintada en el frente de los marcos superiores de las ventanas y por encima



Raymond Hood, edificio McGraw-Hill, 1931: el fuego del manhattanismo, dentro del iceberg de la modernidad.

de los pilares recubiertos de metal. El *bermellón* se usa también en la cara inferior de los salientes horizontales del ático y sobre la entrada delantera. El color *dorado* de las persianas complementa eficazmente el tono frío del edificio. Estas persianas tienen en los bordes una ancha franja vertical de color *verde azulado*, que las integra en el esquema cromático general; su color es un elemento inusualmente importante en el diseño exterior.

El vestíbulo de entrada tiene un acabado de bandas de chapa de acero, esmaltadas alternativamente en *azul oscuro* y *verde*, y separadas por tubos metálicos con acabados en *plata* y *oro* [...]. Las paredes del pasillo principal y del de los ascensores tienen un acabado en chapa de acero esmaltada en color *verde*".⁸

Lo inexorable de tal esquema cromático trasluce una obsesión. Una vez más, Hood ha combinado dos factores incompatibles en una sola totalidad: con sus persianas doradas bajadas para reflejar el sol, el edificio McGraw-Hill parece un fuego que arde con furia dentro de un iceberg; *el fuego del manhattanismo, dentro del iceberg de la modernidad*.

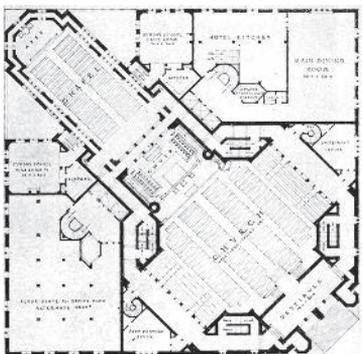
CISMA

En la tradición de los folletines, un día, a mediados de la década de 1920, un pastor protestante visita a Hood en su estudio; representa a una congregación que quiere construir la iglesia más grandiosa del mundo.

"Era una congregación de hombres de negocios y el emplazamiento era sumamente valioso [...]. Por tanto, no sólo querían construir la iglesia más grandiosa del mundo, sino incorporarle empresas que produjeran ingresos, entre ellas un hotel, un albergue juvenil de la YMCA, un edificio de viviendas con piscina, etcétera. Al nivel de la calle habría tiendas para obtener altos alquileres, y en el sótano estaría el garaje más grande de Columbus (Ohio). El garaje era muy importante, porque al ofrecer a los miembros de la congregación un sitio donde aparcar el coche al venir a trabajar los días laborables, el pastor lograría sin duda que la iglesia fuese el centro de sus vidas".

El pastor había ido a ver primero a Ralph Adams Cram, un arquitecto tradicional de iglesias que rechazó su propuesta, indignado especialmente por la sugerencia del garaje. "No habría sitio para los coches porque esta noble construcción se levantaría sobre enormes pilares de granito [...] que [la] sostendrían para siempre como un monumento a la fe". Nueva York (o sea, Hood) es el último recurso del pastor; no puede presentarse de vuelta ante los hombres de negocios para decirles que el sótano estará completamente ocupado por pilares en vez de coches.

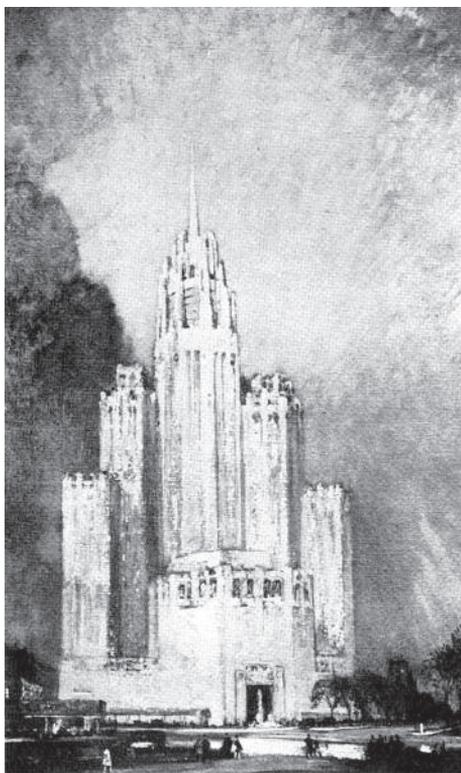
Hood le tranquiliza. "El problema del señor Cram es que no tiene fe en Dios. Yo le proyectaré una iglesia que será la más grandiosa del mundo. Incluirá todos los hoteles, piscinas y tiendas de golosinas que usted desee. Además, en el sótano estará el mayor garaje de la cristiandad, porque yo construiré la iglesia sobre palillos y tendré la suficiente fe en Dios como para creer que se mantendrá en pie".⁹



Iglesia Metodista Episcopaliana Central, planta del primer nivel: la catedral comparte la planta baja con (siguiendo las agujas del reloj) unas tiendas de golosinas, la escuela dominical, las cocinas del hotel y los comedores.



El “cisma vertical” con el máximo descaro: directamente debajo de la catedral, “el mayor garaje de la cristiandad”; en realidad sólo hay sitio para 2 × 69 coches.



Raymond Hood, Iglesia Metodista Episcopaliana Central Columbus (Ohio), 1927. Vista general que muestra la incómoda coexistencia de los elementos heterogéneos reunidos en el primer rascacielos multifuncional de Hood. La torre —a pesar de su majestuosa expresión— contiene dependencias estrictamente laicas: un albergue juvenil, una piscina, viviendas, un hotel y oficinas. La iglesia se articula como un volumen casi autónomo.

Por primera vez Hood trabaja en un edificio multifuncional. Indiferente a la jerarquía programática, asigna sencillamente las diversas partes de la “montaña” a las funciones necesarias.

Con una descarada literalidad, proyecta dos plantas (la “catedral” y el “garaje de aparcamiento”, separados tan sólo por unos centímetros de hormigón) que hacen realidad su fanfarronada con el pastor y representan la aplicación final del complemento indispensable de la “gran lobotomía”: el “cisma vertical”, que crea la libertad para apilar esas actividades tan dispares directamente una encima de otra, sin preocupación alguna por su compatibilidad simbólica.

ESQUIZOFRENIA

El episodio de la iglesia es emblemático del estado de ánimo de Hood y sus colegas a mediados de la década de 1920; todos han contraído una esquizofrenia que les permite, simultáneamente, extraer energía e inspiración de un Manhattan entendido como fantasía irracional y aplicar sus inauditos teoremas en una serie de pasos estrictamente racionales.

El secreto del éxito de Hood está en un dominio radical del lenguaje de la combinación fantasía-pragmatismo, que confiere a la ambición del manhattanismo —la creación de congestión a todos los niveles posibles— cierta apariencia de objetividad.

La retórica de Hood deja a los hombres de negocios más testarudos —especialmente a éstos— irremediamente atrapados. El arquitecto es una cautivadora Sherezade de la arquitectura que tiene subyugados a los hombres del sector inmobiliario con sus mil y un cuentos de filisteísmo: “Todo eso de la belleza es una bobada”;¹⁰ o bien “Por consiguiente, la arquitectura contemporánea se revela y se aplica como la lógica”;¹¹ o bien, algo casi poético, “La planta es de primordial importancia, porque es en el suelo donde se realizan todas las actividades de los ocupantes humanos”.¹²

Cuando Hood termina el cuento con una descripción del arquitecto ideal —ese *representante humano teórico* del manhattanismo que sabe aprovechar por sí solo el solape entre las fantasías prácticas de los hombres de negocios y esos sueños de una “cultura de la congestión” que tienen los arquitectos—, lo que está describiendo es simplemente la envidiable topografía de su propia personalidad: “El arquitecto que hace edificios estéticamente aceptables debe poseer una mente de tipo analítico y lógico; debe tener conocimiento de todos los elementos de un edificio y de su propósito y función; debe poseer una viva imaginación y un cultivado e inherente sentido de la forma, las proporciones, la adecuación y el color; debe poseer un espíritu de creación, aventura, independencia, determinación y valentía, y también gran cantidad de instintos humanísticos y de simple sentido común”.¹³

Los hombres de negocios tienen que admitirlo: el manhattanismo es el único programa en el que la eficacia se cruza con lo sublime.

PREMONICIÓN

Tras la “ciudad de torres” y el redescubrimiento para la profesión de ese cisma tan bien integrado de la iglesia-garaje, Hood afronta dos proyectos más teóricos.

Ambos comparten la premonición de una nueva era, contenida en la extrapolación de las tendencias tal como están e injertada en una continua devoción por la infraestructura metafórica existente, es decir, el rechazo a juzgar ninguna parte de la alfombra mágica de la retícula como algo sujeto a reconsideración. Hood quiere adaptar la nueva era al Manhattan real, y no al revés.

La “Ciudad bajo un solo techo”¹⁴ (1931), el primero de estos proyectos, “se ha basado en el principio de que la concentración en una zona metropolitana [...] es una situación deseable”.

Conforme a la estrategia de la esquizofrenia autoprovocada, la propuesta se presenta en realidad como una respuesta a la situación que se ha decidido exacerbar: “El crecimiento de las ciudades está quedando fuera de control. Los rascacielos crean congestión. Se construyen ferrocarriles subterráneos que dan como resultado más rascacielos, y así sucesivamente, en una espiral ascendente. ¿Dónde acabará? He aquí la respuesta”.

Hood la sabe.

“La tendencia se orienta hacia unas comunidades relacionadas dentro de la ciudad: comunidades cuyas actividades queden restringidas a determinadas zonas en las que el tráfico no tenga necesidad de desplazarse hasta calles lejanas para recoger suministros y encargos”.

Me parece que la salvación de Nueva York depende de una aplicación más amplia de este principio.

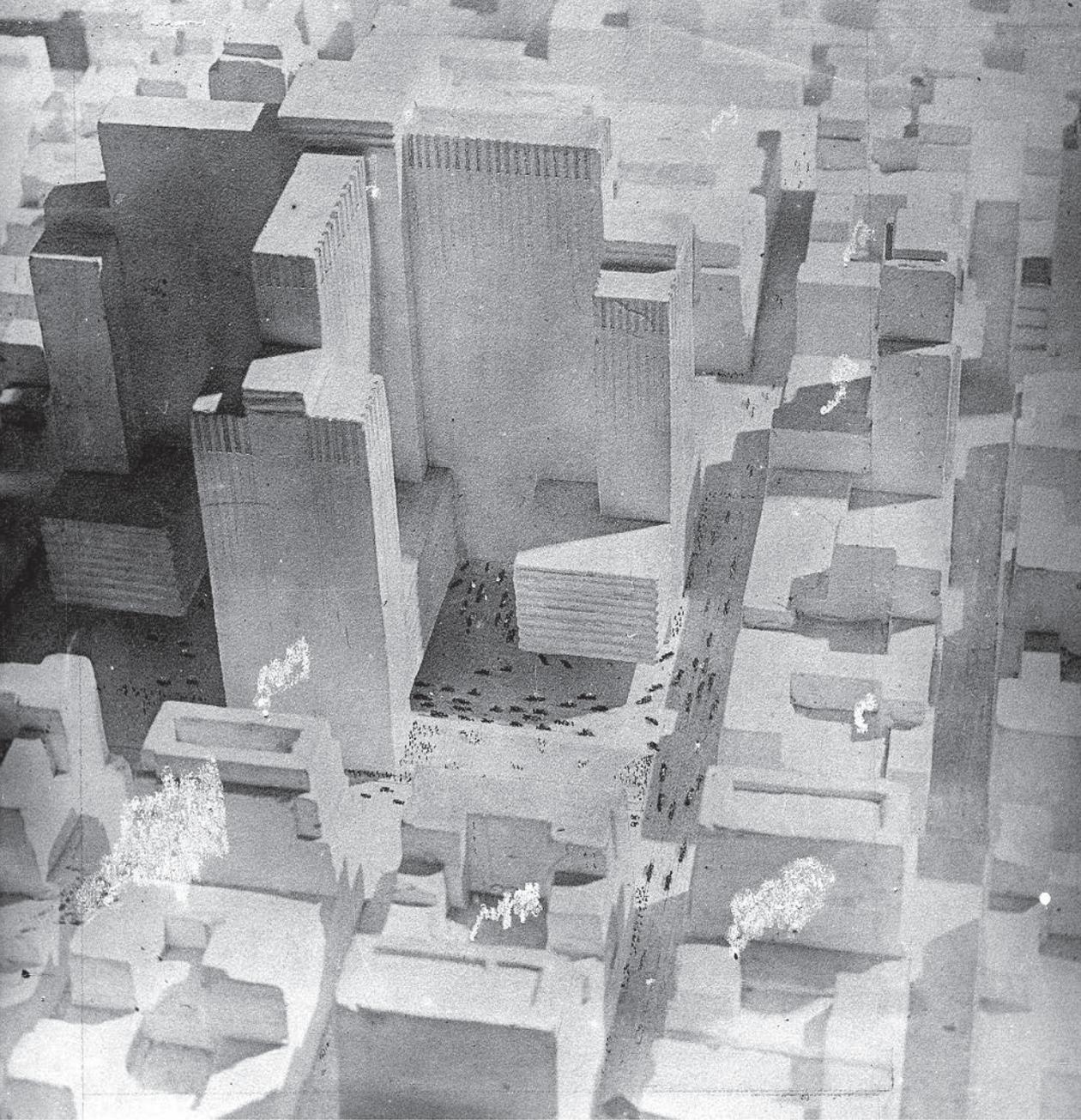
Todos los hombres de negocios de la ciudad deben haberse percatado de lo ventajoso que sería vivir en el edificio donde está instalada su oficina. Hacia este ideal debería orientarse el trabajo de las empresas inmobiliarias y de los arquitectos.

Industrias enteras deberían agruparse en conjuntos interdependientes con clubes, hoteles, almacenes, viviendas e incluso teatros. Tal disposición permitiría un gran ahorro de tiempo, así como disminuir el desgaste natural de nuestro sistema nervioso. Coloquemos a un trabajador en un conjunto unificado, y apenas tendrá que poner el pie en la acera durante todo el día”.

En esta “Ciudad bajo un solo techo” de Hood, todo el movimiento que contribuye a la congestión —horizontalmente, por la superficie de la tierra— se reemplaza por un movimiento vertical en el interior de los edificios, lo que provoca *descongestión*.

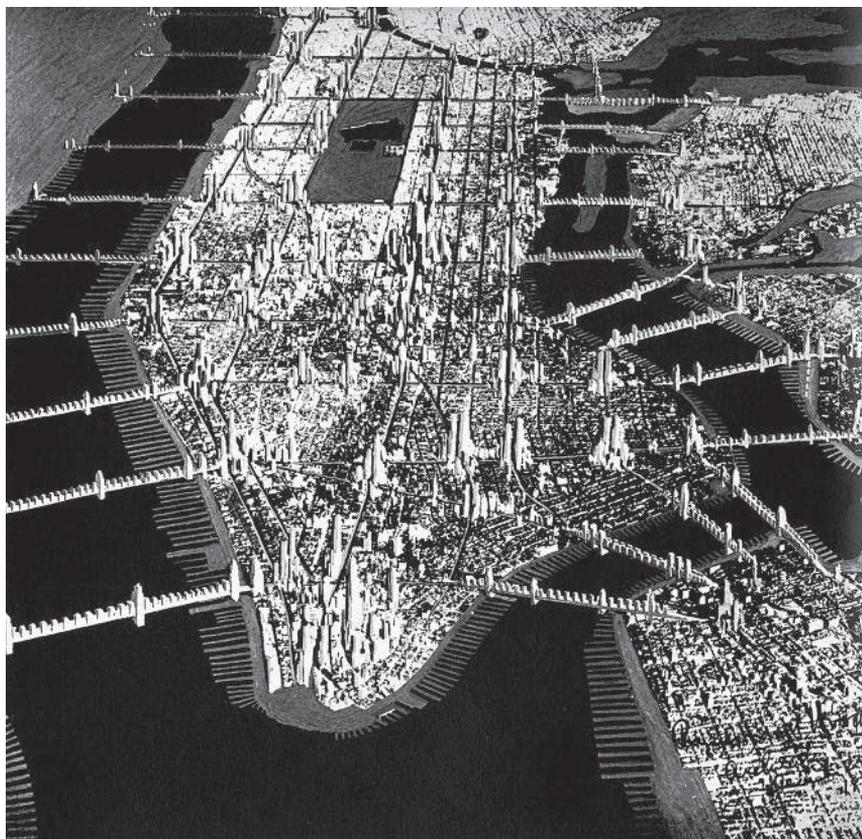
MONTAÑAS

Ese mismo año, Hood desarrolla aún más su tesis de la *ciudad dentro de la ciudad*. En su proyecto “Manhattan 1950”¹⁵ —más enfático incluso acerca del carácter inviolable de la retícula como *sine qua non* de Manhattan—,



Raymond Hood, "Una ciudad bajo un solo techo", maqueta en un contexto típico del centro urbano (el humo es añadido), "basada en el principio de que la concentración en una zona metropolitana [...] es una situación deseable [...]". El 'edificio unidad', que abarca tres manzanas de superficie de terreno, albergará una industria completa y sus empresas auxiliares. Tan sólo los núcleos de ascensores y las cajas de escaleras llegan hasta el nivel de la calle. Las primeras 10 plantas albergan almacenes, teatros y clubes. Por encima

de ellas está la industria a la que está dedicado el edificio. Los trabajadores viven en las plantas superiores". La segunda propuesta teórica de Hood abandona la fórmula de la "ciudad de torres", en favor de unas construcciones metropolitanas mucho más grandes que superan las limitaciones de una sola manzana y que, gracias a su tamaño colosal, absorben e interiorizan todo el tráfico —y, por ello, la congestión— que generarían entre ellas las construcciones sueltas más pequeñas, como las torres del anterior proyecto de Hood.



Raymond Hood, "Manhattan 1950", collage, 1930. "La isla lanza sus tentáculos [...]. Perspectiva a vista de pájaro del Manhattan de 1950, con sus cordilleras de rascacielos sobre las líneas de transporte y los picos montañosos de la industria sobre cada entrada. Los grandes puentes desembocan en centros de negocios". La tercera "teoría" de Hood —para un Manhattan definitivo— es una variación sobre el tema de la "ciudad bajo un solo techo", una propuesta para romper la "barrera de la congestión" mediante la cuidadosa implantación en la ciudad existente de la nueva megaescala de unos universos autónomos y artificiales. Por esa época, el éxito con que Hood difuminaba la distinción entre el pragmatismo y el idealismo tenía completamente descon-

certados a sus coetáneos. ¿Cómo podía una disposición supuestamente sencilla de intereses comerciales —la simple extrapolación de unas tendencias implacables— generar tales imágenes artísticas? "Estas visiones ponen énfasis en la creciente concentración que se está produciendo en Manhattan. En la medida en que siguen aparentemente el crecimiento característico de la ciudad, estas visiones pueden considerarse más prácticas que visionarias. Sólo por la grandiosidad de la escala y por el empleo de puentes pueden juzgarse con escepticismo. Sin embargo, su aquiescencia implícita al principio de la "congestión" en el crecimiento de la ciudad desmerece considerablemente su valor como propuestas utópicas" (*Creative Art*, agosto de 1931).

propone una implantación regular y razonable de la nueva escala a unos lugares escogidos dentro de la retícula. Un total de 38 “montañas” se colocan alternativamente en los cruces de las avenidas con las calles más anchas de la retícula, aproximadamente cada diez calles.

La masa de cada montaña supera el tamaño de una sola manzana, pero ni una ni otra se ven comprometidas: la retícula sencillamente corta la montaña para crear una configuración de llenos y vacíos. Cuatro picos están unos frente a otros a ambos lados del cruce, y poco a poco van descendiendo escalonadamente hacia el perímetro, donde, al igual que el edificio de 100 pisos, conectan con los restos que quedan del antiguo paisaje urbano.

Unos tentáculos secundarios se despliegan a lo largo de la isla: puentes colgantes sobrecargados de viviendas; calles que se han convertido en edificios. Los puentes de Hood son como los puentes levadizos que rodean una fortaleza: señalan las puertas de Manhattan.

El proyecto “Manhattan 1950” propone un número específico y limitado de “montañas”. En sí mismo, esto demuestra que ha comenzado una nueva fase del manhattanismo: un Manhattan *conocible*.

BARRERA

La paradójica intención de resolver la congestión creando más congestión indica la suposición teórica de que existe una *barrera de la congestión*.

Al aspirar a un nuevo orden de lo colosal, atravesaríamos esta barrera y apareceríamos de repente en un mundo completamente sereno y silencioso, donde toda esa actividad histérica y exasperante que solía ocurrir fuera, en el metro, etcétera, quedaría ahora completamente absorbida dentro de los propios edificios. La congestión se ha eliminado de las calles y ahora es engullida por la arquitectura.

La ciudad es permanente; no hay razón alguna para que los edificios tengan que ser reemplazados. La misteriosa calma de sus exteriores queda garantizada por la “gran lobotomía”. Pero dentro, donde el “cisma vertical” da cabida a cualquier posible cambio, la vida está en un constante estado de frenesí. Manhattan es ahora una tranquila llanura metropolitana marcada por los universos autosuficientes de las “montañas”, y en la que el concepto de lo real, ya superado, se ha dejado atrás definitivamente.

Las puertas definen un Manhattan hermético, un Manhattan sin escapatoria al exterior, un Manhattan con placeres únicamente interiores.

Tras el “Manhattan del cambio”, un “Manhattan de la permanencia”.

Esas “montañas” son, finalmente, la materialización de la Ley de Zonificación de 1916: la “megaaldea”, el Manhattan definitivo situado al otro lado de la barrera de la congestión.

Todos los Rockefeller Centers

“Los norteamericanos son los materialistas de lo abstracto”.

Gertrude Stein.

PARADOJA

En el corazón del Rockefeller Center —la primera etapa de ese Manhattan final y definitivo— hay una doble paradoja que sólo el manhattanismo podía solventar: “El conjunto debe combinar el máximo de congestión con el máximo de luz y espacio”, y “toda la planificación [...] debería basarse en ‘un centro comercial tan hermoso como sea posible, compatible con los altos ingresos que deberían generarse’ ”.¹⁶

El programa del Rockefeller Center consiste en reconciliar esos términos incompatibles.

En esta empresa va a trabajar una coalición de talentos sin precedentes, insólita tanto en su número como en su composición. Tal como lo describe Raymond Hood, “sería imposible calcular el número de mentes oficiales que se han dedicado a desentrañar las complejidades del problema; y sin duda, menos sentido tiene aún adivinar el número de mentes no oficiales que han reflexionado sobre ello. Arquitectos, constructores, ingenieros, expertos inmobiliarios, financieros, abogados: todos han aportado algo de su experiencia e incluso de su imaginación”.¹⁷

El Rockefeller Center es una obra maestra sin un genio.

No hay una mente creativa que sea la única responsable de su forma definitiva, por eso la concepción, el nacimiento y la realidad del Rockefeller Center se han interpretado —en el tradicional sistema de medidas con el que se juzga la arquitectura— como un rebuscado *compromiso*, un ejemplo de “arquitectura de comité”.

Pero la arquitectura de Manhattan no puede medirse con instrumentos convencionales porque éstos proporcionan lecturas absurdas: ver el Rockefeller Center como un compromiso es estar ciego.

La esencia y la fuerza de Manhattan radican en que *toda* su arquitectura es “de comité” y que ese comité lo componen los propios habitantes de Manhattan.

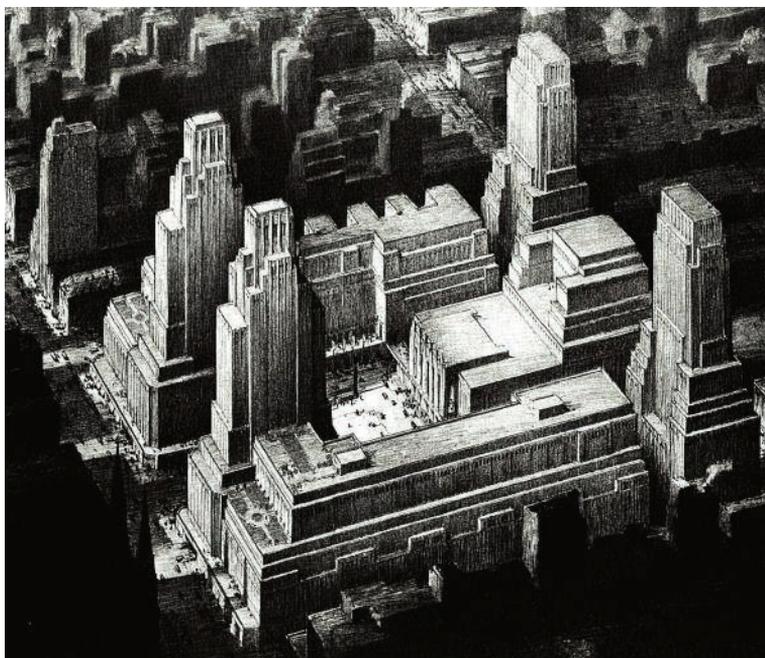
SEMILLA

La semilla del Rockefeller Center es la búsqueda, iniciada en 1926, de un nuevo acomodo para la Ópera metropolitana. Viviendo una odisea arquitectónica, el contenedor teórico de la nueva Ópera deambula por la retícula en busca de una localización apropiada.

Su futuro arquitecto, Benjamin Wistar Morris, se ve enfrentado a una paradoja fundamental en Manhattan: resulta literalmente imposible ser



Escenas de la campaña de especificación: "el movimiento de Corbett" o "proyecto de comité". Los Associated Architects y los promotores, jugando con Rockefeller Centers en miniatura. "De pie: J. O. Brown, Webster Todd, Henry Hofmeister y Hugh S. Robertson. Sentados: Harvey Wiley Corbett, Raymond Hood, John R. Todd, Andrew Reinhard, y el doctor J. M. Todd".



Benjamin Wistar Morris, propuesta para la Metropolitan Square, 1928, en el emplazamiento del actual Rockefeller Center. Desde la Quinta avenida, un eje central conduce a la explanada situada delante de la Ópera metropolitana. Las calles 49 y 50 continúan a través de las dos torres delanteras. El dilema del equipamiento cultural frente a las construcciones que generan fondos se resuelve configurando las oficinas como las murallas protectoras de una “ciudad prohibida”, y usando los

cuatro rascacielos como tótems que definen un bastión de la alta cultura. Aparte de la explanada central, muchos otros rasgos que se repiten en los esquemas posteriores de otros arquitectos ya están presentes en éste: por ejemplo, un indicio de cubiertas ajardinadas, y unos puentes sobre las calles 49 y 50 que conectan una red de pasarelas y soportales elevados en el nivel de la segunda planta, a la manera de las llamadas propuestas “anti-congestión” de Corbett.



John D. Rockefeller Jr., midiendo los planos del futuro edificio RCA con su regla plegable de cuatro pies [1,2 m]. El interior de su despacho, comprado originalmente en España, se reconstruyó

primero en las oficinas privadas de Rockefeller, y luego se volvió a desmontar para resucitar de nuevo en la planta 56.^a del edificio RCA (Fotografía: Life).

convencional en el Manhattan de finales de la década de 1930, por muy decidido que uno esté.

La Ópera de Morris sólo puede existir aislada, como un objeto decoroso, en las zonas menos solicitadas de la retícula. En lugares mejor situados, el suelo llega a ser tan caro que es necesario añadir otras funciones comerciales para hacer factible la operación en el aspecto financiero. Cuanto mejor es el solar, mayor peligro corre esa Ópera teórica de verse aplastada, física y simbólicamente, por las superposiciones comerciales, hasta el punto de que el concepto original se hunda bajo su peso.

El itinerario de la Ópera va desde un solar en la calle 57, entre las avenidas Octava y Novena, donde puede existir ella sola en un barrio degradado, hasta un lugar de Columbus Circle, donde ya está incorporada a un rascacielos.

Finalmente, en algún momento de 1928, Morris descubre un emplazamiento de tres manzanas, propiedad de Columbia University, situado entre las avenidas Quinta y Sexta y entre las calles 48 y 52.

Ahí proyecta un conjunto final, pertinaz en su determinación *beaux arts* de hacer de la Ópera un objeto exento y simbólico situado al final de una perspectiva simétrica. En este punto, el centro del conjunto una explanada en la que coloca el cubo de la Ópera. Un acceso ceremonial, flanqueado por dos rascacielos, conduce a ella desde la Quinta avenida. La Ópera y la explanada están rodeadas por una muralla de diez pisos de espacios de almacén con mucho fondo; en la Sexta avenida, otros dos rascacielos (un hotel y un edificio de viviendas) flanquean la Ópera.

ROBLÓN

Cuando esta propuesta se presenta oficialmente en el Metropolitan Club, cuyos socios han patrocinado el proyecto, John D. Rockefeller Jr. empieza a mostrar interés.

La Ópera no tiene medios para construir su nueva sede, ni mucho menos para financiar esa cadena de montañas a su alrededor, que va a ser la mayor operación edificatoria concebida hasta entonces en Manhattan.

Rockefeller se ofrece para asumir la responsabilidad de la planificación adicional y de la ejecución efectiva de toda la operación.

Al no sentirse preparado, por no ser un experto, para dirigir una operación inmobiliaria tan colosal, Rockefeller delega las responsabilidades logísticas en un amigo suyo, John R. Todd, hombre de negocios, contratista y promotor inmobiliario.

El 6 de diciembre de 1928 se funda la Metropolitan Square Corporation, que va a ser el vehículo para llevar a cabo la empresa.

El propio Rockefeller queda como responsable de conservar las dimensiones idealistas del proyecto; y es que está obsesionado con el proceso constructivo. "Sospecho que siempre tuvo el deseo reprimido de remachar un roblón":¹⁸ así es como Nelson Rockefeller diagnostica la actitud de su padre.

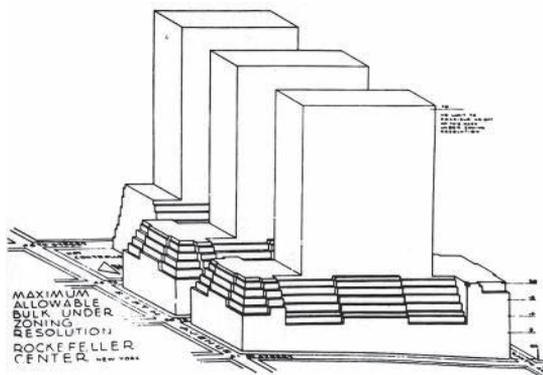


Diagrama del volumen máximo permitido en el emplazamiento de las tres manzanas del Rockefeller Center, según la Ley de Zonificación de 1916. El proyecto de Morris sacrifica el volumen de la manzana intermedia en favor de la dignidad *beaux arts* de su Ópera.

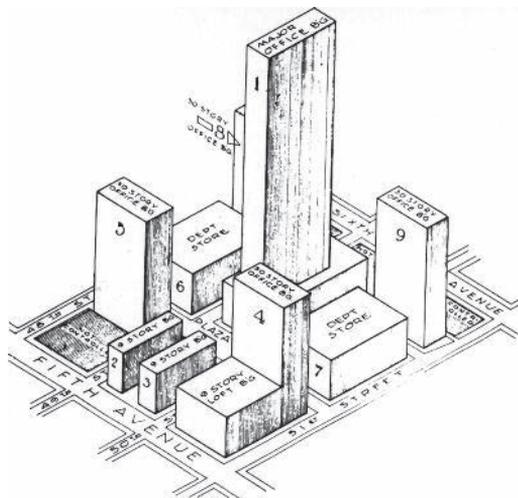


Diagrama de los arquitectos Reinhard y Hofmeister para el promotor Todd, en el que se corrige el error de Morris añadiendo una torre central principal para aprovechar completamente las posibilidades comerciales del volumen permitido. El parecido de este diagrama con el Rockefeller Center construido es notable, pero eso no hace que Reinhard y Hofmeister sean los “creadores” del conjunto. Estos contornos sin especificar corresponden más bien a esa “figura que la ley pone en manos del arquitecto”, según decía Ferriss. Es en la especificación de esta envolvente —en su “conquista” por parte de los detalles arquitectónicos y programáticos— donde radica la genialidad del Rockefeller Center.

A finales de la década de 1920, John D. Rockefeller Jr. había sido presidente del comité de construcción de la iglesia de Riverside —un enfático injerto de lo espiritual en la retícula, para contrarrestar el frenesí comercial que domina todo lo demás— y se había implicado en la elaboración de todos los detalles arquitectónicos.

Al tiempo que se dedica al Rockefeller Center, John D. Jr. está preparando la restauración del poblado colonial de Williamsburg: de sus dos empeños, uno es la invención de un pasado; y el otro —en una economía en quiebra—, la restauración de un futuro.

Durante el proyecto del conjunto, Rockefeller pasa años “metido hasta las rodillas en los planos”¹⁹ en su despacho gótico (más tarde trasplantado en su totalidad a la parte alta del edificio RCA); siempre lleva encima una regla plegable de cuatro pies [1,2 m], para comprobar hasta el menor detalle del proyecto en curso, e insiste ocasionalmente en el añadido de algunos detalles espirituales como la decoración gótica del remate de la pastilla RCA (una sugerencia aceptada por los arquitectos porque saben que, simplemente por la altitud, resultará invisible).

CRÁTER

Todd tiene sus propios arquitectos: Reinhard y Hofmeister, ambos jóvenes y sin experiencia.

Con ellos escudriña la propuesta de Morris a la luz de esa paradoja de la máxima congestión combinada con la máxima belleza. El punto débil del esquema de Morris es que se desentiende de la envolvente máxima de zonificación, que por entonces es tanto una necesidad financiera como un irresistible modelo arquitectónico. En comparación con la *montaña* de Ferriss y Hood —la configuración del Manhattan definitivo—, el proyecto de Morris, con el vacío de la explanada en el centro, es como el cráter de un volcán apagado.

En un gesto de reparación comercial y metafórica, Todd y sus arquitectos reemplazan el cráter por el pico de un edificio de oficinas.

Esta corrección define y fija lo primordial del Rockefeller Center; todas las versiones posteriores son variaciones del mismo motivo arquitectónico: una supertorre en el centro y cuatro torres más pequeñas en las esquinas del emplazamiento. Los restos rehundidos de la explanada de Morris sobreviven tan sólo en la medida en que facilitan la planificación adicional.

Tras la formulación del diagrama fundamental, Todd invita a Hood, Corbett y Harrison —con más experiencia que sus propios arquitectos— a actuar como consultores.

QUIEBRA

En 1929, la gran quiebra bursátil echa por tierra los supuestos en los que se basa el Rockefeller Center: de ser una empresa razonable en el aspecto financiero, se convierte en algo irracional en el aspecto comercial. Pero esta súbita suspensión de la gravedad financiera fuerza al comité a ser, en todo caso, menos comercial y más idealista.

El impulso original (la construcción de una nueva Ópera metropolitana) se vuelve cada día más inverosímil, al tiempo que también se evapora la demanda del tipo de espacio de oficinas que proporciona el proyecto. Pero Rockefeller ha firmado un contrato de arrendamiento que estipula un pago de 3,3 millones de dólares anuales a Columbia University.

Lo que queda tras el fracaso de todas las predicciones —y de las estructuras que hacen posible cualquier clase de predicción— es tan sólo la envolvente de zonificación del conjunto, un volumen colosal que ahora ha de transformarse de algún modo en algo deseable para nuevas formas de ocupación humana, gracias a la originalidad de los arquitectos y los constructores.

Existe una metáfora: la “montaña” de Ferriss. Existen una serie de estrategias: la “gran lobotomía”, el “cisma vertical”, unos cálculos inmobiliarios que se han orientado, desde la década de 1920, a demostrar lo imposible. Y existe una industria de la edificación que está especializada en construir todo ello.

Finalmente, existe la doctrina del manhattanismo: la creación de congestión a todos los niveles posibles.

DATOS

Todd está vinculado a una tradición de pragmatismo implacable y sangre fría en las finanzas. Pero debido a las incertidumbres financieras de la empresa, lo que debería haber sido una operación primordialmente pragmática se desarrolla en medio de una completa escasez de datos. En el incierto clima posterior a la quiebra bursátil, sencillamente *no hay* demandas ni necesidades empíricas que satisfacer: en resumen, *no hay datos* que puedan comprometer la pureza de la concepción. La crisis financiera garantiza la integridad teórica del Rockefeller Center.

El comité —repleto de supuestos filisteos— no tiene otra elección que lo “ideal”.

Pese a que pretendían ser empíricas, sus especificaciones simplemente definen los perfiles del arquetipo.

PRUEBA

Para Hood, el Rockefeller Center significa poner a prueba esta doctrina, las estrategias para aplicarla y a los individuos comprometidos con ella.

“Yo he hecho cosas —supongo que como todos los arquitectos— de las que no estaba completamente seguro. En una operación de un solo edificio puede arriesgarse algo por experimentar, pero en una promoción de 250 millones de dólares —y que podría sentar un precedente para muchas otras en el futuro— los errores pueden ser tan costosos que acaban convirtiéndose en catástrofes. Huelga decir que todas las personas relacionadas con el Rockefeller Center saben que están arriesgando su reputación profesional, su futuro profesional, en función del éxito de este conjunto”.²⁰ Lo que tienen en común todos los hombres del comité es su implicación en las anteriores fases inconscientes de Manhattan; en diversos grados, son responsables de haber desarrollado la arquitectura ya existente en la ciudad. Y ahora tienen que esculpir el arquetipo final de Manhattan a partir de esa roca invisible que es su envolvente de zonificación, siguiendo una “campaña de especificación”: cada fragmento invisible tendrá que hacerse concreto en cuanto a la actividad, la forma, los materiales, las instalaciones, la estructura, la decoración, el simbolismo y las finanzas.

La “montaña” debe convertirse en arquitectura.

COMPETENCIA

Al principio, a cada uno de los arquitectos participantes se le pide que desarrolle una propuesta personal en competencia con los demás. Este ardid crea una sobreabundancia de energías e imágenes arquitectónicas para su inclusión parcial en el diagrama, al tiempo que drena el ego de cada uno de los componentes.

Entre los arquitectos participantes, Corbett y Hood —los dos más famosos y los únicos teóricos— proponen versiones retroactivas de proyectos anteriores abortados.

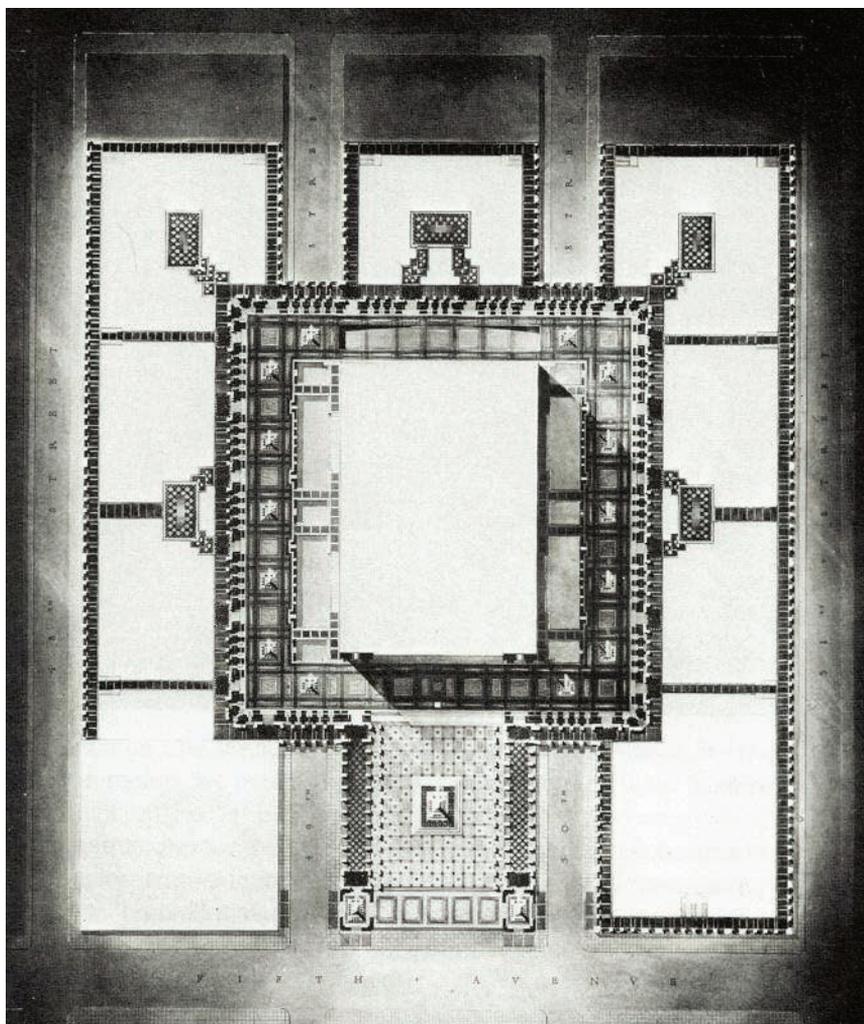
Corbett encuentra finalmente una oportunidad para imponer su metáfora “tráfico-isla” de 1923, que pretendía remediar la congestión transformando Manhattan en una “Venecia muy modernizada”.

Los dibujos de Ferriss sólo definen con precisión los elementos venecianos de la propuesta de Corbett: un “puente de los suspiros” sobrevuela la calle 49; y unas columnatas como las de San Marcos y un río de brillantes limusinas negras monopolizan la atención. El resto de los contornos de la propuesta desaparecen en una neblina de partículas de carboncillo.

El Rockefeller Center de Corbett, situado en un mar Adriático sintético en medio de la ciudad, cumple una promesa subconsciente formulada ya en aquellos Canales de Venecia de Dreamland.

CRUCE

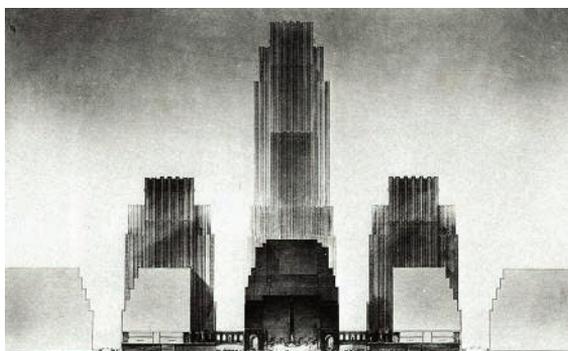
La propuesta de Hood también es un testimonio de la persistencia de su obsesión; puesto que las tres manzanas del emplazamiento frustran finalmente su intención de implantar una de sus megamontañas en un cruce importante, lo que hace es crear dentro de la retícula un cruce artificial,



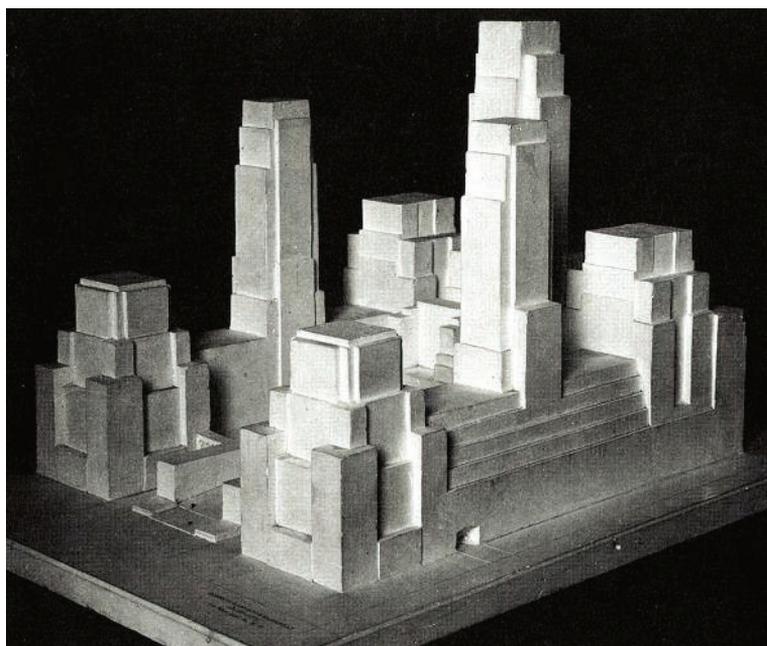
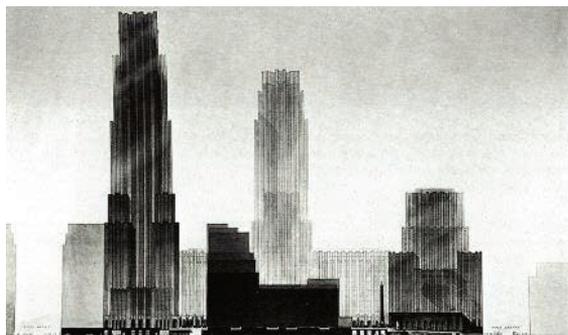
Propuesta para la ordenación de la Metropolitan Square, planta al nivel de los soportales elevados, Corbett, Harrison y MacMurray, 1929, o "La persistencia de la memoria" (1). El proyecto personal de Corbett para el Rockefeller Center es la apoteosis de su *urbanismo de la metáfora*, el último intento de su vida de crear "una Venecia muy modernizada", presentado como una serie lógica de medidas anticongestión. Las tres manzanas del Rockefeller Center se tratan como "islas"; el centro de la manzana intermedia está ocupado por la Ópera metropolitana, rodeada por siete rascacielos. Como era de esperar, la esencia de su propuesta es la separación del tráfico rodado —al que se asigna el nivel del suelo— y de los peatones, para los que crea una red continua y elevada en la segunda planta; los soportales bordean todo el perímetro de las manzanas exteriores y forman, en el núcleo del conjunto, una

plaza en torno a la Ópera, un deambulatorio metropolitano cuyo circuito se completa con puentes semicubiertos, de la anchura de la propia plaza, sobre las calles 49 y 50. Desde la plaza, unos puentes secundarios conducen a las entradas laterales de la Ópera. La red de soportales también da acceso a los vestíbulos retranqueados de los siete rascacielos: tres en cada una de las manzanas laterales y uno, el más alto, al oeste de la Ópera, dando a la Sexta avenida. La plaza central se comunica con el plano peatonal convencional de la ciudad (es decir, el suelo) mediante una plataforma inclinada que desciende hacia la Quinta avenida entre dos pérgolas colosales. La disposición en su conjunto se asemeja a la "explanada perimetral" en torno a la Grand Central Station, pero con la estación reemplazada por la Ópera, los coches por personas y la rampa desde Park Avenue por la explanada en pendiente.

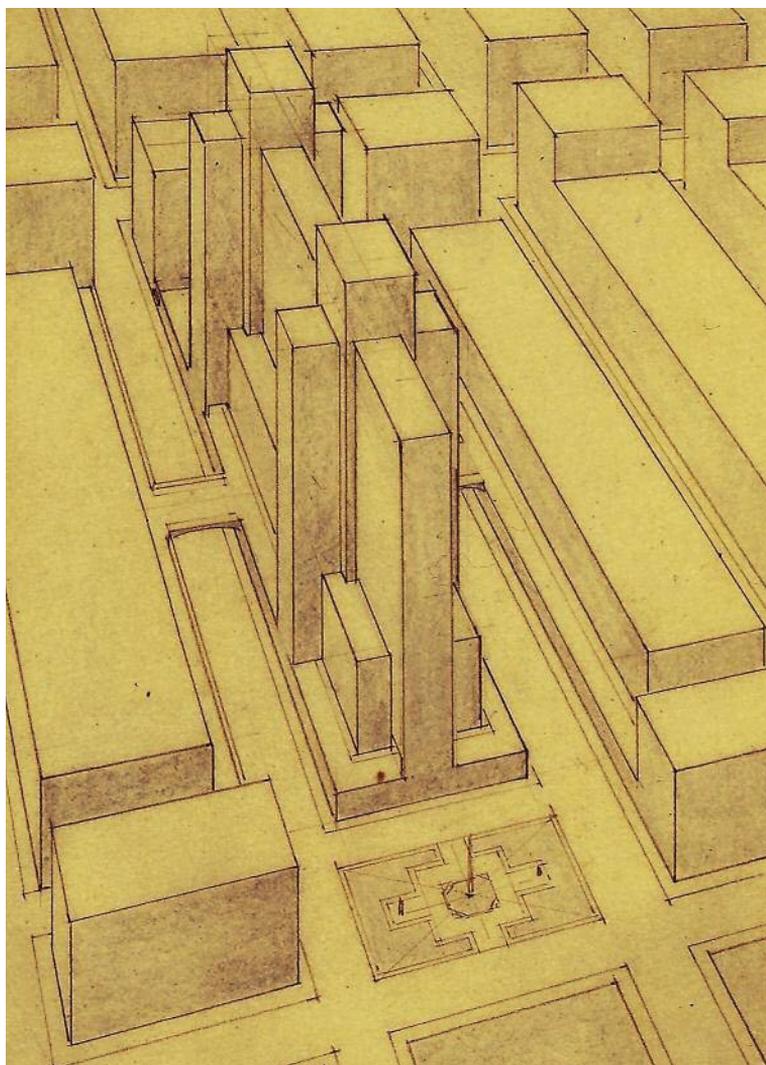
Ordenación de la Metropolitan Square, sección-alzado desde la Quinta avenida, donde se muestra, en el centro, la plataforma inclinada entre pérgolas que asciende hacia la plaza central situada delante de la Ópera; y sección por las dos manzanas exteriores. Aquí se manifiesta un aspecto problemático del esquema de Corbett: no sólo los soportales del principal nivel peatonal, en la segunda planta, están bordeados de tiendas —una valiosa propuesta comercial—, sino que la planta baja —que, siendo coherente, debería haberse dejado exclusivamente a los coches— muestra otros soportales con tiendas en los dos lados, cuando todas las demás características del esquema conspiran para eliminar a los peatones del nivel del terreno.



Ordenación de la Metropolitan Square, sección oeste-este por la calle 49, la plaza central y la explanada en pendiente hacia la Quinta avenida. De izquierda a derecha: silueta del rascacielos más alto, perfil de la Ópera, corte por la Metropolitan Square y explanada en pendiente.

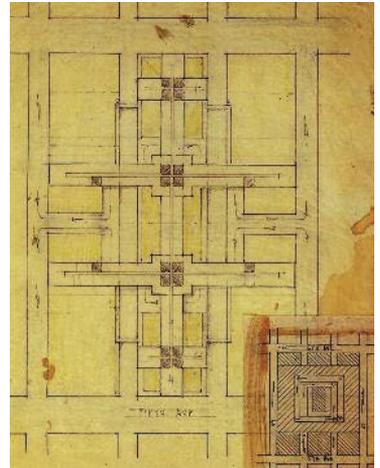
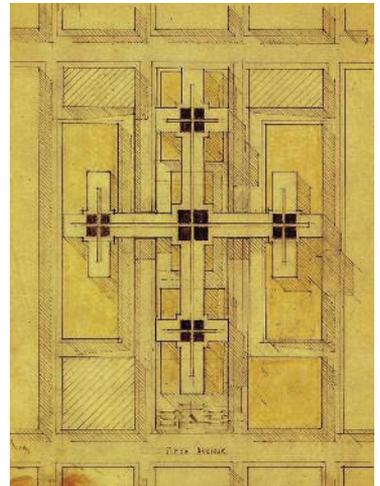
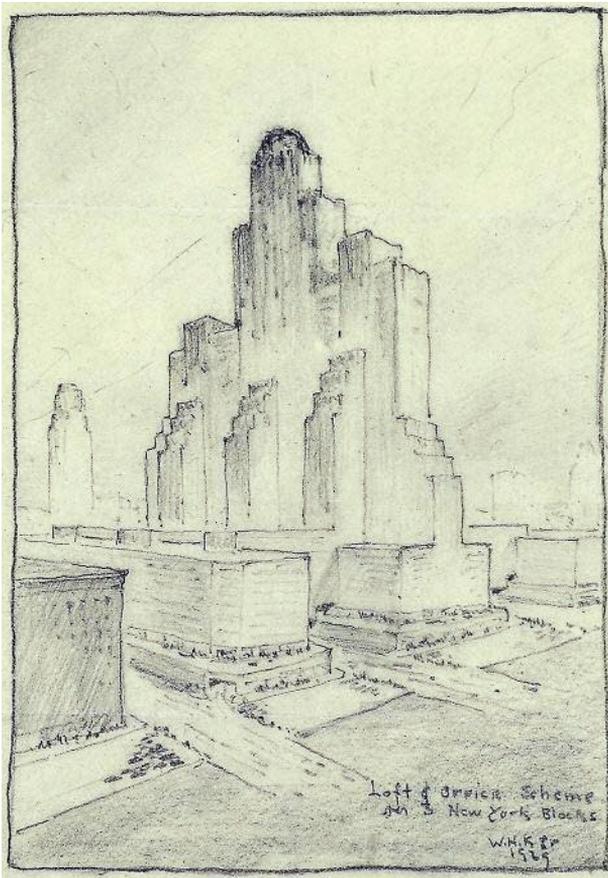


Ordenación de la Metropolitan Square, maqueta vista desde el noreste, que muestra el alzado norte de la manzana, con tres torres y un acceso de coches a la zona cubierta bajo la plaza peatonal, situada en el emplazamiento de la actual Rockefeller Plaza.

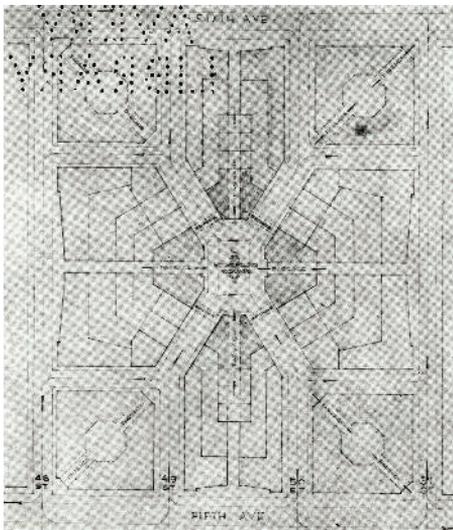
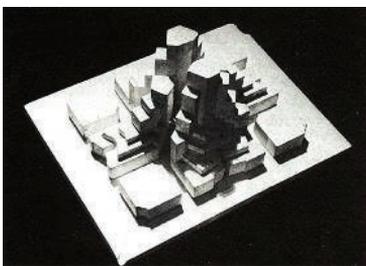


Entre el 19 y el 23 de diciembre de 1929, Walter Kilham Jr. —que trabajaba para Hood— dibujó al menos ocho Rockefeller Centers. Cada alternativa se desarrollaba como una planta diagramática y un boceto tridimensional. El esquema “O” data del 19 de diciembre; al igual que el proyecto “personal” de Corbett, propone un nivel elevado continuo para los peatones que compensa la discontinuidad de las tres manzanas separadas. En el esquema ‘O’, la manzana central está ocupada por una pastilla longitudinal sumamente alta que termina en rascacielos en sus dos extremos. Así pues, el proyecto ‘O’ señala la primera aparición en la arquitectura de Manhattan de una “pastilla” —que en sí misma es un retroceso a los edificios por *extrusión* a principios de siglo—, una forma que pronto significaría el fin del rascacielos manhattanista. Según afir-

maba Hood, esta forma venía dictada exclusivamente por la lógica: la entrada de aire y luz. Las dos manzanas exteriores se designan como “grandes almacenes”. Enfrente de la pastilla-rascacielos central hay dos balcones metropolitanos a lo largo de la cara interior de las manzanas exteriores, conectados con dos puentes a unas terrazas similares situadas en el perímetro de la manzana central; tanto los balcones como las terrazas están bordeados de tiendas. Los dos núcleos de ascensores situados en ambos extremos de la pastilla-rascacielos se comunican mediante una galería interior. Los otros esquemas eran variaciones sobre el “O”, con disposiciones alternativas de los elementos en altura dentro de la manzana central y relocalaciones de los puentes para crear distintas redes peatonales.



En otras propuestas, como el “Proyecto de almacenes y oficinas en 3 manzanas de Nueva York” y las plantas para los esquemas “V” y “X”, el protoproyecto del Rockefeller Center consiste —algo no muy distinto de la “ciudad bajo un solo techo”— en una pastilla central cortada por una, dos e incluso tres alas norte-sur que salvan las calles 49 y 50, con grupos de ascensores en los puntos donde las pastillas transversales se apoyan en las manzanas exteriores, más bajas. Estas plantas hacen del proyecto una “retícula dentro de la retícula”, con premoniciones de la obra de Piet Mondrian *Victory Boogie-Woogie*.



Propuesta personal de Hood, o “La persistencia de la memoria” (2): “Proyecto de supermanzana para el Rockefeller Center”, también llamado “El arrebato”, y descrito por Hood como “un intento de construir una pieza piramidal”; maqueta. “El arrebato” es una versión apenas disimulada de uno de los centros de negocios de la propuesta “Manhattan 1950”. Dado que el emplazamiento carece de ese cruce importante para el que estaban pensados esos “picos”, Hood conecta las esquinas exteriores del conjunto para crear un cruce artificial, y luego encaja el centro de negocios girándolo 45 grados. Cuatro rascacielos están uno frente a otro a los lados de una diminuta Rockefeller Square situada en el centro; están conectados con puentes colocados a intervalos a lo largo de su longitud. Desde ese cuádruple pico central, “El arrebato” desciende hacia el perímetro para conectar con la ciudad existente.

dos diagonales que conectan las cuatro esquinas, ese “atajo” de tráfico aplicado por primera vez en su “ciudad de torres”. En este cruce artificial coloca un pico de cuatro partes que desciende en terrazas escalonadas hacia el perímetro del solar.

En las cimas de los cuatro edificios se concentran las instalaciones y las maquinarias de los ascensores. A intervalos regulares a lo largo de estas torres, unos puentes comunican los cuatro fustes, de modo que se asegura la congestión. El esquema de Hood es la propuesta de una hora punta perpetua en tres dimensiones.

CEREBRO

Antes del propio Rockefeller Center, la creación más impresionante de Todd y sus arquitectos, agrupados ahora como los Associated Architects (Reinhard y Hofmeister; Corbett, Harrison y MacMurray; y Hood, Godley y Fouilhoux) es el escenario que diseñan para albergar la campaña de especificación.

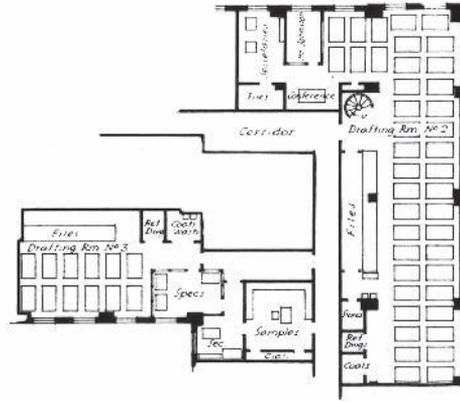
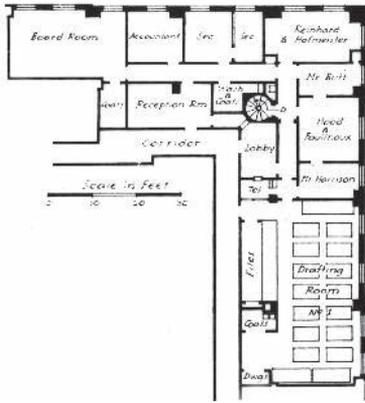
Su propósito no es determinar lo más rápidamente posible todos los detalles del conjunto, sino, por el contrario, *posponer su definición final hasta el último momento posible*, de modo que el concepto del Rockefeller Center siga siendo una matriz abierta, capaz de absorber cualquier idea que pueda acrecentar su calidad última.

Los Associated Architects están organizados en dos plantas del edificio Graybar, propiedad de Todd. El estudio es un diagrama casi literal de las sucesivas etapas del proceso creativo.

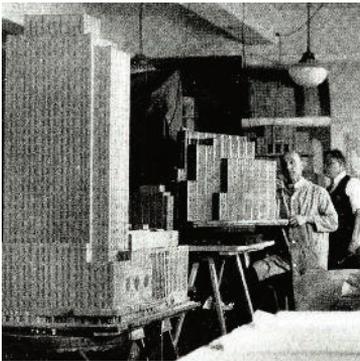
En la planta alta, todos los Associated Architects tienen sus cubículos individuales; se reúnen una vez al día en una sala de juntas para hacer un *brainstorming* colectivo, de modo que sus diversas ideas puedan insertarse en la matriz del conjunto. Renee Chamberlain, escultora de arquitectura, y los “dibujantes” de la sala de dibujo n.º 1 dan a los conceptos todavía fluidos de los proyectistas una plasmación provisional, de manera que puedan tomar decisiones rápidas.

En la planta de abajo, comunicada tan sólo por una pequeña escalera de caracol, los *especificadores* profesionales están colocados en una retícula de mesas situadas en la sala de dibujo n.º 2. Aquí la envolvente de zonificación se desmonta en fragmentos separados, numerados del 1 al 13, cada uno con su propio equipo de supervisores y técnicos. Todos ellos traducen las ideas que vienen de arriba en precisos dibujos de trabajo que serán enviados a quienes transforman los planos en una realidad tridimensional.

“Además de una centralita telefónica principal, dotada de líneas directas con los ingenieros consultores y las empresas de copia de planos, hay un sistema dictográfico de comunicación interior. Todos los departamentos están conectados mediante subestaciones dictográficas, conectadas a su vez con un dictógrafo central, mediante el cual los informes de las reuniones pueden seguirse desde todas las subestaciones al mismo tiempo.



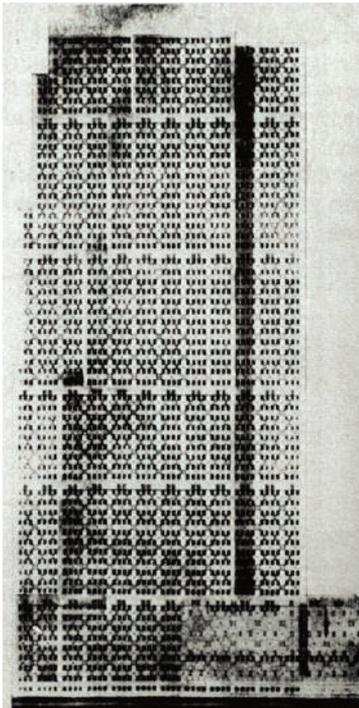
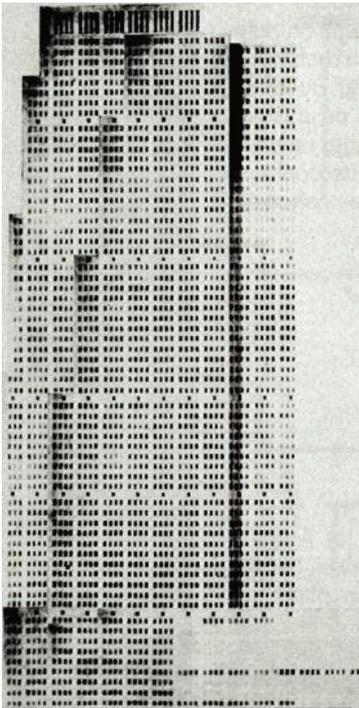
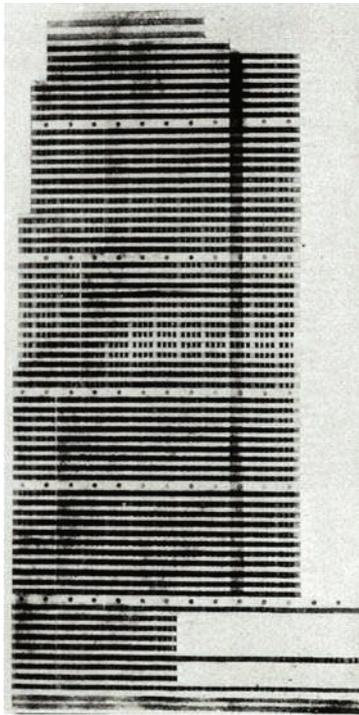
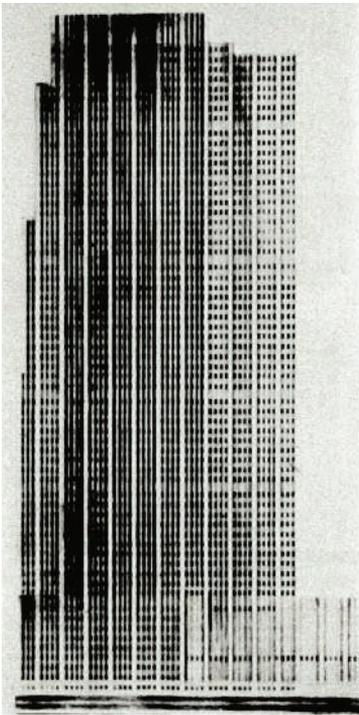
El escenario de la “campana de especificación”: el estudio entendido como un flujo tridimensional del proceso creativo. “Las oficinas ejecutivas se encuentran en la planta 26.^a del edificio Graybar y están comunicadas con tres salas de dibujo, dos de las cuales están en la planta 25.^a. La sala de dibujo n.º 1 se usa para proyectar y hacer maquetas; las otras dos, para el trabajo general de producción”.



El volumen del Rockefeller Center se desmontó en fragmentos que fueron estudiados y desarrollados por equipos separados de arquitectos, escultores o maquetistas, dibujantes, delineantes y redactores de pliegos de condiciones.



Raymond Hood, Wallace K. Harrison y Andrew Reinhard: "los arquitectos del Rockefeller Center, mientras examinan una maqueta de yeso de la Maison Française y el edificio British Empire". Los objetos que parecen ceniceros sobre pedestales son maquetas para la fuente de la explanada hundida.



Más pruebas de la “densidad de las posibilidades rechazadas”: opciones para la fachada del edificio RCA; también se estudió un revestimiento de chapa galvanizada y pintada.

Cada subestación está conectada con una oficina ejecutiva. Además de este sistema, hay un cuerpo de mensajeros que reparten internamente los informes, el correo y las notas de las reuniones”.²¹ Así lo describe Wallace Harrison, el “administrador” futurista de este sistema de circuitos, casi racional, para la creación.

MATRIMONIO

El rechazo de los proyectos personales en favor del diagrama establecido en el bombardeo de ideas del comité no provoca resentimiento alguno. Cuando Hood describe la mecánica del comité —el desplome del filisteísmo hacia la creatividad—, parece hacerlo, por una vez, sin falsedad alguna. “Lejos de ser una desventaja, estoy convencido de que esta disciplina de verse obligado a hacer que un proyecto se sostenga por sus propios medios desde el punto de vista financiero, y de someter los detalles y los materiales a un continuo análisis crítico, conduce a la honradez y la integridad del proyecto. Con este estímulo, no se da importancia alguna a las telarañas del capricho, el gusto, la moda y la vanidad, y el arquitecto se encuentra cara a cara con los aspectos esenciales y los elementos que constituyen la verdadera arquitectura y la verdadera belleza”.²²

Aunque no es responsable del diagrama inicial del Rockefeller Center, resulta obvio que Hood domina la *campaña para especificar la envolvente*. Especialista en la sofistería pragmática al servicio de la creación pura, Hood es el componente más eficaz del comité, pues habla todos los diferentes “lenguajes” que representan sus miembros.

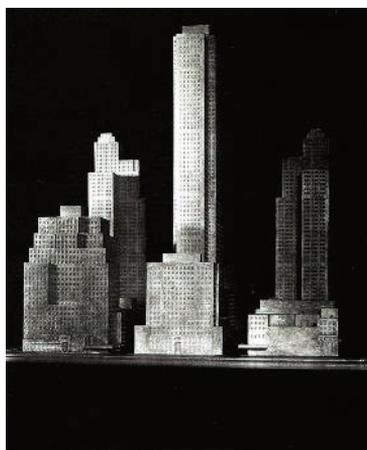
Cuando Todd, por ejemplo, se muestra reacio a aceptar el coste del revestimiento en piedra caliza de toda la pastilla RCA, Hood contraataca proponiendo que la cubran con chapa galvanizada, “pintada, por supuesto”.²³ Después de todo, Todd quiere piedra caliza. (¿Quizá Hood prefiere realmente la chapa pintada?)

Si el comité es un matrimonio forzado entre el capital y el arte, se trata de un matrimonio consumado con entusiasmo.

ASEDIO

Fuera del “cerebro” del Rockefeller Center reina la Gran Depresión: el coste tanto de la mano de obra como de los materiales sigue cayendo durante el período de gestación del proyecto.

Las dos plantas del estudio sufren un constante asedio por parte de personas externas que quieren aportar ideas, servicios y productos a la realización de la “montaña”. Con la economía en situación desesperada y siendo el Rockefeller Center una de las escasas obras en curso, esa presión externa resulta a menudo irresistible. Es otra razón más para que el comité evite hacer una definición prematura; cuanto más pospongan las decisiones no esenciales, más respuestas se les presentarán en forma de lujos que eran



“Yo no intentaría adivinar cuántas [...] soluciones se propusieron: dudo de que [...] hubiese algún posible esquema que no se estudiase antes de adoptar el proyecto actual. E incluso *después* de llegar a un esquema definitivo, continuamente se hacían cambios para adaptarse a la evolución de los alquileres” (Raymond Hood). Una vez descartados los esquemas individuales y asimiladas sus metáforas (Venecia, la pirámide, etcétera), los Associated Architects se pusieron a trabajar en la elaboración de la envolvente de Reinhard y Hofmeister: el rascacielos más alto en el centro, y cuatro rascacielos secundarios en las esquinas más alejadas de las manzanas exteriores. Delante de la torre central, una explanada en medio de la manzana —como en el esquema de Morris— rehundida para facilitar la comunicación entre el nivel subterráneo y el de la calle. La construcción más baja en la Quinta avenida era inicialmente un banco ovalado, pronto reemplazado por dos construcciones idénticas de siete pisos (los edificios “francés” e “inglés”), que encauzan a los peatones hacia la explanada rehundida. La simetría de la idea inicial se abandonó con la torre noreste que da ahora a la Quinta avenida. Originalmente tenía unos grandes almacenes compactos al otro lado de la Quinta avenida; este bloque pronto se “partió” para formar, como un eco de los edificios francés e inglés, un patio de entrada al edificio “internacional”, cuya pastilla repetía el motivo escalonado del RCA (“exigido” por la reducción de los bloques de ascensores). La torre sureste se convirtió en el edificio *Time-Life*. A medida que pasaba la década de 1930 y el conjunto se iba realizando por etapas, el proyecto global se fue haciendo menos reconocible: se trataba de satisfacer las necesidades de algunos inquilinos específicos y de responder a ese movimiento moderno que avanzaba sigilosamente.

imposibles con anterioridad. Para aprovechar este potencial inesperado, nombran un *director de investigación*.

De este modo, el conjunto apunta cada vez más alto. Mientras que el proceso habitual de la creación arquitectónica es como un horizonte menguante, en el caso del Rockefeller Center el horizonte se vuelve cada vez más amplio. Al final, cada fragmento de la construcción se ha sometido a un examen sin precedentes y se escoge entre un número descomunal de alternativas. Esta densidad de posibilidades rechazadas sigue emanando del conjunto una vez construido: hay al menos una idea por cada uno de sus 250 millones de dólares.

ARQUEOLOGÍA

El Rockefeller Center es la manifestación más madura de esa teoría tácita del manhattanismo que consiste en la existencia simultánea, en un único emplazamiento, de programas distintos conectados tan sólo por los elementos comunes de los ascensores, los núcleos de servicios, los pilares y la envoltura externa.

El Rockefeller Center debería interpretarse como un conjunto de cinco proyectos ideológicamente separados que coexisten en el mismo lugar. El ascenso por sus cinco estratos revela una arqueología de filosofías arquitectónicas.

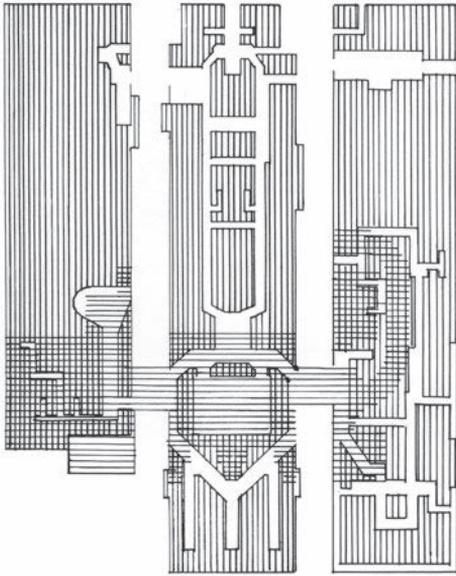
PROYECTO N.º 1

Los arquitectos más destacados de Nueva York, como Hood, han quedado marcados por las enseñanzas de la École des Beaux-Arts, con su confianza en los ejes, las vistas y la articulación de los monumentos cívicos contra el fondo de un tejido urbano neutro. Pero todas y cada una de estas doctrinas son invalidadas y negadas *a priori* por la retícula de Nueva York.

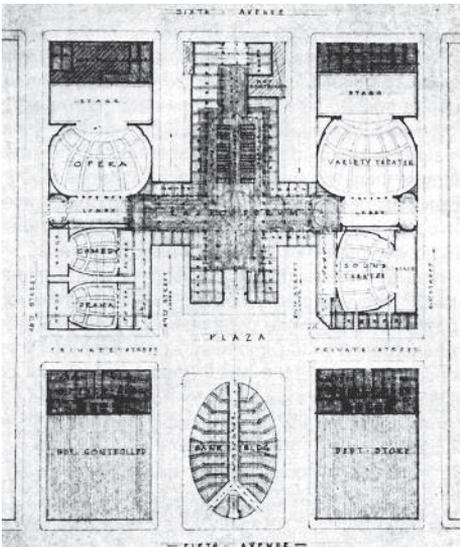
A cada construcción que alberga en ella, la retícula le asegura exactamente el mismo tratamiento: la misma cantidad de “dignidad”. La inviolabilidad de la propiedad privada y su resistencia consustancial al control formal global impiden la creación de perspectivas premeditadas; y en la ciudad del “automonumento”, el aislamiento de objetos simbólicos con respecto al tejido principal carece de sentido: el tejido mismo es ya una acumulación de monumentos.

En Nueva York, la sensibilidad *beaux arts* sólo puede estar donde no hay retícula, es decir, bajo tierra.

El nivel -1 del Rockefeller Center, el sótano, es una composición *beaux arts* tradicional, aplicada finalmente a Manhattan: vistas enterradas que culminan no en la entrada monumental de una nueva Ópera, sino en el metro. En el sótano del conjunto, el urbanismo *beaux arts* establece entre las manzanas unas conexiones subrepticias que se evitan escrupulosamente por encima del suelo: es un diseño grandioso que nunca sale a la superficie.



*Proyecto n.º 1: beaux arts bajo tierra, planta del nivel del vestíbulo (sótano). Contrarrestando la independencia superficial de las tres manzanas del Rockefeller Center, un sistema de soportales subterráneos irradia desde la Rockefeller Plaza —transformada en una pista de patinaje en 1937, tras una lánguida existencia como escaparate y entrada al recinto subterráneo— para formar una composición *beaux arts*, grandiosa aunque patéticamente bidimensional.*



Proyecto n.º 2: un “lugar de recreo metropolitano”, una alfombra teatral de tres manzanas, entre cinco y ocho teatros —donde, en teoría, un solo reparto podría interpretar hasta ocho espectáculos simultáneos— conectados mediante el “foro de la radio”, un puente híbrido en la planta baja a través de las calles 49 y 50, que se sumergen por debajo de él. La concentración de los grupos de ascensores muestra el rascacielos más alto en la Sexta avenida y dos más pequeños al este de la “calle privada”. Los cinco teatros iniciales quedaron reducidos finalmente a uno: el Radio City Music Hall.

En el extremo este de la composición, la explanada rehundida resuelve la transición entre la superficie de la retícula y las complejidades *beaux arts* que hay debajo.

PROYECTO N.º 2

El nivel 0 del actual Rockefeller Center, dominado por el vestíbulo del edificio RCA y el Radio City Music Hall, es una versión drásticamente reducida de otras alternativas mucho más audaces, que se proyectaron e incluso casi se construyeron.

Cuando se descartan los planes para una nueva Ópera metropolitana, los Associated Architects siguen pensando en los teatros; proyectan algunas versiones de una fantástica planta baja *enteramente* ocupada por más y más teatros: un océano de tres manzanas de asientos de terciopelo rojo, hectáreas de escenarios y bastidores, kilómetros cuadrados de pantallas de proyección: un recinto para la representación donde pueden desarrollarse al mismo tiempo siete u ocho espectáculos, por muy contradictorios que sean sus mensajes.

Un enorme vestíbulo suspendido —de tres manzanas de anchura y por encima de las calles 49 y 50— conectará todos esos teatros, reforzando así la simultaneidad de las actuaciones discordantes. Este salón metropolitano transformará a los públicos separados en un solo cuerpo consumidor de fantasía, una comunidad temporalmente hipnotizada.

Los antecedentes de esta alfombra teatral son Steeplechase, Luna Park y Dreamland. Encaja perfectamente en la ambición megalómana del Manhattan definitivo la voluntad de proporcionar esta especie de escapatoria (un *lugar de recreo* metropolitano) dentro de su territorio.

En el proceso de realización, el tamaño de la alfombra se reduce; el Radio City Music Hall es su último bastión: una medida de su ambición.

PROYECTO N.º 3

El tercer proyecto del Rockefeller Center es la extrusión de diez pisos del solar según la tradición inicial del rascacielos como multiplicación pura y simple de su superficie. Se trata de un volumen no atravesado por la luz, iluminado y ventilado de manera artificial, y lleno de espacios públicos y semipúblicos.

Todo este ámbito artificial se planea para clientes inexistentes, en previsión de las sencillas aplicaciones de la “gran lobotomía”; y encuentra su ocupante perfecto cuando la Radio Corporation of America (RCA) y su filial, la NBC, se suman como arrendatarios del Rockefeller Center. La RCA se queda con la pastilla; la NBC, con el bloque.

“La National Broadcasting Company (NBC) ocupará [...] 26 estudios de radiodifusión en este edificio [...] complementados con seis salas de audición. Uno de los estudios, el más grande del mundo, tendrá más de tres pisos de altura [...]. Todos los estudios tendrán blindaje eléctrico y estarán

dotados de instalaciones de iluminación adecuadas para la televisión.

Muchos de ellos dispondrán de galerías de observación para visitantes”.

“Cuatro estudios agrupados en torno a una sala de control central se utilizarán para las producciones dramáticas complicadas. Los actores estarán en uno de ellos; la orquesta, en un segundo estudio; las escenas con mucha gente se representarán en un tercero, y el cuarto se usará para los efectos de sonido. Este plan de agrupar varios estudios en torno a una sala de control central se adapta admirablemente también a la presentación de programas de televisión”.²⁴

En previsión de la inminente aplicación de la tecnología televisiva, la NBC concibe la manzana entera (en la parte que no está atravesada por los pilares del edificio RCA) como un solo escenario electrónico que puede transmitirse por las ondas hasta los hogares de todos los ciudadanos del mundo: el centro neurálgico de una comunidad electrónica que se congregaría en el Rockefeller Center sin estar realmente allí. *El Rockefeller Center es la primera arquitectura que puede ser retransmitida.*

Esta parte del conjunto es lo opuesto a una “fábrica de sueños”: la radio y la televisión, los nuevos instrumentos de la cultura dominante, retransmitirán sencillamente la *vida*, el “realismo”, tal como se organiza en los estudios de la NBC.

Al absorber la radio y la televisión, el Rockefeller Center añade a sus niveles de congestión la electrónica: el mismo medio que niega la necesidad de congestión como condición para una deseable interacción humana.

PROYECTO N.º 4

El cuarto proyecto es la resurrección, en las cubiertas de los bloques más bajos, del estado virgen original del emplazamiento ocupado ahora por el Rockefeller Center. En 1801, el doctor Davis Hosack, estudioso de las plantas, fundó el jardín botánico Elgin, un enclave científico de horticultura con un invernadero experimental. Hosack llenó el jardín “con plantas procedentes de todas las partes del mundo, entre ellas 2.000 esquejes del laboratorio de Linneo, el renombrado botánico sueco”.

Tan sólo 130 años más tarde, Hood convence a Todd —con uno de sus más seductores cuentos de hadas, acerca de los altos alquileres que podrían cobrarse por esas ventanas privilegiadas que se abrirían a una de las “maravillas del mundo”— para realizar finalmente los jardines colgantes de una Babilonia contemporánea.

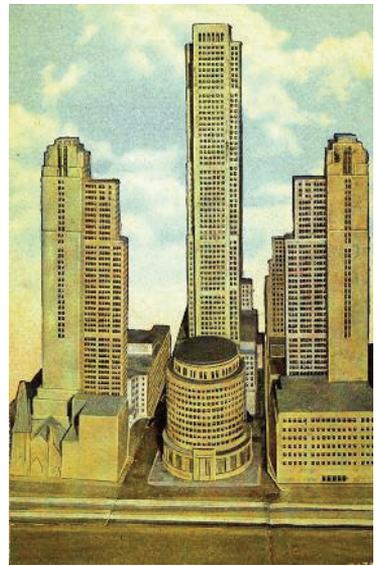
Sólo las insignificantes superficies de los elementos más altos del conjunto (la pastilla RCA, la torre RKO, el edificio Internacional, etcétera) se libran “de las cubiertas ajardinadas que se levantarán sobre la superficie antiguamente dedicada al jardín botánico Elgin”.²⁵

Con cualquier otra doctrina urbanística, el pasado del Rockefeller Center habría sido ocultado y olvidado; con el manhattanismo, el pasado puede coexistir con las permutaciones arquitectónicas a las que ha dado origen.

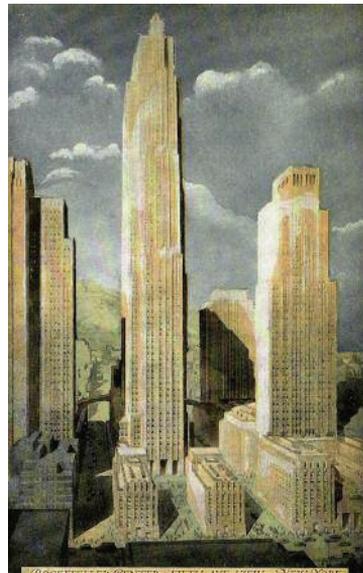
Desde principios de la década de 1930, una serie de postales fueron documentando cada paso del proyecto del Rockefeller Center, casi *antes* de que ocurriese. Estas imágenes reflejan un insoportable suspense por parte del público metropolitano con respecto al aspecto final: una impaciencia colectiva por que esas figuras dejen de ser conjeturas y se vuelvan tangibles. En Manhattan, las postales funcionaban como un "semáforo" populista con respecto a la arquitectura, un medio que alimentaba esa visión de Ferriss de que "el pueblo apreciaba y aplaudía calurosamente" a los arquitectos de la "nueva Atenas".



Proyecto "fantasma", totalmente imaginado por el editor de la postal.



Primer "Rockefeller Center oficial" presentado al público.



Perspectiva oficial desde la Quinta avenida con los "jardines colgantes" unidos por puentes venecianos.



Imagen a vista de pájaro del proyecto definitivo, basada en un dibujo de John Wenrich.





Fotomontaje de un espectral Rockefeller Center en medio de la ciudad.

El parque se extiende sobre las tres manzanas. Un invernadero para la experimentación científica constituye un recordatorio de Hosack. Las cubiertas van a estar comunicadas mediante puentes venecianos que crean un parque continuo dotado de un teatro de marionetas, una exposición permanente de escultura, una muestra de flores al aire libre, quioscos de música, restaurantes, complicados jardines geométricos, un jardín de té, etcétera.

El jardín es tan sólo una variación muy avanzada de aquella “alfombra arcádica” sintética de Central Park, con la naturaleza “reforzada” para responder a las exigencias de la “cultura de la congestión”.

PROYECTO N.º 5

El proyecto n.º 5, el proyecto final, es “una ciudad jardín en alto”.²⁶ Pero el jardín tiene una imagen doble: dos proyectos al mismo tiempo. Puede interpretarse como la *cubierta* de los bloques bajos, pero también como la *planta baja* de las torres.

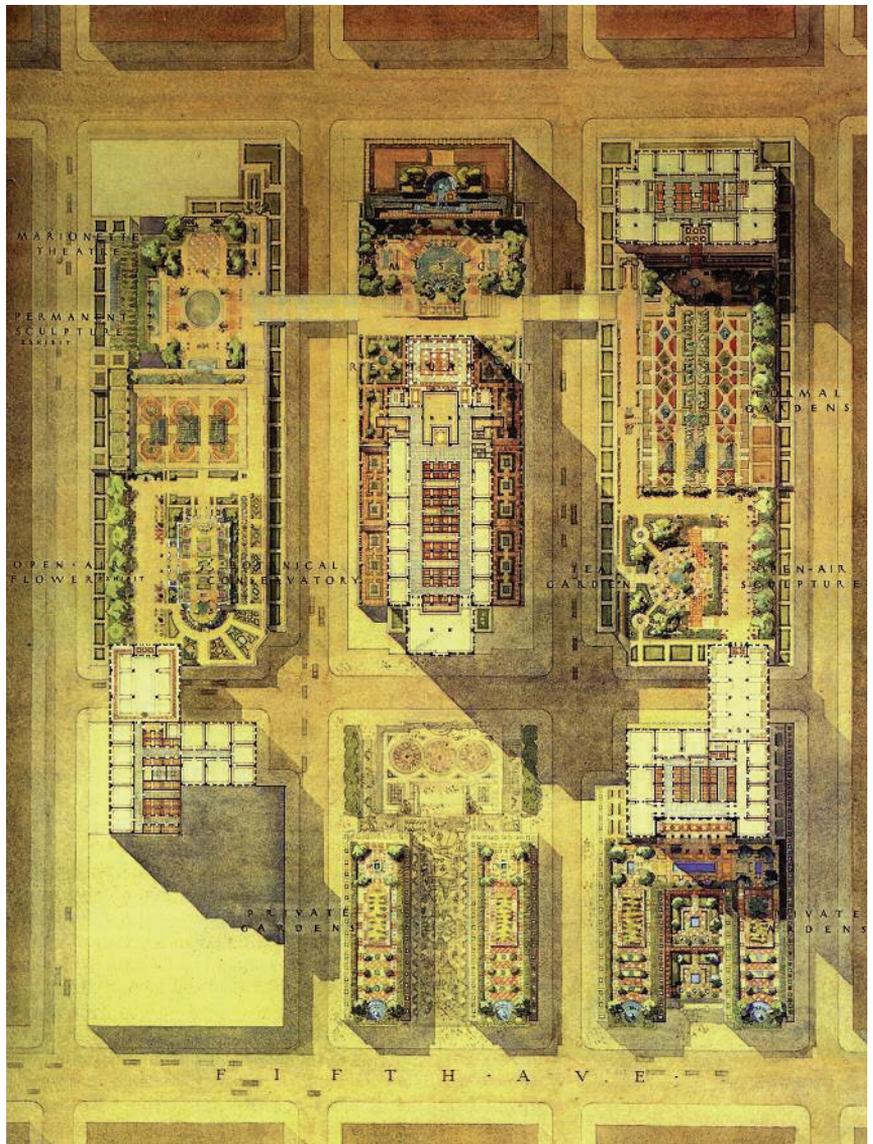
Durante el proyecto y la construcción del Rockefeller Center, el impacto del movimiento moderno europeo en la práctica arquitectónica norteamericana ya no puede desestimarse. Pero Hood y los Associated Architects son representantes, en primer lugar, del manhattanismo; y sólo en segundo lugar, del movimiento moderno.

Los proyectos de Hood anteriores al Rockefeller Center pueden entenderse como una “conversión” más o menos errática desde el eclecticismo hasta el movimiento moderno; pero su producción también puede interpretarse como un empeño coherente de rescatar el manhattanismo, de desarrollarlo, aclararlo y perfeccionarlo. Ante la *Blitzkrieg* moderna de la década de 1930, Hood siempre defiende el “urbanismo de la congestión” y su carácter hedonista, frente al “urbanismo de las buenas intenciones”, de talante puritano.

Con este enfoque, los jardines de cubierta del Rockefeller Center son un intento, por parte de la sensibilidad de Manhattan, de ingerir esa “ciudad radiante” del movimiento moderno —con su “felicidad” de luz, aire y césped— dejándola reducida a uno de sus muchos estratos. De este modo, el conjunto será al mismo tiempo metropolitano y antiurbano.

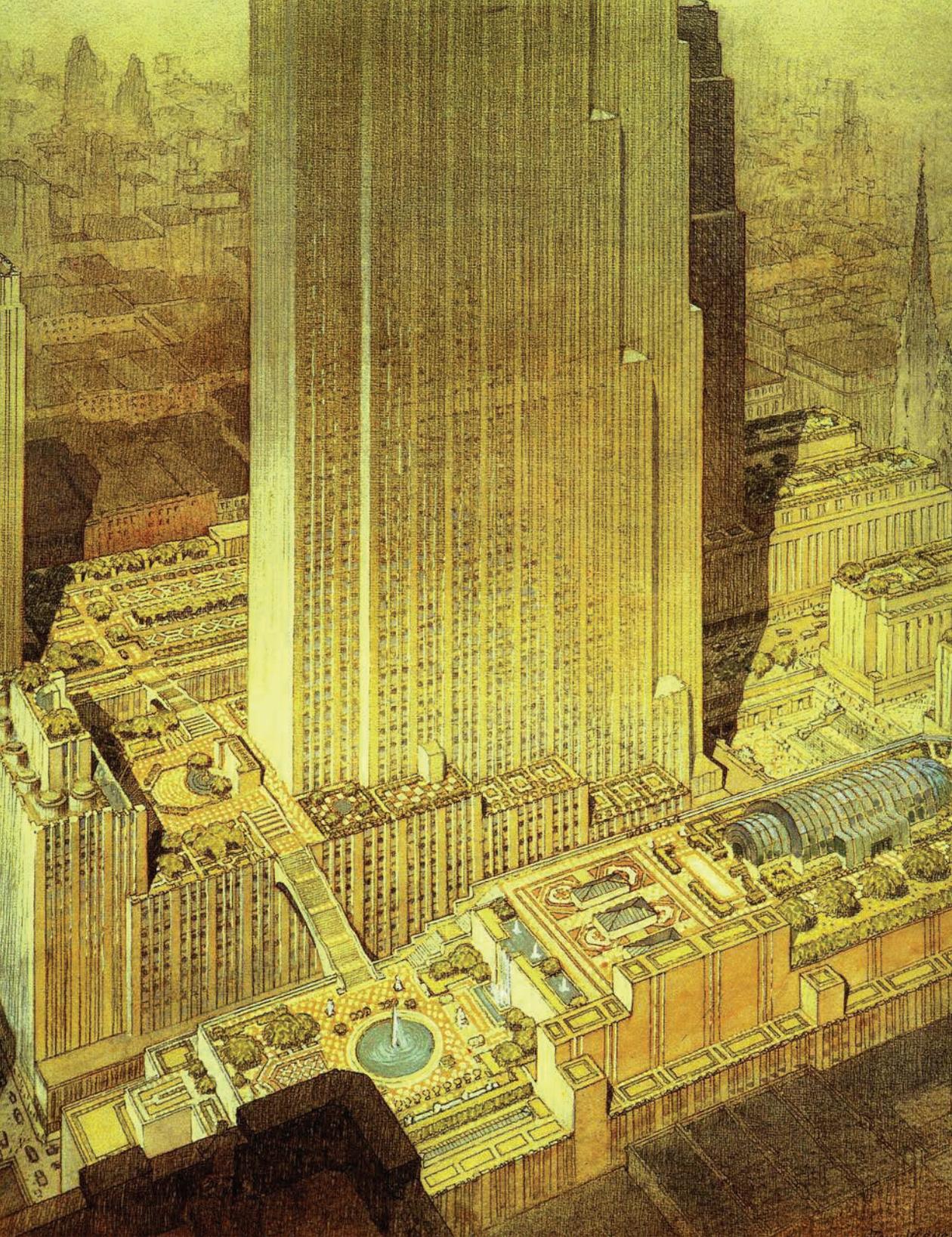
Implantadas en el pasado vegetal sintético de su emplazamiento en el aire, apoyadas en las praderas inventadas de una Nueva Babilonia, entre los flamencos rosas del “jardín japonés” y las ruinas importadas donadas por Mussolini, se alzan cinco torres, tótems convidados de la vanguardia europea que coexisten por primera y última vez con todos los demás “estratos” que su movimiento moderno pretende destruir. La cubierta del Rockefeller Center es tanto un *flashback*, una mirada hacia el pasado, como una visión de futuro: el fantasma del jardín de Elgin y la Ville Radieuse, un golpe maestro de canibalismo arquitectónico.

El conjunto es la apoteosis del “cisma vertical”: Rockefeller Center = *beaux arts* + Dreamland + el futuro electrónico + el “pasado reconstruido” + el “futuro europeo”; “el máximo de congestión” combinado con



Proyecto n.º 4: "jardines colgantes en la cubierta [...], cubiertas ajardinadas que se levantarán sobre la superficie antiguamente dedicada al jardín botánico Elgin", planta (dibujo de John Wenrich). Unos puentes conectan los parques de cada una de las tres manzanas; los equipamientos públicos y de entretenimiento están repartidos por los parques. Las zonas pálidas son las torres

en altura; los cuadrados anaranjados que hay dentro, los ascensores. Se suponía que los dos rascacielos más próximos a la Quinta avenida iban a saltar sobre la calle privada, formando así unos porches para la Rockefeller Square. "Jardines colgantes" babilónicos, conectados por los últimos puentes "venecianos" de Manhattan: un triunfo de la metáfora mixta.



“el máximo de luz y espacio”, “tan hermoso como sea posible, compatible con los altos ingresos que deberían generarse”.

CUMPLIMIENTO

El Rockefeller Center es el cumplimiento de la promesa de Manhattan. Todas las paradojas se han resuelto.

De ahora en adelante, la metrópolis es perfecta.

“La belleza, la utilidad, la dignidad y el servicio han de combinarse en el proyecto terminado. El Rockefeller Center no es griego, pero sugiere el equilibrio de la arquitectura griega; no es babilónico, pero conserva el aroma de la magnificencia de Babilonia; no es romano, y sin embargo tiene esas cualidades imperecederas de Roma que son la masa y la fuerza; y tampoco es el Taj Mahal —al que se parece en su composición de masas—, aunque en él se ha captado el espíritu de este último: distante, generoso en su espacio y tranquilizador en su serenidad.

El Taj Mahal reposa con su grandeza solitaria en la orilla reluciente del río Jumna. El Rockefeller Center se alzarán en medio de la apresurada corriente de Nueva York. El Taj es como un oasis en la jungla, y su tersa blancura contrasta con el verdor sombrío del bosque. El Rockefeller Center será un hermoso organismo en la turbulenta vida de una gran metrópolis, y sus cumbres impasibles contrastarán con la agitada silueta artificial. Y sin embargo los dos, tan alejados en cuanto a emplazamiento y entorno, son afines en su espíritu.

El Taj, en homenaje a la belleza pura, se diseñó como un templo, como un santuario. El Rockefeller Center, concebido con el mismo espíritu de devoción estética, está diseñado para satisfacer, en su trazado y sus servicios, el polifacético espíritu de nuestra civilización; al resolver sus diversos problemas propios y al establecer una relación más estrecha entre la belleza y los negocios, promete ser una contribución significativa al urbanismo de un futuro incipiente”.²⁷

Vista aérea general desde lo alto de la calle 47, mirando hacia el noreste, con los jardines de cubierta y el edificio RCA, además de los puentes que salvan las calles de la ciudad (dibujo de John Wenrich). El territorio virgen del conjunto, “restaurado” como una Arcadia sintética situada en la cubierta. En primer plano, a la derecha: el “invernadero botánico”, un homenaje retroactivo a Hosack; una cascada conduce al jardín de esculturas.

Radio City Music Hall: “la diversión nunca acaba”

“En el Radio City Music Hall la diversión nunca acaba”.

Anuncio

SUEÑO

“No concebí la idea, la soñé; yo creo en los sueños creativos.

La imagen del Radio City Music Hall estaba completa y prácticamente perfecta en mi mente antes de que los arquitectos y los artistas pusiesen el lápiz sobre el papel”.²⁸

En esa congestión de la hipérbole que es Manhattan, resulta relativamente razonable que Roxy, el animador del Radio City Music Hall, alegue una revelación criptorreligiosa como fuente de inspiración de su asombroso teatro.

EXPERTO

Roxy —llamado en realidad Samuel Lionel Rothafel, de Stillwater (Minnesota)— es el más brillante experto del mundo del espectáculo en la histórica Nueva York de la década de 1920.

Tras abandonar el ideal de la nueva Ópera metropolitana como epicentro cultural de su conjunto, John D. Rockefeller Jr. rescata a Roxy de la Paramount y le da carta blanca para crear en él, en lugar de la ópera, un “escaparate de la nación”.

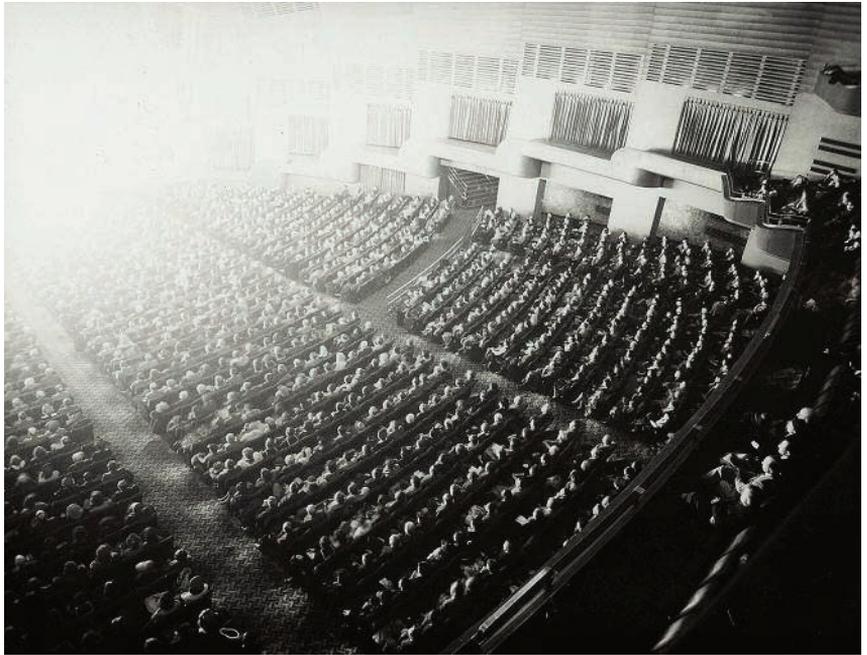
NUEVA YORK – MOSCÚ

En esta empresa —“la mayor aventura teatral que el mundo ha conocido hasta ahora”— Roxy no puede esperar mucho entusiasmo por parte de los Associated Architects del Rockefeller Center, que quieren ser sobrios y modernos; éstos incluso convencen a Roxy para que se una a ellos en un viaje de estudios por Europa, donde quieren que vea con sus propios ojos los avances que ha hecho la arquitectura moderna en la construcción de teatros.

Verano de 1931: el consumado hombre del espectáculo (Roxy), dos arquitectos-empresarios (Harrison y Reinhard) y una delegación de expertos técnicos emprenden la travesía transatlántica.

Esta misión enfrenta a Roxy —experto en la producción de ilusiones en cantidad y densidad suficiente como para satisfacer a las masas metropolitanas— con los arquitectos europeos, enemigos puritanos de la tradición de ese mundo del espectáculo que encarna Roxy.

Roxy se aburre en Francia, Bélgica, Alemania y Holanda; sus arquitectos incluso le obligan a tomar un tren para Moscú, de modo que puede inspeccionar y experimentar de primera mano los clubes y teatros constructivistas construidos allí desde mediados de la década de 1920.



Los noctámbulos del “lugar de recreo metropolitano”, presenciando una puesta de sol sintética: “Una visita al Radio City Music Hall es tan buena como un mes en el campo”.

ANUNCIACIÓN

En algún punto en medio del océano, durante su regreso a Nueva York, el melancólico Roxy tiene una revelación. Mirando fijamente una puesta de sol, recibe la “anunciación” de su teatro: ha de ser una encarnación de esta puesta de sol.

(La revista *Fortune* data el momento de esta visitación arquitectónica mucho más tarde, a saber, una semana antes de la inauguración del teatro. En ese caso, la de Roxy es simplemente una revelación retroactiva: tardía, pero no menos válida).²⁹

De vuelta en Nueva York, el embarazo de Roxy sólo necesita ser corroborado por sus arquitectos y decoradores.

Desde el principio, Roxy insiste en la literalidad de su metáfora. Dentro de la sección y la planta rectangulares de la envoltura externa de su teatro de variedades, el tema de la puesta del sol se aplica mediante una serie de sucesivos semicírculos de escayola, que van disminuyendo hacia el escenario para crear un hemisferio vagamente uterino, cuya única salida es el propio escenario.

Esta salida está “enmascarada por un hermoso telón”,³⁰ hecho de un tejido sintético creado especialmente, cuyo poder reflectante hace de él un sustituto aceptable del sol. Los “rayos” que salen del telón continúan por los arcos de escayola, abarcando todo el auditorio. Los arcos están recubiertos de oro para reflejar mejor el púrpura del sol poniente y el resplandor del terciopelo rojo en el que Roxy insistió para las butacas.

La consecuencia del sueño de Roxy es que, mientras que el efecto de la puesta del sol se consigue satisfactoriamente cuando las luces del auditorio se van atenuando, el retorno de la electricidad en los intermedios y al final de cada función corresponde a la salida del sol.

En otras palabras, el ciclo de 24 horas del día y la noche se repite varias veces durante una única función en el Radio City Music Hall. El día y la noche se reducen drásticamente, el tiempo se acelera, la experiencia se intensifica, la vida —potencialmente— se duplica, se triplica...

FRESCOR

El entendimiento que tiene Roxy de la “tecnología de lo fantástico” le inspira una mayor intensificación de su metáfora: poniendo en duda el uso convencional del sistema de aire acondicionado (ventilación y refrigeración), se da cuenta de que esto sólo añadiría frescor a la puesta del sol.

Con la misma lógica maníaca que caracteriza sus visiones anteriores, Roxy piensa entonces en añadir gases alucinógenos a la atmósfera de su teatro, de modo que el éxtasis sintético pueda reforzar la puesta del sol inventada.

Una pequeña dosis de gas hilarante proporcionaría a los 6.200 espectadores un tono eufórico, hiperreceptivo a la actividad desplegada en el escenario.

Sus abogados lo disuaden, pero durante un breve periodo Roxy sí inyecta ozono —la molécula terapéutica O₃, con su “olor acre y refrescante” y su “efecto tonificante”— en el sistema de aire acondicionado de su teatro.

Combinando el supertiempo con la supersalud, Roxy define la fórmula definitiva del lugar de recreo metropolitano con su lema “Una visita al Radio City Music Hall es tan buena como un mes en el campo”.³¹

MUTACIONES

La perfección y el rigor metafórico del paraíso artificial de Roxy —lo “primordial del campo”— desatan una reacción en cadena de otras mutaciones culturales imprevistas.

“En cuanto a la grandeza de su concepción, la gloria de su planificación y perfección de su realización, nunca se ha soñado nada como el Radio City”,³² afirma su creador con razón; pero el contenedor es tan perfecto que deja en ridículo su contenido imperfecto.

La noche de la inauguración oficial del Radio City, los restos ya exhaustos de una tradición del vodevil trasnochada y agotada —una tradición que tuvo su apogeo 20 años antes en Coney Island— no son bien recibidos en el nuevo y centelleante aparato de Roxy.

El viejo histrionismo no supera la prueba. Las personas sentadas a 200 pies [61 m] de las candilejas no pueden apreciar las muecas de los rostros de los comediantes cuando éstos se embarcan en sus trilladas rutinas; el tamaño del teatro en sí descarta el recurso al uso convencional de la voz e incluso del cuerpo humano; el gigantesco escenario —tan ancho como una manzana— reniega del significado de la *mise en scène*, en la que la impresión de vastedad siempre puede lograrse en un espacio en realidad muy pequeño. En este escenario, el “ambiente” está atomizado.

En estas condiciones críticas, los “sentimientos” quedan despiadadamente al descubierto como algo al mismo tiempo irreal y humano; o peor, humano y, *por tanto*, irreal.

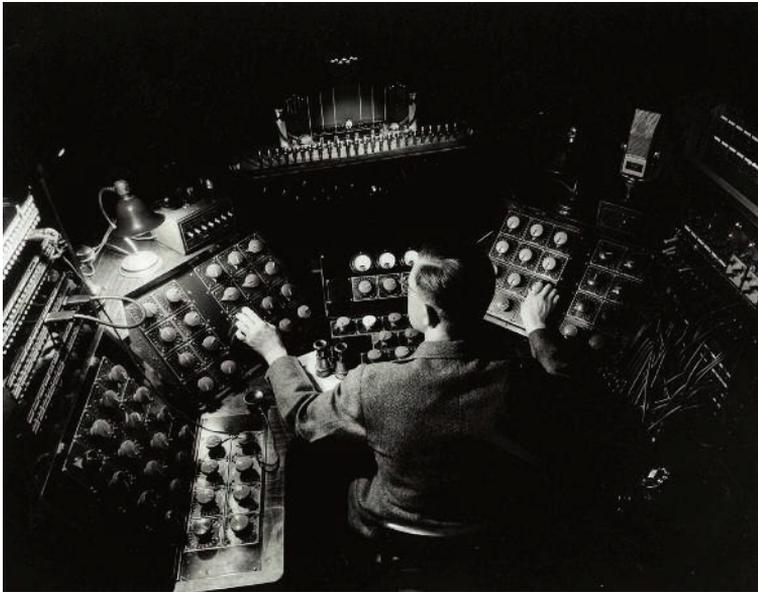
“Gran parte del espectáculo” —escribe un crítico sobre la primera noche— “parecía lamentablemente mediocre, fuera de lugar entre esos alardes de la arquitectura y la mecánica”.³³ Años luz separan la arquitectura del teatro de Roxy y la actividad que se despliega en su escenario.

Involuntariamente, el Radio City representa una ruptura con el pasado que es más radical de lo que cualquier otro teatro conscientemente revolucionario ha conseguido hasta el momento.

PARTÍCULAS

A principios de la década de 1930, tan sólo Hollywood está produciendo una clase de escenarios que iguallen en antiautenticidad al paisaje fantástico de Roxy.

Hollywood ha desarrollado una nueva fórmula dramática (*partículas humanas aisladas que flotan ingravidamente por un campo magnético de*



La cabina de control del “lugar de recreo metropolitano”: “el gran escenario, que [el encargado] observa constantemente (a veces con unos prismáticos), está a toda una manzana de distancia”.

placer inventado y que ocasionalmente colisionan) que puede rivalizar con la artificialidad del Radio City Music Hall y llenarla de emociones abstractas y formalizadas con la densidad suficiente. La producción de la “fábrica de los sueños” no está en ningún sitio tan a gusto como en la creación de Roxy.

BASTIDORES

Tras el fiasco de la primera noche, se abandona la escala humana —en forma de vodevil caduco— y el teatro de variedades se convierte en un cine. Un cine necesita tan sólo una cabina de proyección, un auditorio y una pantalla; pero detrás de la pantalla del Radio City sigue existiendo otro ámbito, “un cuerpo perfectamente organizado de 700 almas”: los bastidores.

Sus intrincadas instalaciones incluyen dormitorios, un pequeño hospital, salas de ensayos, un gimnasio, un departamento artístico y talleres de vestuario. Ahí está la orquesta sinfónica del Radio City y una compañía permanente de 64 bailarinas —las Roxyettes, todas entre 1,63 y 1,70 metros de altura—, un coro sin guión y sin acción alguna a la que servir de respaldo.

Además, hay una colección zoológica con caballos, vacas, cabras y otros animales. Todos viven en establos ultramodernos, con iluminación y ventilación artificiales; un ascensor de animales —dimensionado para transportar incluso elefantes— no sólo los deposita en el escenario, sino también en unos pastos especiales situados en la cubierta del Radio City.

Finalmente, está también la propia vivienda de Roxy, encajada entre las cerchas de la cubierta del teatro. “Es redonda, toda enlucida de blanco, y las paredes describen una parábola hasta encontrarse en una cúpula de remate. El conjunto es realmente agobiante: vago, fuera del espacio y del tiempo. Nos hace sentirnos como un polluelo aún en incubación, mirando hacia lo alto de su cascarón. Para hacer que todo sea aún más fantástico, hay discos de teléfono en las paredes. Cuando marcamos un número, una luz roja empieza a encenderse y apagarse: algo que tiene que ver con la radio”.³⁴

MÁQUINA

Pero lo más dolorosamente inactivo es la colosal máquina teatral, “la más completa instalación mecánica del mundo, que incluye: un escenario giratorio; tres secciones manipulables del suelo del escenario; un estrado para la orquesta accionado eléctricamente; un depósito; un telón plegado eléctricamente; 75 filas de bambalinas para los decorados, 10 de ellas accionadas eléctricamente; un ciclorama de 117 por 75 pies [36 por 23 m]; seis altavoces y dos pantallas de proyección para películas; una fuente en medio del escenario giratorio que puede usarse para hacer juegos de agua mientras la plataforma se mueve; un sistema de megafonía para amplificar los parlamentos y crear efectos de trueno y viento (reproducidos de grabaciones en cinta de tipo 54); micrófonos semiinvisibles en el escenario, en las candilejas, en el pozo de la orquesta y en el semisótano, y un amplificador

y seis altavoces ocultos encima del proscenio; un sistema de verificación conectado con la megafonía, que reproduce las palabras pronunciadas en el escenario en las cabinas de proyección y en el despacho del director, e incluso en los salones y vestíbulos si se desea, y que traslada las instrucciones del director de escena a los camerinos y los cuadros eléctricos; un intrincado sistema de iluminación con seis puentes de luz motorizados por encima del escenario, todos de 104 pies [32 m] de largo, desde los cuales se pueden usar los objetivos y los focos para lograr una iluminación especial; ocho torres de luz móviles de 16 niveles; cuatro galerías de proyectores, dos a cada lado del escenario, y una cabina de proyectores en el techo del auditorio; una banda de ciclorama en el suelo y una batería de candilejas autonivelables y escamoteables también en el suelo; seis aparatos de proyección, cuatro de efectos especiales y la complicación habitual, o bastante más de lo habitual, de los controles”.³⁵

El desperdicio de este potencial mecánico detrás de la pantalla del cine resulta inaceptable.

Los frenéticos crepúsculos y amaneceres, y la disponibilidad permanente de las Roxyettes y el ganado metropolitano, combinados con la inactividad de “la más completa instalación mecánica del mundo”, ejercen múltiples presiones en favor de un nuevo espectáculo teatral que puede aprovechar, en el menor tiempo posible, la máxima capacidad de esta infraestructura sobredimensionada.

En estas condiciones críticas, Roxy, Leon Leonidoff (director general de producción) y el director de las Roxyettes (cuyo nombre pronto se estilizó como las Rockettes) inventan un estupendo ritual: una nueva rutina que, en cierto sentido, es un recuerdo de la crisis; una sistematización del concepto de “falta de inspiración”; unas variaciones sobre el tema del “sin contenido”, basado en un *proceso*, un despliegue de coordinación inhumana que recurre a la sincronización frenética, un excitante sometimiento de la individualidad al automatismo de un sintético rito primaveral representado todo el año.

La esencia de esta actuación es un masivo levantamiento de piernas: un despliegue simultáneo de zonas sexuales que invita a la observación, pero a una escala que trasciende la provocación personal.

Las Rockettes son una raza nueva y exhiben sus encantos superiores ante la raza vieja.

PIRÁMIDE

En beneficio del público del “teatro de variedades”, esta abstracción pura ocasionalmente se cruza con una realidad reconocible. El productor Leonidoff invade las historias tradicionales con su raza artificial, rejuveneciendo así las mitologías trilladas.

En especial, su espectáculo de Pascua se convierte en un clásico de esa fecundación cruzada.

Rockettes y máquinas: “las componentes del grupo de ballet esperan, junto a los enormes pistones relucientes de los ascensores, a que las suban al escenario durante la función”.





La esencia de la actuación de las
Rockettes: energía teatral sin argumento.

Una pirámide de huevos ocupa el centro del escenario. Las grietas van creciendo, marcadas por cicatrices de neón.

Tras algunos forcejeos, las Rockettes emergen intactas de los cascarones rotos, en una referencia directa a la “resurrección”.

Con el escenario mágicamente libre de residuos, las renacidas Rockettes adoptan su formación tradicional, levantan las piernas todo lo que pueden...

CORO

Sólo el movimiento abstracto de las Rockettes puede generar, sin argumento alguno, una energía teatral acorde con el teatro que ha creado Roxy.

Es como si el coro de una tragedia griega decidiese desertar de la obra que supuestamente secundaba, y emprendiese su propia emancipación. Las Rockettes, hijas de la múltiple puesta del sol, son un coro democrático que finalmente ha dejado su papel secundario y ha pasado a ejercitar sus músculos en el centro del escenario.

Las Rockettes = el coro como principal protagonista, el *primer actor*, un solo personaje formado por 64 personas que llenan el gigantesco escenario, vestidas con trajes suprematistas: mallas integrales de color carne realizadas por una serie de rectángulos negros que se van estrechando hacia la cintura para acabar en un pequeño triángulo negro; un arte abstracto vivo que reniega del cuerpo humano.

Con el desarrollo de su propia raza, su propia mitología, su propio tiempo y sus propios rituales, el contenedor del Radio City Music Hall ha generado finalmente un contenido valioso.

Su arquitectura ha provocado —y ya está apoyando— una nueva cultura que, conservada en su propio tiempo artificial, mantendrá siempre su lozanía.

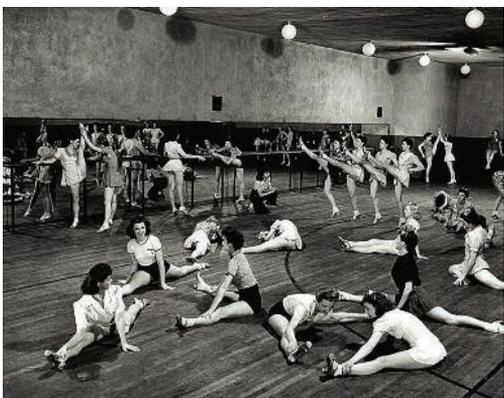
ARCA

Desde el momento de su “revelación” de la puesta del sol, Roxy se ha convertido en un nuevo Noé: el receptor elegido de un “mensaje” casi divino que —ajeno a su aparente inverosimilitud— impone su realidad al mundo.

El Radio City Music Hall es su “arca”, que ahora incluye un alojamiento ultrasofisticado para una selección de animales salvajes, y los aparatos para llevarlos por toda la construcción.

El arca tiene en las Rockettes su propia raza, que se deleita en su dormitorio forrado de espejos, cuyas filas regulares de prosaicas camas de hospital recuerda un pabellón de maternidad, pero sin bebés. Más allá del sexo, gracias estrictamente a los efectos de la arquitectura, las vírgenes se reproducen a sí mismas.

Finalmente, este “teatro de variedades” tiene en Roxy su propio timonel, un creador con una visión que ha construido un cosmos autosuficiente en la parcela de su manzana.



Las Rockettes en crisis: su disponibilidad permanente —e inútil— conduce a una rutina basada en el concepto de falta de inspiración.



El centro médico de las Rockettes: el lozano despertar de una nueva raza.



“El dormitorio de las bailarinas está situado detrás del escenario. Las chicas pueden descansar entre función y función, y pasar la noche”.

Pero a diferencia de Noé, Roxy no depende de un cataclismo en el mundo real para justificar su “revelación”; en el universo de la imaginación humana, él está en lo cierto siempre que “la diversión nunca acabe”.

En cuanto a la integridad de sus instalaciones y equipos mecánicos, en cuanto a la selección de su colección humana y zoológica —en su *cosmogonía*, en otras palabras—, cada una de las 2.028 manzanas de Manhattan esconde un arca similar —una “nave de locos”, quizá— que recluta su propia tripulación, rivalizando en pretensiones y promesas de redención por la vía de un mayor hedonismo.

Al existir con tal abundancia, su impacto acumulativo es el *optimismo*; juntas, estas arcas *ponen en ridículo* la posibilidad del Apocalipsis.

El Kremlin en la Quinta avenida

MOSCÚ

En 1927, Diego Rivera, famoso muralista mexicano y “miembro del Partido Comunista con una buena reputación, delegado de la sección mexicana del Socorro Rojo Internacional, representante de la Liga Campesina Mexicana, secretario general de la Liga Antiimperialista y director de *El Libertador*”, visita Moscú como miembro de una delegación de “obreros y campesinos” invitados a participar en la celebración del 10.º aniversario de la Revolución de Octubre.

Desde la tribuna del mausoleo de Lenin, Rivera observa el esplendor rojo “con ojos ávidos, cuaderno en mano, pero sobre todo dibujando en las tablas de su cerebro retentivo”.

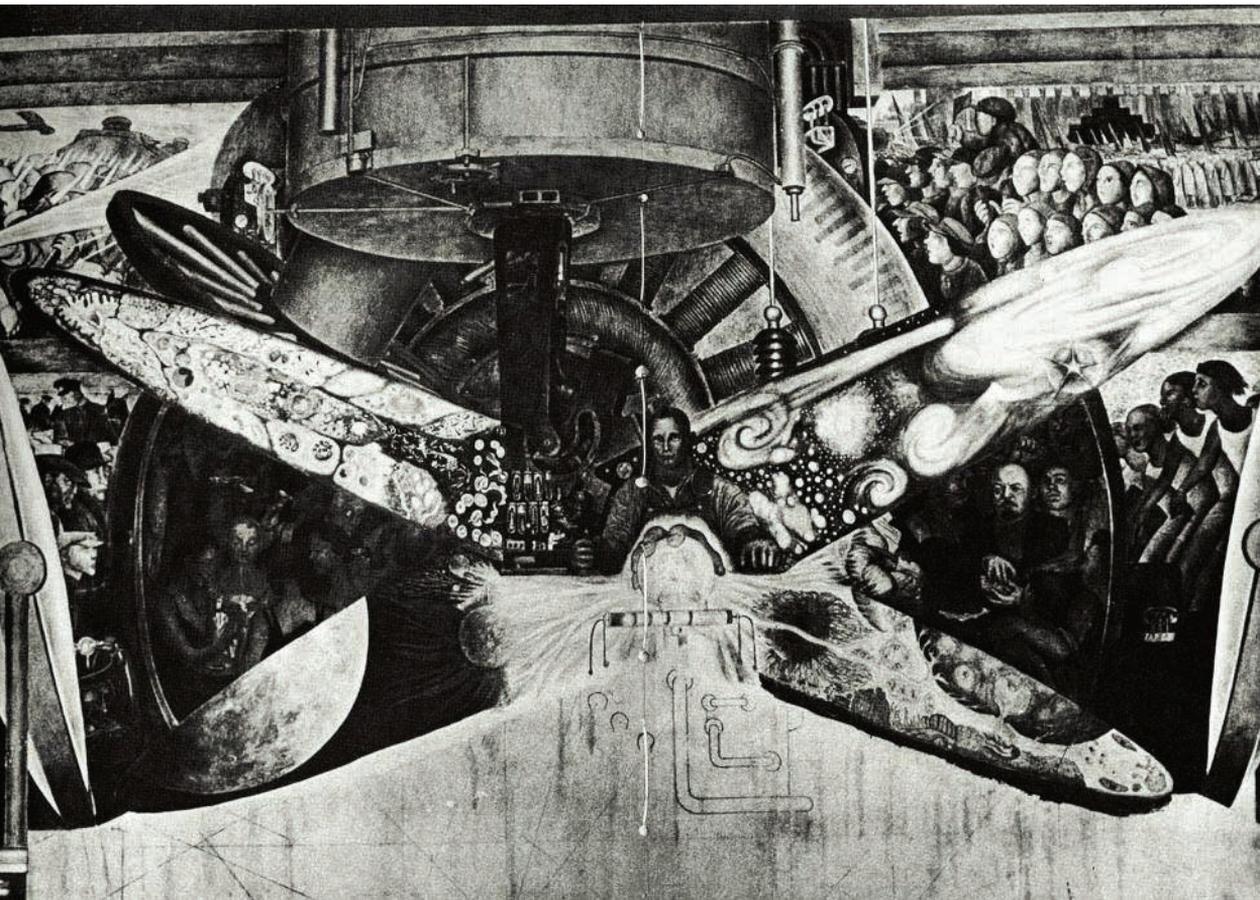
Encantado, este artista radical registra toda la panoplia de la escenografía totalitaria: “Las esforzadas masas de Moscú, celebrando su fiesta más importante [...], el mar encrespado de pancartas carmesíes, el movimiento rápido y tenso de la caballería [...], la figura cúbica de los camiones cargados con fusileros [...], los cuadrados compactos de la infantería al desfilar [...], el extenso serpenteo, emplumado de pancartas y repleto de carrozas, de esas lentas masas de hombres y mujeres de la ciudad que cantan alegremente y desfilan durante todo el día y hasta bien entrada la noche por la gran plaza”; unas impresiones a partir de las cuales “esperaba realizar algún día unos frescos para los muros rusos”.

Como escribe su biógrafo, “no es simplemente que [Rivera] comprendiese [la Revolución Rusa] desde el punto de vista intelectual; demasiados artistas radicales habían comprobado por experiencia propia que, en el arte, el mero intelecto puede revelarse como una camisa de fuerza. Fue más bien que [la Revolución] se apoderó completamente de él, y le conmovió hasta el punto de que el pensamiento y el sentimiento se integraron en esa unidad de la que sólo el arte puede surgir”.³⁶

1927

Ese año, la colisión entre los artistas modernos rusos y el régimen soviético llega a un punto que no presagia nada bueno: se acusa a los modernos de ser unos elitistas cuya producción es literalmente inútil; el gobierno soviético está decidido a definir de una vez por todas los principios de un arte que fortalecerá e inspirará a las masas.

El potencial del estilo narrativo de Rivera —es uno de los escasos demagogos visuales convincentes que hay en el mundo— no escapa a sus anfitriones. Tras entrevistarse con Rivera, el jefe del departamento de agitación y propaganda de la Internacional Comunista ataca a la vanguardia rusa con argumentos tomados del mexicano.



El mural inacabado de Rivera en el edificio RCA. En diagonal, desde abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha: el cosmos visto por un telescopio. Segunda diagonal: una bacteria vista por un microscopio. Arriba a la izquierda: “la guerra química, representada por hordas de soldados con máscaras y con el uniforme de la Alemania de Hitler”. En el capullo metálico: “la degeneración y los persistentes placeres de los ricos, en medio de los atroces sufrimientos de los trabajadores explotados”. En el centro —aparentemente perplejo por este conflicto ideológico—, “el hombre

controla la energía vital gracias a la máquina”. Arriba a la derecha: “expresado sin demagogia o fantasía [...], las organizadas masas soviéticas [...] marchan hacia el desarrollo de un nuevo orden social, confiando en la luz de la historia y en el método claro, racional y omnipotente del materialismo dialéctico”. Ligeramente descentrado: Lenin y el pacto subversivo entre el soldado, el agricultor negro y el obrero blanco. “El ataque al retrato de Lenin fue simplemente un pretexto [...]. En realidad, todo el mural era desagradable para la burguesía” (Rivera, *Portrait of America*).

“La brecha entre la expresión artística más avanzada y los gustos elementales de las masas puede salvarse sólo siguiendo un curso que mejorará el nivel cultural de las masas y las capacitará para la percepción artística de los nuevos caminos marcados por la dictadura del proletariado.

No obstante, tal vez sea posible iniciar enseguida el acercamiento entre las masas y el arte. El camino es sencillo: ¡pintad! Pintad murales en los clubes y en los edificios públicos”.³⁷

Rivera añade un reproche personal que socava aún más la posición de sus colegas modernos: “[Éstos] deberían haber aportado un arte sencillo, claro y transparente como el *crystal*, duro como el *acero* y cohesivo como el *hormigón*, la trinidad de la gran arquitectura de esta nueva etapa histórica del mundo”.³⁸

Este anticipo de “realismo socialista” de la obra de Rivera encaja exactamente en el perfil ideológico que guía la búsqueda soviética del arte correcto.

Tras llevar apenas un mes en Moscú, se pide a Rivera que haga un retrato de Stalin. También firma un contrato con el comisario de Bellas Artes, Lunacharsky, para hacer un fresco en el club del Ejército Rojo “y preparar una obra importante para la nueva biblioteca V. I. Lenin, por entonces en construcción”.

Pero debido a los celos profesionales de los artistas locales, el proyecto para el Ejército Rojo —la proyección de las notas mentales de Rivera en los muros rusos— queda abortado; Rivera abandona repentinamente la URSS, llevando consigo tan sólo sus cuadernos e, inevitablemente, los dibujos de “las tablillas de su cerebro retentivo”.

NUEVA YORK

De vuelta en México, Rivera decora los muros del Palacio Nacional, donde, entre otras imágenes, está el *Banquete de los multimillonarios*: Rockefeller, Morgan y Henry Ford, cenando cintas de teletipo.

Para alimentar su producción, Rivera tiene que consumir continuamente iconografías recientes. Como de un pozo de petróleo enloquecido, en Estados Unidos de la década de 1930 manaban mitos a borbotones: desde las líneas de montaje hasta las colas de indigentes; y todos eran igualmente útiles para Rivera.

En 1931, el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York —la conexión de los Rockefeller con las últimas corrientes de la vanguardia— ofrece a Rivera montar una retrospectiva. Cinco semanas antes de la inauguración, el 13 de noviembre de 1931, Rivera llega a Manhattan para realizar una serie de siete frescos móviles: portátiles por precaución, “en un país donde los edificios no duran mucho”.³⁹

Al igual que en Moscú, Rivera empieza inmediatamente a recolectar iconografía. Tres de los nuevos frescos interpretan Nueva York: *Perforación neumática*, *Soldadura eléctrica* y *Activos congelados*. “El tercero de ellos representaba Nueva York en tres niveles: abajo, la cámara acorazada y vigi-

lada de un banco con la riqueza inmovilizada; en el centro, un alojamiento municipal con personas inmovilizadas, tiradas en el suelo como cadáveres en el depósito; y arriba, los rascacielos inmovilizados de Nueva York, como monumentos sobre las tumbas de los negocios”⁴⁰ (las dos “tumbas” escogidas para ocupar el primer plano son los edificios del *Daily News* y de McGraw-Hill, ambos de Raymond Hood). El contenido político explícito de *Activos congelados* provoca la controversia; la exposición bate todas las marcas del MoMA.

Subvencionado por la dinastía Ford, Rivera pasa el año 1932 principalmente en las entrañas mecánicas de Detroit, donde se le encarga decorar el Instituto de Bellas Artes financiado por los Ford.

Más fascinado que crítico, su mural es una apoteosis sensual de la línea de montaje, una glorificación de la mística industrial, la sagrada cinta transportadora que, al final de su recorrido, deposita una humanidad liberada.

ENCRUCIJADA

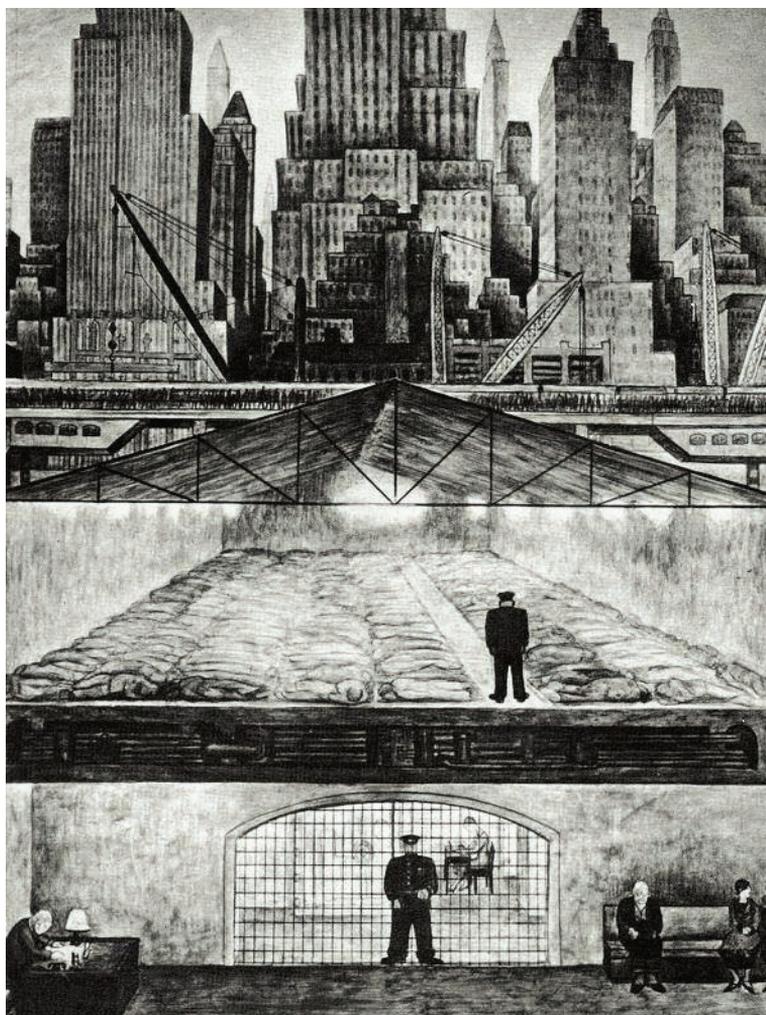
Al igual que los soviéticos, los Rockefeller están planeando incorporar a su colosal conjunto unas obras de arte apropiadas que confirmen sus pretensiones culturales.

Debido a la atracción de una peculiar gravedad económico-artística, los cuadernos de la plaza Roja (48 acuarelas e innumerables apuntes a lápiz) acaban en poder de la esposa de John D. Rockefeller Jr. Otros Rockefeller compran también obras de Rivera. Más tarde, en 1932, Nelson Rockefeller invita a Rivera a decorar el vestíbulo principal del edificio RCA.

Junto con Matisse y Picasso, se invita a Rivera a presentar bocetos sobre el tema de “el hombre en la encrucijada, contemplando con esperanza y ambición la elección de un futuro nuevo y mejor”.⁴¹

A los arquitectos les inquieta que se invadan sus dominios; por insistencia de Hood, los murales han de ser en tres colores: *blanco*, *negro* y *gris*. A Matisse no le interesa el tema. Picasso se niega a recibir a la delegación de Rockefeller. Y Rivera se siente injuriado porque, pese a su fama mundial, se suponga que va a participar en un concurso; rehúsa, pero al mismo tiempo insiste en usar el color, advirtiendo a Hood que, de otro modo, “acentuaríamos esa sensación *fúnebre* que fatalmente se suscita en el público con la yuxtaposición del blanco y el negro [...]. En las partes bajas de un edificio siempre se tiene la sensación de estar en una cripta [...]. Supongamos que algunas personas malintencionadas le ponen un sobrenombre como ‘el palacio de las pompas fúnebres’ ”.⁴² “Siento que no pueda aceptar”, telegrafía Hood a toda prisa; pero Nelson Rockefeller negocia un acuerdo, y se formula un tema más específico.

“La cualidad filosófica o espiritual debería dominar el mural. Queremos que las pinturas hagan a la gente detenerse y reflexionar, y orientar sus pensamientos hacia adentro y hacia arriba [...] para estimular un despertar no sólo material, sino sobre todo espiritual.



Diego Rivera: *Activos congelados: sección transversal por la ciudad*, fresco "móvil", 1931. Para su exposición, el MoMA de Nueva York invitó a Rivera a "pintar siete frescos [...] al estilo de su obra mexicana, con la posibilidad de que dos pudiesen versar sobre temas estadounidenses". Estos frescos se pintaron con tal rapidez y tan tarde que no pudieron incluirse en el catálogo. La naturaleza crítica y subversiva de sus "temas estadounidenses" se descubrió cuando ya era demasiado tarde.

¡Nuestro tema son las NUEVAS FRONTERAS!

El hombre no puede eludir sus problemas apremiantes y vitales simplemente ‘siguiendo adelante’; tiene que resolverlos por sí mismo. El desarrollo de la civilización ya no tiene una dirección lateral; va hacia adentro y hacia arriba; consiste en el cultivo del alma y la mente del hombre, en una mayor comprensión del significado y el misterio de la vida. Para el desarrollo de las pinturas de este vestíbulo, esas fronteras son:

1. La nueva relación del hombre con la materia. Es decir, las nuevas posibilidades del hombre a partir de su nuevo entendimiento de las cosas materiales; y
2. La nueva relación del hombre con el hombre. Es decir, el nuevo y más completo entendimiento, por parte del hombre, del verdadero significado del Sermón de la Montaña”.⁴³

CONFUSIÓN

El año 1932 es un momento de convergencia iconográfica entre la URSS y los EE UU. El estilo del comunismo y el estilo del capitalismo —dos líneas paralelas que supuestamente se encontrarían, si acaso, en el infinito— de repente se cruzan.

Muchos malinterpretan esta aproximación de los vocabularios visuales como una confluencia ideológica real: “El comunismo es el americanismo del siglo xx”, éste llega a ser el lema de los comunistas norteamericanos.

Así que los bocetos de Rivera en la plaza Roja —ahora en poder de la señora Rockefeller— pueden aflorar en las páginas de *Cosmopolitan* e incluso aparecer en la cubierta de *Fortune*, publicación que en sí misma es un panfleto del *realismo capitalista* consagrado a la glorificación del empresario.

FATAMORGANA

La historia del mural del edificio RCA es la de dos grupos que empiezan a excavar un túnel por sus dos extremos tras haber acordado conectar en el medio, pero que descubren que cuando llegan al punto convenido no hay nadie al otro lado.

Para Rivera, la superficie virgen del vestíbulo de Manhattan se convierte en un muro ruso expatriado sobre el que proyectará finalmente el fresco del Ejército Rojo. Al servicio de los Rockefeller, dejará grabada para la eternidad una fatamorgana comunista en Manhattan, por no decir “un Kremlin en las orillas del Hudson” o al menos una plaza Roja en la Quinta avenida.

El encuentro fortuito entre una capa de pintura comunista y una batería de ascensores de Manhattan representa una versión política de la estrategia de los jardines romanos de Murray: la apropiación, por parte de individuos o grupos, de unos territorios ideológicamente desocupados dentro de la arquitectura de Manhattan, mediante unas formas especiales de decoración.

Al igual que esta estrategia podía producir antes miradas retrospectivas hacia un pasado *inexistente*, ahora puede generar visiones políticas prospectivas sobre el establecimiento de futuros deseables: el Rockefeller Center, sede de la Unión de Socialistas Soviéticos Norteamericanos.

Al mismo tiempo, conscientemente o no, Rivera está actuando exactamente dentro del concepto de “nuevas fronteras” formulado por Nelson Rockefeller: “El desarrollo de la civilización ya no tiene una dirección lateral; va hacia adentro y hacia arriba”. Para Rivera —el colonizador ideológico—, el vestíbulo del RCA se convierte en un “salvaje oeste” interior y metropolitano; en la mejor tradición de la frontera, el artista está reclamando su parte.

DIAGONALES

El fresco está organizado mediante dos diagonales, unas elipses alargadas que para Rivera crean una “simetría dinámica”. A la izquierda de esta cruz hay un mosaico desglosado del abuso capitalista: policías que maltratan a los obreros que hacen cola para recibir comida; imágenes de la guerra, “resultado del poder técnico sin el acompañamiento del desarrollo ético”; una escena de club nocturno en la que un grupo de *marionetas* de nuestro tiempo —representantes de la burguesía— juegan a las cartas en el aislamiento blindado de un capullo metálico.

A la derecha, por fin, las murallas del Kremlin.

La silueta del mausoleo de Lenin.

Las “lentas masas de hombres y mujeres que cantan alegremente y desfilan durante todo el día y hasta bien entrada la noche”.

Debajo de la plaza Roja, materializado a través del objetivo de la televisión, “un grupo de muchachas disfrutando de deportes saludables”.

Luego otro capullo, en el cual (según la sinopsis de Rivera) “el Líder une en un gesto de paz permanente las manos del soldado, del agricultor negro y del obrero blanco, mientras al fondo la masa de obreros con el puño en alto manifiesta públicamente su voluntad de respaldar este acto”.

En primer plano, “una pareja de jóvenes amantes y una madre que amamanta a su hijo recién nacido ven en la realización de la visión del Líder la única posibilidad de vivir, crecer y multiplicarse con amor y paz”.

Unos grupos de estudiantes y obreros están dispuestos a cada lado del panel principal, formado por “tipos internacionales” que “harán realidad en el futuro un compuesto humano sintético despojado de odios raciales, envidias y antagonismos”.

La primera elipse es una vista a través de un microscopio, el cosmos de los “organismos vivos infinitesimales”. Una indiscreta ampliación de los gérmenes responsables de las enfermedades venéreas forma una nube ominosa, aunque colorista, sobre las cabezas de las mujeres que juegan a las cartas.

La segunda elipse lleva la visión del hombre hasta “los cuerpos celestiales más distantes”.

En la intersección de las elipses, “la energía cósmica recibida por dos antenas se lleva hacia la maquinaria controlada por el obrero, donde se transforma en energía productiva”.⁴⁴ Pero esta energía se desvía desde el centro formal de la composición hasta un punto excéntrico que es el verdadero centro de gravedad del fresco: el múltiple apretón de manos promovido por el Líder.

Si consideramos estrictamente el número de metros cuadrados, la mayor parte de la imagen, con diferencia, está ocupada por una máquina colosal que va a hacer realidad ese milagro del que todo el mural es la encarnación: la fusión de la idiosincrasia comunista con el saber hacer norteamericano.

Su enorme tamaño es una medida del pesimismo subconsciente de Rivera acerca de si la síntesis URSS–EE UU podría cobrar vida alguna vez.

PREOCUPACIÓN

Desde el principio, la yuxtaposición de las dos ideologías hecha por Rivera causa preocupación en sus clientes; pero éstos subestiman sus implicaciones hasta que, unas semanas antes de la inauguración del 1 de mayo, Rivera levanta la gran gorra que hasta entonces había ocultado el rostro del Líder, y deja al descubierto un retrato de la cabeza calva de Lenin, que mira directamente a la cara del espectador.

“Rivera pinta escenas de actividades comunistas y John D. Jr. paga la cuenta”, anuncia con grandes caracteres un titular del *World-Telegram*.

Nelson Rockefeller, dispuesto a aceptar la plaza Roja, escribe una nota a Rivera: “Mientras estaba viendo ayer en el edificio n.º 1 los avances de su emocionante mural, advertí que en la parte más reciente de la pintura había incluido usted un retrato de Lenin”.

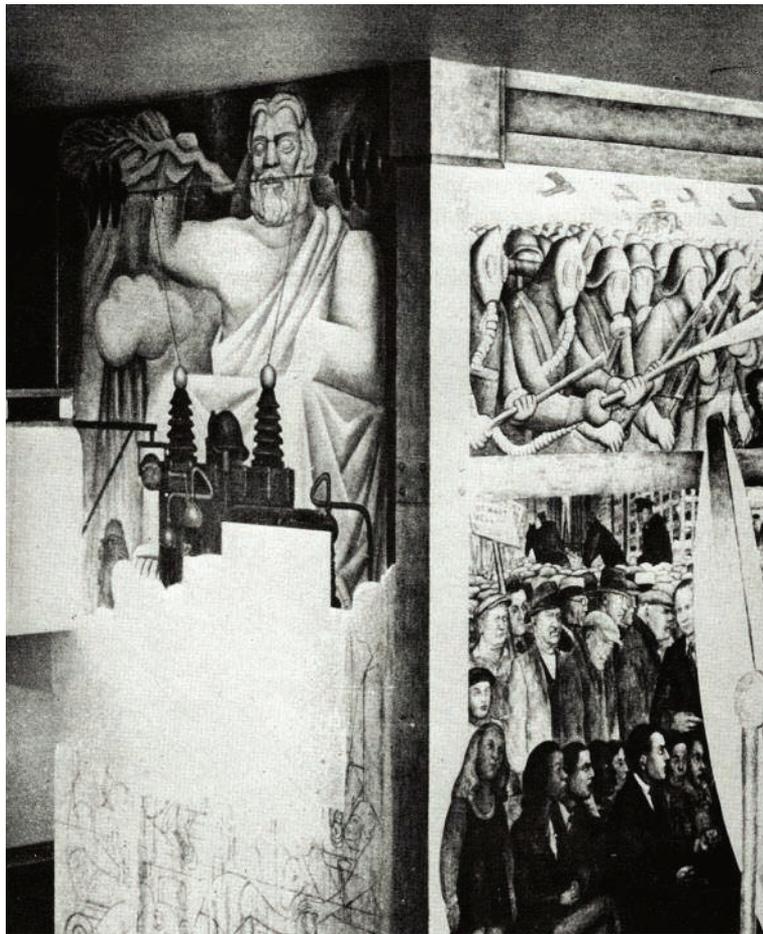
“Esta obra está pintada con gran belleza, pero me parece que la aparición de ese retrato en el mural podría ofender fácilmente a gran número de personas [...]. Por mucho que me disguste hacerlo, me temo que debemos pedirle que coloque el rostro de algún otro hombre donde ahora aparece la cabeza de Lenin”.⁴⁵

Rivera responde ofreciéndose a reemplazar las mujeres que juegan a las cartas bajo su nube venérea por un grupo de héroes norteamericanos (como Lincoln, Nat Turner, Harriet Beecher Stowe y Wendell Phillips) que pudiesen restablecer el equilibrio. Dos semanas más tarde se acordona el vestíbulo. Se pide a Rivera que baje del andamio, se le entrega un cheque por el total de sus honorarios y se le solicita que abandone el lugar con sus ayudantes. Otra visión espera a Rivera en el exterior: “Las calles que rodeaban el Rockefeller Center estaban patrulladas por policías a caballo y en el cielo se oía el estruendo de los aviones que volaban alrededor del rascacielos amenazado por el retrato de Lenin.

El proletariado reaccionó rápidamente. Media hora después de que hubiésemos evacuado la fortaleza, una manifestación compuesta por el sector más beligerante de los obreros de la ciudad se presentó ante el escenario de



Lenin en Manhattan.



Lado izquierdo del mural de Rivera.
Abajo a la derecha: las masas arrastradas por la crisis, controladas con dificultad por la policía, amenazan a los ricos refugiados en su capullo protector. Arriba: el “progreso” de la industria armamentística. A la vuelta de la esquina: una deidad benevolente hace funcionar la electricidad.

la batalla. Enseguida, la policía a caballo hizo una exhibición de su heroica e incomparable valentía, cargando contra los manifestantes e hiriendo en la espalda a una niña de siete años con el golpe brutal de una porra.

Así es como se logró la gloriosa victoria del capitalismo contra el retrato de Lenin en la batalla del Rockefeller Center".⁴⁶

Fue el único mural de Rivera que vio la luz. Seis meses más tarde, el fresco se destruye para siempre.

El Kremlin vuelve a ser una batería de ascensores.

Dos posdatas

ÉXTASIS

En lo alto del edificio RCA está el salón del Arco Iris.

“Viendo Nueva York a través de los grandes ventanales del salón del Arco Iris, o presenciando una exposición en el brillante esplendor del salón del Arco Iris, los visitantes degustan lo último en cuanto a diversión en el siglo XX”.⁴⁷

Los creadores del Rockefeller Center quieren llamar a ese espacio la “Estratosfera”, pero John D. Rockefeller veta el nombre porque no es correcto. En el salón actúan las mejores orquestas; “Jack Holland y June Hart bailan [...] tal vez ‘vuelan’ sea una palabra mejor”.⁴⁸ Los comensales se disponen en terrazas curvas alrededor de un resto del simbolismo del “globo”: una pista de baile circular que gira lentamente.

Los nichos de las ventanas están forrados de espejos, de modo que la visión de la metrópolis es una imagen real y especular, a partes iguales, de Manhattan.

El salón es la culminación de una creación perfecta.

Tan sólo la prolongada imperfección de la propia raza humana arroja una sombra sobre este escenario del éxtasis; la arquitectura es superior a sus ocupantes. Pero incluso eso puede corregirse. “Y ahora, estilicemos a los hombres y a las mujeres”,⁴⁹ sugiere el conde Alexis de Sakhnoffsky, diseñador, “inclinando hacia atrás sus sillas cuando se sienten a la mesa en el salón del Arco Iris”. Este conde ha diseñado coches, relojes de pulsera y vestidos; y entonces presenta su plan para la remodelación de la raza humana.

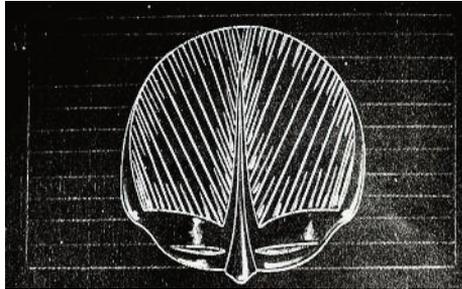
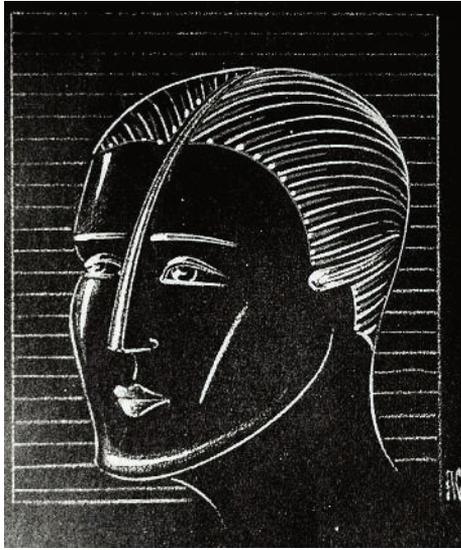
“Las mejoras flotan en el ambiente; apliquémoslas a nosotros mismos. Los científicos nos dirían lo que le falta al cuerpo para lograr esas cosas que se ve invitado a hacer hoy en día; indicarán lo que ya no es necesario. Luego los artistas diseñarían el ser humano perfecto para la vida de hoy y de mañana. Se eliminarían los dedos de los pies; se nos dieron para preparar a los árboles, y ya no trepamos a los árboles. Esto permitiría hacer zapatos intercambiables, bellamente estilizados.

A las orejas se les daría la vuelta y quedarían encajadas y estilizadas en la cabeza. El cabello sólo se usaría para acentuar y decorar. La nariz sería estilizada. Y se introducirían ciertos cambios en los contornos tanto de los hombres como de las mujeres para hacerlos más gráciles.

Eso que los poetas y los filósofos han llamado ‘la eterna idoneidad de las cosas’ es lo que constituye el objetivo de la estilización”.

En una cultura que crea congestión a todos los niveles posibles, la estilización equivale a progreso.

Manhattan no necesita descongestión, sino una congestión fluida.



La nueva raza humana al descubierto, alzado y planta. "La idea del conde Sakhnoffsky acerca de los hombres y las mujeres del futuro. Orejas y narices estilizadas a la manera de Sakhnoffsky [...]. El cabello se usaría sólo para decorar".



La realidad de la pastilla RCA.
“Los norteamericanos son los materia-
listas de lo abstracto”.

ENFERMEDAD

Hood nunca ha estado enfermo, pero en 1933 —cuando la primera fase del Rockefeller Center está completa— su salud se desmorona. Sus amigos creen que el frenético trabajo en el Rockefeller Center lo ha dejado agotado, pero en realidad lo que padece es una artritis reumatoide.

“Sus energías nunca le abandonaron” en el hospital; “incluso cuando estaba a las puertas de la muerte se empeñaba en regresar a su despacho y hacer los edificios que creía llevar dentro”.⁵⁰

Pero en la Gran Depresión no hay trabajo, ni siquiera para Hood. El Rockefeller Center, el primer fragmento del Manhattan final, es, para el futuro inmediato, también el último.

Aparentemente recuperado, Hood vuelve al estudio. Por entonces el edificio RCA domina completamente la vista desde su ventana en el edificio Radiator. Un amigo le visita y le recuerda que abandonó su estudio provinciano “para convertirse en el mejor arquitecto de Nueva York”.

“¿El mejor arquitecto de Nueva York?”, repite Hood, con la mirada puesta en la pastilla de la RCA, encendida en la puesta del sol. “Santo Dios, claro que lo soy”.

Muere en 1934.

Corbett, su compañero y también teórico de Manhattan, copromotor y diseñador de la “cultura de la congestión”, escribe: “Todos sus amigos le conocían como ‘Ray’ [Rayo] Hood: un ‘Rayo’ dinámico y brillante, pero afable. Nunca he conocido, en ninguna profesión o situación social, a un hombre con una imaginación más fértil ni con mayor energía vital, y sin asomo alguno de ‘afectación’”.⁵¹



Madelon Vriesendorp, *Freud sin límites*.

¡Europeos, cuidado! Dalí y Le Corbusier conquistan Nueva York

“Y es que Nueva York es la ciudad futurista, la Baden Baden de ese hedor a muerte llamado Europa, el descomunal vástago irónico de la senilidad, la extenuante espiritualidad y el aliento negro del súcubo europeo”.

Benjamin de Casseres, *Mirrors of New York*.

“BIUER! AI BRING OU SURREALISM.

AULREDI MENI PIPOUL IN NIU YORK JOVE BIN INFECTID BAI ZI LAIFQUIVING AND MARVELOS SORS OF SURREALISM”.

Salvador Dalí.

“Manhattan, ese gigantesco lenguado extendido sobre una roca”.

Le Corbusier.

CONQUISTA

A mediados de la década de 1930, tanto Salvador Dalí como Le Corbusier —que se detestan el uno al otro— visitan Nueva York por primera vez.

Ambos la conquistan: Dalí de un modo conceptual, mediante una apropiación interpretativa (“Nueva York, ¿por qué, por qué erigiste mi estatua tiempo atrás, antes de que yo naciera [...]?”¹); y Le Corbusier (“los rascacielos son demasiado pequeños”²), proponiendo literalmente destruirla.

Sus reacciones, diametralmente opuestas, son episodios (alimentados a partes iguales por la envidia y la admiración) de la larga historia de los intentos europeos por “recuperar” Manhattan.

MÉTODO

“Anuncio que está próximo el momento en que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad”:³ a finales de la década de 1920, Dalí inyecta su *método paranoico-crítico* en el riego sanguíneo del Surrealismo.



Pacientes siguiendo una terapia de refuerzo, durante una fiesta en el hospital: "un desafío sostenido y potente a Freud". Una ficha de plástico por cada costumbre recordada (sonreír, pintarse los labios, charlar de cosas triviales, etcétera). Tales "incentivos demostraron

ser muy eficaces para motivar a los pacientes a ocuparse de sí mismos" (nótese el gran número de cámaras Polaroid en primer plano, listas para "registrar" este triunfo de la normalidad simulada).

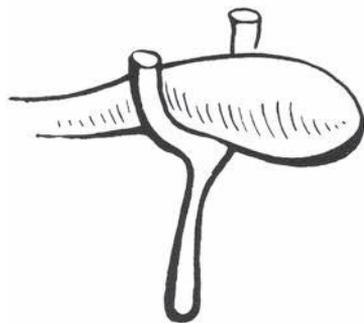


Diagrama del funcionamiento interno del "método paranoico-crítico": conjeturas flácidas e indemostrables, generadas mediante la deliberada simulación de los procesos del pensamiento paranoico, sostenidas (hechas críticas) por las "muletas" de la racionalidad cartesiana.

“Fue en 1929 cuando Salvador Dalí centró su atención en el mecanismo interno de los fenómenos paranoicos, vislumbrando con ello la posibilidad de un método experimental basado en el poder que domina esas sistemáticas asociaciones que son peculiares de la paranoia; posteriormente, este método iba a convertirse en esa frenética síntesis crítica que lleva el nombre de ‘actividad paranoico-crítica’”.⁴ El lema de este “método paranoico-crítico” (en adelante MPC es *la conquista de lo irracional*).

En lugar del sometimiento pasivo y deliberadamente acrítico al subconsciente de los primeros automatismos surrealistas en la escritura, la pintura y la escultura, Dalí propone una segunda fase del Surrealismo: la explotación consciente del inconsciente mediante el MPC.

Dalí define el MPC básicamente con fórmulas provocadoras: “El método espontáneo del conocimiento irracional, basado en las objetivaciones críticas y sistemáticas de asociaciones e interpretaciones delirantes”.

Es más fácil explicar el MPC describiendo exactamente su contrario.

En la década de 1960, dos psicólogos conductistas norteamericanos (Ayllon y Azrin) inventan una “terapia de refuerzo” que ellos denominan *economía de fichas*. Mediante un generoso reparto de fichas de plástico de colores, se estimula a los internos de un determinado manicomio para que se comporten como personas normales siempre que sea posible.

Los dos experimentadores “ponían en la pared una lista de los comportamientos deseados y luego daban puntos extra (fichas) a los pacientes que hacían la cama, barrían la habitación, ayudaban en la cocina, etcétera. Esas fichas eran canjeables por artículos de la cantina o por privilegios como un televisor en color, una habitación privada o quedarse hasta más tarde por la noche. Estos incentivos demostraron ser muy eficaces para motivar a los pacientes a ocuparse de sí mismos y cuidar de la sala”.⁵

La esperanza que subyace en esa terapia es que, tarde o temprano, esa simulación sistemática de la normalidad se transformará en una verdadera normalidad, y que la mente enferma se introducirá con éxito en alguna modalidad de la cordura, como un cangrejo ermitaño en una concha vacía.

TURISMO

El MPC de Dalí es una forma de terapia de refuerzo, *pero en sentido contrario*. En lugar de que los enfermos oficien los ritos de la salud, Dalí propone un *turismo* de cordura por el reino de la paranoia.

Cuando Dalí inventa el MPC, la paranoia está de moda en París. Gracias a la investigación médica, su definición se ha ampliado más allá de la simple manía persecutoria, que es tan sólo un fragmento de un tapiz mucho más grande de los desvaríos.⁶ De hecho, la paranoia es un *delirio de interpretación*.

Cada hecho, cada acontecimiento, cada fuerza y cada observación quedan atrapadas en un sistema de especulación y son “entendidas” por el individuo afectado de tal manera que confirman y refuerzan absolutamente su tesis: esto es, el desvarío inicial que constituye su punto de partida.

El paranoico siempre da en el clavo, con independencia de donde golpee el martillo.

Exactamente igual que en un campo magnético las moléculas metálicas se alinean para ejercer una fuerza colectiva y acumulativa, el paranoico —mediante unas asociaciones incontenibles, sistemáticas y *en sí mismas estrictamente racionales*— transforma el mundo entero en un campo magnético de hechos que apuntan todos en la misma dirección: la que él está siguiendo.

La esencia de la paranoia radica en esta relación intensa, aunque distorsionada, con el mundo real: “La realidad del mundo exterior se usa como ilustración y prueba [...] para servir a la realidad de nuestra mente”.⁷ La paranoia es un trauma de reconocimiento que nunca acaba.

RECUERDOS

Tal como indica el nombre, el método paranoico-crítico de Dalí es una secuencia de dos operaciones consecutivas pero diferenciadas:

a) la reproducción sintética del modo que tienen los paranoicos de ver el mundo con otros ojos, y su abundante cosecha de correspondencias, analogías y pautas insospechadas; y

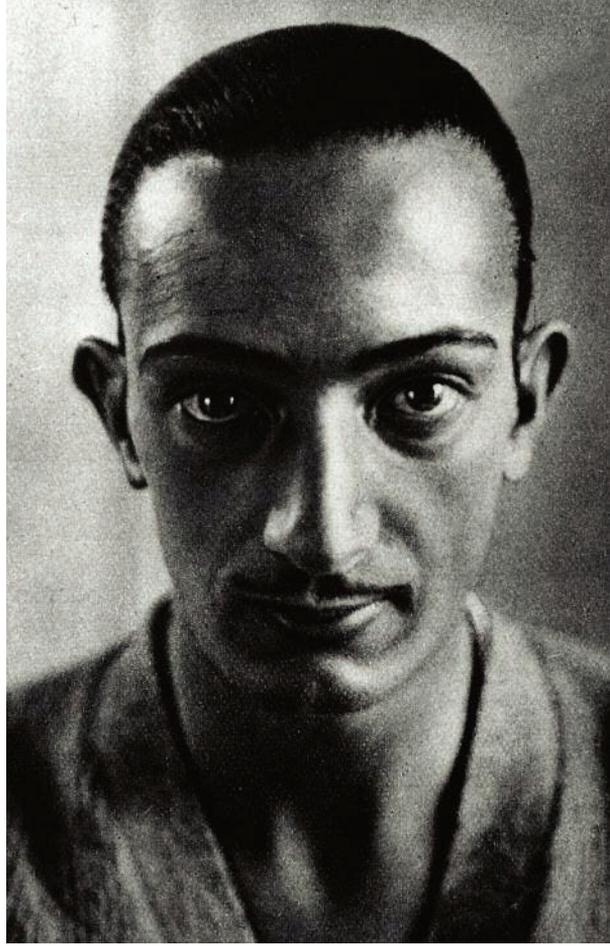
b) la compresión de estas especulaciones gaseosas hasta un punto crítico en el que alcancen la densidad del hecho: la parte crítica del método consiste en la invención de “recuerdos” que objetiven el turismo paranoico, y en la aportación de las pruebas concretas que ofrezcan los “descubrimientos” de esas excursiones al resto de la humanidad, idealmente en formas tan obvias e irrefutables como las instantáneas.

Como modelo didáctico de semejante operación crítica —en este caso, para demostrar la tesis paranoica (es decir, esencialmente indemostrable) de la Ascensión de la Virgen—, Dalí describe uno de sus sueños.

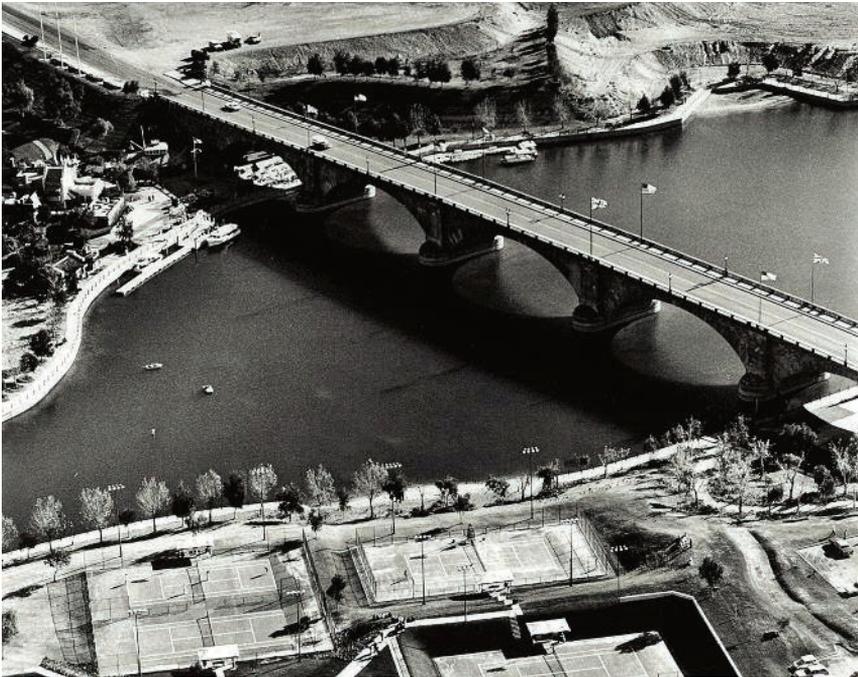
“Ya totalmente despierto, sigo encontrando este sueño tan estupendo como cuando estaba dormido. He aquí mi receta: nos proveemos de cinco sacos de garbanzos que volcamos en otro saco más grande que los contiene todos; dejamos caer los garbanzos desde una altura de diez metros; con una luz eléctrica lo bastante potente proyectamos sobre la cascada de garbanzos una imagen de la Virgen; cada garbanzo, separado de los otros por un espacio como de unos corpúsculos de átomo, retendrá una pequeña parte de la imagen; a continuación proyectaremos la imagen al revés; gracias a la aceleración debida a la fuerza de la gravedad, la caída invertida de los garbanzos producirá el efecto ascensional.

Para afinar, se puede untar cada garbanzo con una materia que proporcione la calidad de las pantallas cinematográficas”.⁸

En este caso, la conjetura de la Ascensión es el detonante paranoico inicial; al grabarlo en un *medio que no puede mentir*, ese postulado se vuelve *crítico*: objetivado, convertido en algo irrefutable, colocado en el mundo real donde puede llegar a ser activo.



Salvador Dalí, hacia 1929, antes de emprender su carrera surrealista en París.



El puente de Londres, reconstruido en su estado original en Lake Havasu (Arizona), tal vez el viaje paranoico-crítico más llamativo en la memoria reciente: desmantelado piedra a piedra, ahora cruza un lago artificial con fragmentos de la vida londinense (las cabinas telefónicas rojas, los autobuses de dos pisos, la guardia, etcétera) para darle cierta autenticidad en ambos extremos. “El club de tenis Puente de Londres, en primer plano, forma parte de las instalaciones del parque situado en el extremo oeste del puente. El amplio paseo que pasa bajo el arco

oriental del puente conduce al ‘pueblo inglés’, arriba a la izquierda”. “Casi un siglo y medio después de su inauguración, tres años después de su demolición en Inglaterra, a una distancia de una cuarta parte del planeta con respecto a las canteras escocesas de donde se extrajeron sus piedras, el puente de Londres se levantó de nuevo: un triunfo de la pericia de los ingenieros y de la determinación de unos constructores ingleses y norteamericanos separados por cinco generaciones”; y de paso resolvió la “escasez de realidad” en Lake Havasu.

La actividad paranoico-crítica consiste en la invención de pruebas para unas especulaciones indemostrables, y el subsiguiente injerto de estas pruebas en el mundo, de modo que un hecho “falso” ocupe un lugar ilícito entre los hechos “verdaderos”. Estos hechos falsos se relacionan con el mundo real como los espías con una sociedad determinada: cuanto más convencional e inadvertida resulte su existencia, mejor pueden dedicarse a la destrucción de esa sociedad.

PULGAR

Los hechos se gastan, la realidad se consume.

La Acrópolis se desintegra, el Partenón se está cayendo debido a la frecuencia cada vez mayor de las visitas turísticas.

Al igual que en la estatua de un santo el pulgar del pie desaparece gradualmente bajo la avalancha de los besos de sus devotos, el “pulgar del pie” de la realidad se disuelve lenta pero inexorablemente bajo la perpetua exposición al “beso” continuo de la humanidad. Cuanto mayor es la densidad de una civilización —cuanto más metropolitana es—, mayor es la frecuencia de ese “beso” y más veloz es el proceso de consumo de la realidad de la naturaleza y de los artefactos. Se gastan con tal rapidez que el suministro se agota.

Ésta es la causa de la “escasez de realidad”.

PACIENCIA

Este proceso se intensifica en el siglo xx y viene acompañado por un malestar paralelo: la convicción de que todos los hechos, ingredientes, fenómenos, etcétera, del mundo han sido clasificados y catalogados, que las reservas finales del mundo ya se han repartido. Todo se conoce, incluso lo que todavía es desconocido.

El MPC es tanto el producto de esa ansiedad como el remedio contra ella: promete que, gracias al reciclado conceptual, el contenido gastado y consumido del mundo puede recargarse o enriquecerse como el uranio, y que simplemente mediante el acto de la interpretación pueden crearse generaciones siempre nuevas de hechos falsos y pruebas inventadas.

El MPC propone destruir, o al menos desbaratar, el catálogo definitivo, cortocircuitar todas las clasificaciones existentes, volver a empezar: como si el mundo pudiese reorganizarse como una baraja de naipes cuya secuencia original fuese decepcionante.

La actividad PC es como hacer trampas en los últimos movimientos de un solitario que se resiste a salir, o como forzar una pieza en un rompecabezas de modo que encaje, aunque no cuadre.

La actividad PC ata finalmente los cabos sueltos dejados por el racionalismo de la Ilustración.



François Millet, *El ángelus*. De niño, Dalí podía ver una reproducción de este cuadro desde su pupitre de la escuela. El cuadro “despertaba en mí una vaga ansiedad [...] tan intensa que el recuerdo de estas dos siluetas inmóviles nunca me ha abandonado”.



Las permutaciones de Dalí sobre *El ángelus* de Millet. Ilustración para *Los cantos de Maldoror* de 1934-1935: aquí, los protagonistas originales de Millet han desaparecido, pero sus accesorios (la horca, la carretilla y los enigmáticos sacos) se han reconstruido como “sustitutos” paranoicos.



Meditación sobre el arpa, 1932-1933: la pareja de Millet, enfrentada ahora con el vástago acusatorio de sus escandalosas relaciones.

DESEO

Como ejemplo de reciclado de los contenidos usados del planeta, el propio Dalí se lanza sobre *El ángelus*, de Millet.

A primera vista, se trata de uno los tópicos más banales del siglo XIX: una pareja, en un terreno yermo, está rezando delante de una carretilla cargada con dos sacos de un contenido indeterminado; la escena se completa con una horca firmemente clavada en la tierra, una cesta y la aguja de una iglesia en el horizonte.

Mediante la reorganización sistemática de estos contenidos desgastados, mediante la invención de miradas hacia atrás y visiones hacia delante —los cuadros anteriores y posteriores a la imagen conocida—, Dalí revela que “*El ángelus* es un lienzo ambiguo” y descubre significados ocultos: la pareja está petrificada en un momento de deseo sexual que les animará un instante después; el sombrero que el hombre aparentemente se ha quitado en un gesto piadoso esconde una erección; los dos enigmáticos sacos echados en la carretilla son un simple anuncio de la inminente intimidad de la pareja aún separada; la horca es la materialización de la fuerza de la atracción sexual; el gorro rojo de la mujer, que resplandece con la puesta del sol, es un primer plano de la impaciente cabeza del miembro del hombre; y así sucesivamente. Mediante la interpretación, Dalí hace explotar *El ángelus* y le proporciona una nueva vida.⁹

INDIOS 1

La actividad PC existía mucho antes de su invención oficial. Cuando Colón zarpó con sus barcos hacia el oeste, quería demostrar dos hipótesis distintas:

1. que el mundo era redondo, y
2. que llegaría a la India navegando en dirección oeste.

La primera suposición era cierta; la segunda, falsa. Sin embargo, cuando puso los pies en el Nuevo Mundo, demostró las dos tesis para su propia satisfacción.

Desde ese momento, los nativos se convirtieron en “indios”: pruebas inventadas de que su descubridor había llegado realmente a la India, huellas digitales de una equivocación especulativa.

(Al ser una raza PC, esos indios se vieron condenados a la extinción cuando se descubrió el error: eliminados como pruebas embarazosas.)

INJERTO

Todo proceso de colonización —el injerto de una cultura determinada en un emplazamiento ajeno— es en sí mismo un proceso PC, más aún si tiene lugar en el vacío dejado por la extirpación de una cultura anterior.

De Amsterdam a Nueva Amsterdam = del fango a la roca firme; pero estos nuevos cimientos no suponen diferencia alguna. Nueva Amsterdam se establece mediante una operación de *clonación* conceptual: el trasplante



Dalí, *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón*, 1959. Colón, representado una fracción de segundo antes de que sus dos tesis —la correcta (que el mundo es redondo) y la incorrecta (que ha llegado a la India)— quedasen establecidas como “hechos” mediante la huella de su pie en la orilla.



Imagen a vista de pájaro de Nueva Amsterdam, de Jollain, 1672, la única representación verdadera de Nueva York como proyecto: el resultado de un flujo interminable de proyecciones paranoicas firmemente establecidas en el suelo de Manhattan.

del modelo urbano de Amsterdam a una isla india, incluyendo las cubiertas a dos aguas y un canal que ha de excavarse con un esfuerzo sobrehumano.

De un modo más consciente, los jardines romanos de Murray —la Antigüedad en la calle 42— constituyen también una operación de transposición paranoica.

Erkins sabe que la situación que afirma reproducir nunca existió realmente, salvo como una hipótesis de su imaginación. Por tanto, para imponer la “realidad” de esta analogía entre los romanos y los habitantes de Manhattan —el pasado reorganizado como un mensaje moderno—, Erkins depende de la máxima autenticidad de sus piezas robadas, depende de los recuerdos más convencionales, imitativos e irrefutables de un viaje que nunca existió, hasta el punto de usar verdaderos vaciados de yeso de los objetos de la Antigüedad para imponer su propia forma de modernidad.

PROYECTO

A la luz artificial del MPC, el “mapa” de Nueva York de 1672 —una isla que alberga un catálogo completo de precedentes europeos— se convierte en la única representación verdadera de Nueva York *como proyecto*.

Desde su descubrimiento, Manhattan ha sido un lienzo urbano expuesto a un constante bombardeo de proyecciones, tergiversaciones, trasplantes e injertos. Muchos de ellos “agarraron”, pero incluso los que fueron rechazados dejaron rastros o cicatrices. Gracias a las estrategias de la retícula (con su fabulosa receptividad al crecimiento), al inagotable *Lebensraum* del “salvaje oeste” de los rascacielos y a las “grandes lobotomías” (con sus invisibles arquitecturas interiores), el mapa de 1672 llega a ser, visto en retrospectiva, una predicción cada vez más precisa: el retrato de una Venecia paranoica, un archipiélago de colosales recuerdos, avatares y simulacros que son testigos de todos los “turismos” acumulados —tanto literales como mentales— de la cultura occidental.

COMBATE

Le Corbusier tiene 17 años más que Dalí.

Natural de Suiza, comparte con Dalí ese París que es el caldo de cultivo no sólo del surrealismo, sino también del cubismo (y de la versión personal y protestante de Le Corbusier: el purismo).

Dalí aborrece el movimiento moderno, Le Corbusier desprecia el surrealismo. Pero el personaje y el método de actuación de Le Corbusier muestran muchos paralelismos con el MPC de Dalí.

Algunos de ellos deben ser signos involuntarios de una vena verdaderamente paranoica de su carácter, pero no cabe duda de que esta vena ha sido sistemáticamente explotada, y con fruición, por su orgulloso dueño.

En un clásico autorretrato paranoico, Le Corbusier afirma: “Vivo como un monje y detesto exhibirme, pero llevo en mi persona la idea del combate. Me han llamado de todos los países para batallar. En momentos de peligro,

el jefe debe ir adonde otros no llegan; debe encontrar siempre la salida, como en el tráfico cuando no hay semáforos rojos o verdes”.¹⁰

DE OTRO MUNDO

Arquitectura = la imposición al mundo de construcciones que éste nunca ha pedido y que previamente sólo existían como nubes de conjeturas en las mentes de sus creadores.

La arquitectura es *inevitablemente* una forma de actividad PC.

La transformación de lo especulativo en un irrefutable “ya está” es traumática para la arquitectura moderna.

Al igual que un actor solitario que interpreta una obra absolutamente distinta a la del resto de los actores sobre el escenario, la arquitectura moderna quiere actuar sin pertenecer a la actuación programada: incluso en sus campañas de construcción más agresivas, insiste en su alejamiento de este mundo.

Para esta subversiva “obra dentro de otra obra”, ha elaborado una justificación retórica inspirada en el episodio paranoico-crítico de Noé en la Biblia.

La arquitectura moderna se presenta invariablemente como una oportunidad de última hora para la redención, una invitación urgente a compartir la tesis paranoica de que una calamidad exterminará a esa parte insensata de la humanidad que se aferra a las viejas formas del alojamiento y la coexistencia urbana.

“Mientras todos los demás fingen de un modo estúpido que nada va mal, nosotros construimos nuestras arcas para que la humanidad pueda sobrevivir al diluvio que viene”.

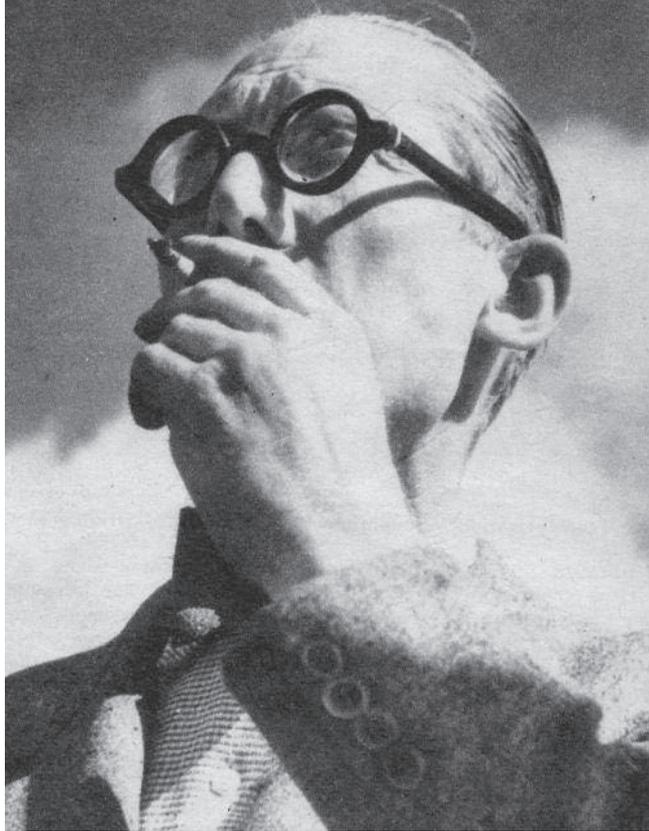
HORMIGÓN

El método de objetivación favorito de Le Corbusier —el de hacer *críticas* sus construcciones— es el hormigón armado. Los sucesivos pasos, desde lo especulativo a lo real, de su método constructivo constituyen una transposición de ese sueño de Dalí consistente en fotografiar la Ascensión de la Virgen, algo que, pese a lo común que es en la vida cotidiana, no resulta menos onírico.

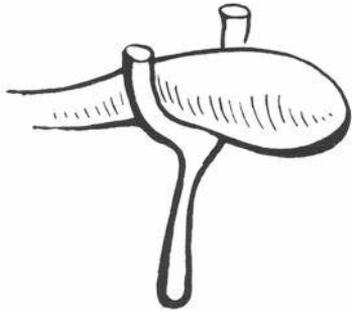
Desglosada por orden, la construcción con hormigón armado procede como sigue. Primero se levanta esa estructura hipotética que es el encofrado: el negativo de la tesis inicial.

Luego se insertan las armaduras de acero (dimensionadas estrictamente según los principios racionales de la física de Newton): es el proceso de refuerzo del cálculo paranoico.

Luego se vierte un líquido de color gris rata en las especulativas *contraformas* vacías para darles una vida permanente en la tierra, una realidad irrefutable, especialmente después de que los signos de la locura inicial (los encofrados) se hayan retirado, dejando tan sólo las huellas digitales del grano de la madera.



“En momentos de peligro, el jefe debe ir adonde otros no llegan”.



El diagrama de Dalí para el funcionamiento del "método paranoico-critico" se usa también como un diagrama para la construcción con hormigón armado: un líquido de color gris rata con la consistencia del vómito, sostenido por unas armaduras de acero calculadas según la más estricta física de Newton; infinitamente maleable al principio, y repentinamente duro como la roca más tarde.

Infinitamente maleable al principio, y repentinamente duro como la roca más tarde, el hormigón armado puede objetivar con la misma facilidad la vacuidad y la plenitud: es el plástico de los arquitectos.

(No es una coincidencia que las obras de todos los edificios de hormigón armado, con su maraña de encofrados, recuerden el proyecto de Noé: un astillero inexplicablemente varado en tierra).

Lo que necesitaba Noé era el hormigón armado.

Lo que necesita la arquitectura moderna es un diluvio.

VAGABUNDOS

En 1929, Le Corbusier realiza un “asilo flotante” para el Ejército de Salvación de París, un objeto que enuncia todas estas metáforas en un plano literal.

Su barcaza ofrece alojamiento para un máximo de 160 *clochards*.

(Los vagabundos son los clientes ideales de la arquitectura moderna: necesitan constantemente cobijo e higiene, son auténticos amantes del sol y del aire libre, y permanecen indiferentes a la doctrina arquitectónica y la disposición formal).

Los ocupantes se organizan en parejas de camas de dos pisos, colocadas en toda la longitud de la barcaza, que está hecha de *hormigón armado*. (Es un vestigio de los experimentos militares de la I Guerra Mundial. Al igual que la arquitectura, toda la parafernalia se compone de objetos PC: los instrumentos más racionales posibles, al servicio del objetivo más irracional posible).

CIUDAD

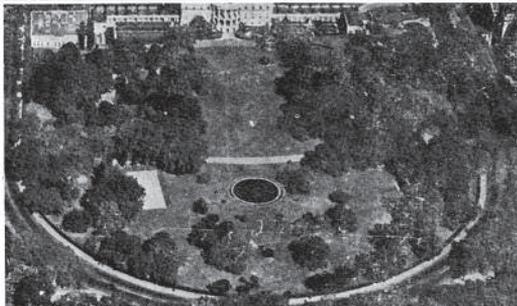
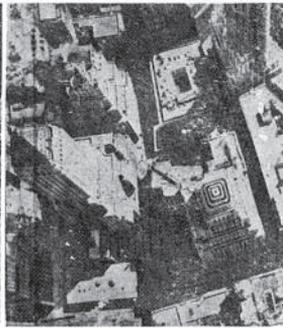
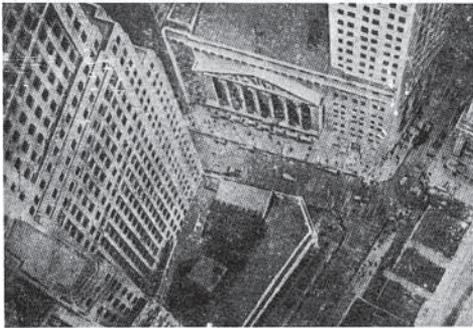
Pero éstos no son más que ejercicios de calentamiento.

La ambición devoradora de Le Corbusier es inventar y construir una “nueva ciudad” acorde con las exigencias y el esplendor potencial de la civilización maquinista.

Su trágica mala suerte es que tal ciudad ya existe cuando él desarrolla su ambición: es, concretamente, Manhattan.

La tarea de Le Corbusier está clara: antes de que pueda parir la ciudad de la que está embarazado, tiene que demostrar que todavía no existe. Para establecer la primogenitura de su retoño, tiene que destruir la credibilidad de Nueva York, acabar con el glamuroso destello de su modernidad. A partir de 1920, lucha simultáneamente en dos frentes: hace una campaña sistemática de ridiculización y difamación contra el rascacielos norteamericano y su hábitat natural; y, al mismo tiempo, lleva a cabo la operación paralela de proyectar realmente el anti-rascacielos y el anti-Manhattan.

Para Le Corbusier, los rascacielos de Nueva York son unos “juegos de niños”,¹¹ “un accidente de la arquitectura. Imaginen ustedes a un hombre que fuera víctima de una perturbación misteriosa de su vida orgánica: el torso se conserva normal pero las piernas crecen tanto que se vuelven diez, veinte veces más largas”.¹² Los rascacielos son los contrahechos “adolescentes de la era de la máquina”, “manejados de un modo absurdo como



“Retrato robot” de la Nueva York imaginaria de Le Corbusier. “*¡Vivir para trabajar!* Deslomarse, volverse loco, desmoralizarse, alejarse prodigiosamente del *acontecimiento natural*, precipitarse en un abismo de artificio. *¿Estar juntos? ¿Para prepararse a debatir sobre la calidad? ¡No!*, para sufrir. *¡Haberse ido tan*

lejos, haberse dejado llevar tan lejos en las ciudades —en todas nuestras ciudades— para que el engranaje humano se haya estropeado y para que nosotros estemos acorralados! [...] ¡Las flores! ¡Vivir en medio de las flores! [la cursiva es mía]. Ilustración y pie de *La Ville Radieuse*.

resultado de unas ordenanzas de edificación románticas y deplorables”:¹³ la Ley de Zonificación de 1916.

Los rascacielos no representan la segunda (y verdadera) “era de la máquina”, sino “el tumulto, la horripilación, la primera situación explosiva de una nueva edad media”;¹⁴ son inmaduros, *todavía no son* modernos.

Con respecto a los habitantes de esta grotesca congregación de tullidos arquitectónicos, lo único que siente Le Corbusier es lástima.

“En la era de la velocidad, el rascacielos ha petrificado la ciudad. El rascacielos ha reinstaurado al peatón, sólo a él [...]. El peatón se mueve con inquietud a los pies del rascacielos, pequeño como un piojo al pie de la torre. El piojo se eleva en la torre; es de noche en esa torre oprimida por las otras torres: tristeza, depresión... Pero en lo alto de esos rascacielos más altos que los demás, el piojo se torna radiante; ve el océano y los barcos; está por encima de los otros piojos”.

Que el piojo esté eufórico, no por la naturaleza, sino por ver de igual a igual los otros rascacielos, es algo que resulta inconcebible para Le Corbusier, pues el piojo “en general, está ahí arriba, bajo la cúpula académica que corona el extraño rascacielos. Eso le agrada; eso no le disgusta en absoluto. El piojo acepta estos elevados gastos para cincelar el tapón de su rascacielos”.¹⁵

RETRATO ROBOT

La campaña denigratoria de Le Corbusier sólo es posible por el hecho de que su estrategia nunca ha contemplado el objeto de su agresión —una ignorancia que conserva cuidadosamente mientras duran sus ataques— y de que sus imputaciones tampoco resultan verificables para su público europeo.

Si un retrato robot de un presunto criminal —compuesto por la policía a partir de fragmentos fotográficos basados en las descripciones más o menos precisas de sus víctimas— es un producto paranoico-crítico por excelencia, el retrato de Nueva York hecho por Le Corbusier es un auténtico retrato robot: un *collage* puramente especulativo de sus rasgos urbanísticos “criminales”.

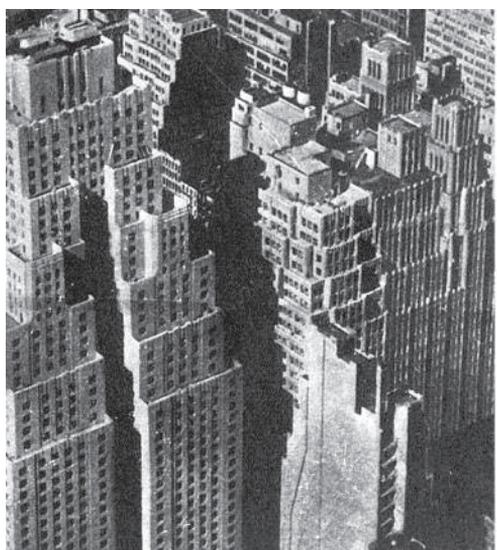
Libro tras libro, la culpabilidad de Manhattan se ilustra en una serie de rápidas composiciones de imágenes de grano grueso —manipuladas fotos de archivo— que no muestran semejanza alguna con su supuesto adversario.

Le Corbusier es un detective paranoico que se inventa las víctimas (los piojos), falsifica el parecido del delincuente y evita el lugar del crimen.

CHISTERA

La apasionada relación de Le Corbusier con Nueva York es, en realidad, un intento de cortar un cordón umbilical que ya dura 15 años.

A pesar de sus furiosas descalificaciones, Le Corbusier se alimenta en secreto de esa reserva de precedentes y modelos que es Nueva York.



La fórmula secreta de la “ciudad radiante” de Le Corbusier: la “ciudad espanto [Manhattan]... en la jungla”.

Cuando finalmente “presenta” su anti-rascacielos, Le Corbusier es como un prestidigitador que accidentalmente desvela su truco: hace desaparecer el rascacielos norteamericano en la bolsa de terciopelo negro de su universo especulativo, añade la jungla (la naturaleza en su forma más pura posible), luego agita estos elementos incompatibles en su chistera paranoico-crítica y... ¡sorpresa!... saca el “rascacielos *horizontal*”, el conejo cartesiano de Le Corbusier.

En esta actuación, tanto el rascacielos de Manhattan como la jungla se vuelven irreconocibles: el rascacielos se transforma en una abstracción cartesiana (= francesa = racional); y la jungla, en una alfombra de vegetación que supuestamente mantiene unidos a los rascacielos cartesianos. Habitualmente, tras secuestrar de ese modo PC los modelos de sus contextos naturales, las víctimas se ven obligadas a pasar el resto de su vida disfrazadas. Pero la esencia de los rascacielos de Nueva York es que ellos ya llevan disfraces.

Anteriormente, los arquitectos europeos han tratado de diseñar mejores disfraces. Pero Le Corbusier comprende que el único modo de hacer irreconocible el rascacielos es *desvestirlo* (esta modalidad de permanecer forzosamente desvestido también es, desde luego, una conocida táctica policial para impedir cualquier mal comportamiento por parte de un sospechoso).

SOBREEXPOSICIÓN

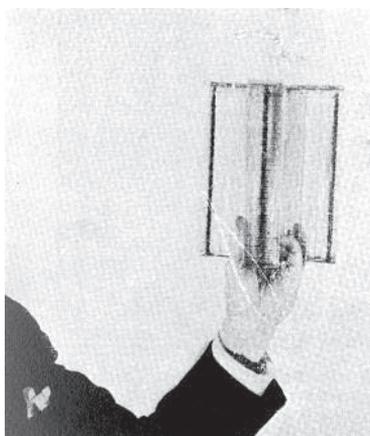
El rascacielos cartesiano está desnudo.

El remate y el basamento han sido amputados del modelo original de Manhattan; la parte intermedia se ha despojado de su “anticuado” recubrimiento de piedra, se ha revestido de vidrio y se ha extendido hasta los 220 metros.

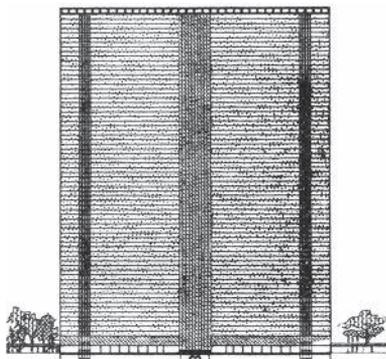
Se trata exactamente del rascacielos racional que los pensadores oficiales de Manhattan siempre *fingieron* que querían realizar, mientras en la práctica se alejaban de él todo lo posible. La fantasía de los arquitectos de Manhattan (pragmatismo, eficacia y racionalidad) ha colonizado la mente de un europeo. “Decir rascacielos es decir oficinas, esto es, hombres de negocios y automóviles”.¹⁶

El rascacielos de Le Corbusier significa tan sólo negocios. Su falta de basamento (no hay sitio para lo de Murray) y de remate (no hay pretensiones seductoras de realidades antagonistas), y la despiadada sobreexposición al sol, inherente a la forma cruciforme de la planta: todo descarta la ocupación por parte de alguna de esas formas de relación social que han empezado a invadir Manhattan piso a piso.

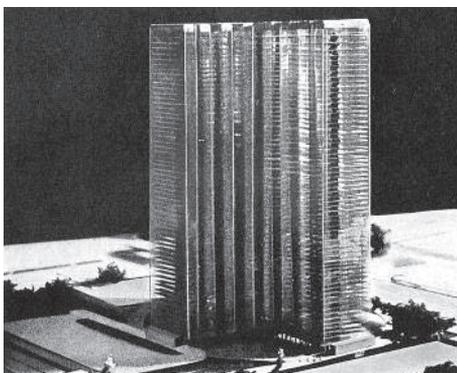
Al arrancar la tranquilizadora arquitectura exterior que permitía florecer la histeria ideológica de la arquitectura interior, Le Corbusier incluso anula la “gran lobotomía”; introduce la honradez a tal escala que existe tan sólo a costa de una banalidad total (algunas actividades sociales deseables son alérgicas a la luz del día).



¡Sorpresa! El “conejo cartesiano”,
o el “rascacielos horizontal”.



Sección del rascacielos cartesiano:
el metro en el sótano, un parque alrede-
dor con autopistas elevadas, 60 plantas
de oficinas y, en lo alto, una “plataforma
blindada contra los bombardeos aéreos”
(la “mejor” arquitectura moderna es la
que está preparada para la “peor”
catástrofe).



El rascacielos cartesiano-horizontal en
todo su esplendor.

No hay lugar aquí para la “tecnología de lo fantástico” de Manhattan. Para Le Corbusier, el *uso* de la tecnología como instrumento y extensión de la imaginación equivale al *abuso*. Auténtico partidario del *mito* de la tecnología visto desde la lejana Europa, para él la tecnología misma es fantástica; tiene que seguir siendo virginal y sólo puede exhibirse en su forma más pura, es decir, como una presencia estrictamente totémica.

Los muros de vidrio de su “rascacielos horizontal” encierran un completo vacío cultural.

NO ACONTECIMIENTO

Le Corbusier bautiza la agrupación de estos rascacielos cartesianos implantados en sus parques —los vestigios de la jungla— con el nombre de Ville Radieuse, la “ciudad radiante”.

Si el rascacielos cartesiano es el antípoda de las torres primitivas e infantiles de Manhattan, la “ciudad radiante” es finalmente el anti-Manhattan de Le Corbusier.

No hay en ella rastros de ese desmoralizador salvajismo metropolitano.

“Estamos bajo la sombra de los árboles.

Vastas praderas se extienden a nuestro alrededor. El aire es limpio y puro; apenas se oye un ruido.

¿Qué? ¿Que no vemos dónde están los edificios?

Miremos al cielo a través de los arabescos delicadamente adornados de las ramas, hacia esas torres de cristal generosamente espaciadas que se elevan más altas que cualquier otro pináculo sobre la tierra.

Esos prismas translúcidos que parecen flotar en el aire sin anclaje alguno al terreno, que brillan con el sol del verano, que resplandecen suavemente bajo los cielos grises del invierno y que destellan mágicamente al anochecer, son enormes bloques de oficinas”.¹⁷

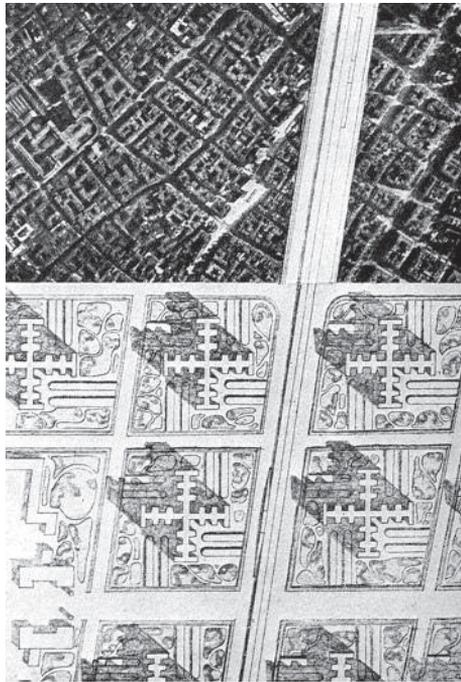
Al diseñar el rascacielos cartesiano como alojamiento universal de los negocios, con la exclusión de esos indefinibles servicios emocionales que se habían construido en la “montaña” de Ferriss, Le Corbusier ha sido la víctima crédula de esos pragmáticos cuentos de hadas ideados por los constructores de Manhattan.

Pero con la “ciudad radiante”, su verdadera intención es aún más destructiva: resolver *realmente* los problemas de la congestión. Abandonados en el césped, sus reclusos cartesianos se alinean separados cada 400 metros (esto es, ocho manzanas de Manhattan: aproximadamente la distancia entre los superpicos de Hood, *pero sin nada en medio*). Están tan espaciados que no es posible ninguna asociación.

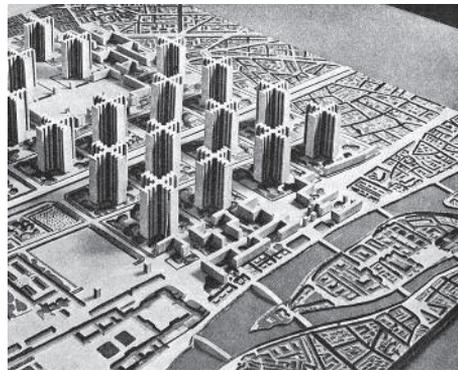
Le Corbusier se ha percatado correctamente de que Manhattan ha “reinstaurado al peatón, sólo a él”. La esencia de Manhattan radica precisamente en que es una “megaaldea” ultramoderna *ampliada a la escala de una metrópolis*, una colección de “supercasas” donde unos estilos de vida tradi-



La “ciudad radiante” de Le Corbusier tal como la vería —o no la vería— un peatón. “¿Una batalla de gigantes? ¡No! El milagro de los árboles y los parques reafirma la escala humana”.



El plan Voisin, superpuesto a París como si se hubiese aplicado la fórmula surrealista de *El cadáver exquisito*, según la cual unos fragmentos se injertan en un organismo desentendiéndose deliberadamente del resto de su anatomía. “Desde 1922, nunca he dejado de dedicarme, en general y en detalle, al problema de París. Todo se hizo público. El Ayuntamiento nunca ha establecido contacto. ¡Me califica de bárbaro!”. El anti-Manhattan, en el corazón de París. “En nombre de la belleza de París, ustedes dicen: ¡No! En nombre de la belleza y del destino de París, yo afirmo: ¡Sí!”.



Otros trucos de un mago paranoico-crítico. El “conejo cartesiano” se multiplica para constituir la “ciudad radiante”: el anti-Manhattan de Le Corbusier, al descubierto.

cionales y mutantes están al mismo tiempo motivados y mantenidos por la infraestructura más fantástica ideada hasta entonces.

Cuando primero desnuda los rascacielos, luego los aísla y finalmente los conecta con una red de autopistas elevadas de modo que los automóviles (= hombres de negocios = modernos) en vez de los peatones (medievales) pueden circular libremente de una torre a otra por encima de una alfombra de agentes productores de clorofila, Le Corbusier resuelve el problema, pero acaba con la “cultura de la congestión”.

De este modo crea ese no acontecimiento urbano que los propios urbanistas de Nueva York siempre han evitado (pese a sus alabanzas de cara a la galería): la “congestión descongestionada”.

PLACENTA

Durante la década de 1920, mientras Manhattan está “desmontando piedra a piedra la Alhambra, el Kremlin y el Louvre” para “construirlos de nuevo a orillas del Hudson”, Le Corbusier desmantela Nueva York, lo lleva a escondidas a Europa, lo vuelve irreconocible y lo almacena para una futura reconstrucción.

Ambas operaciones son procesos PC —ciudades con un tejido falsificado—, pero si Manhattan es un embarazo psicológico, la “ciudad radiante” es su placenta, una metrópolis teórica en busca de emplazamiento.

En 1925, el primer intento de injertarla sobre la faz de la tierra se hace “en nombre de la belleza y el destino de París”.¹⁸ El plan Voisin se proyecta —al parecer— según ese teorema inicial del surrealismo que es “Le cadavre exquis” (“El cadáver exquisito”): una adaptación de un juego de niños en el que se dobla un trozo de papel, el primer participante dibuja una cabeza y lo dobla de nuevo, el segundo dibuja un cuerpo y vuelve a doblarlo, y así sucesivamente, de modo que del subconsciente sale “liberado” un híbrido poético.

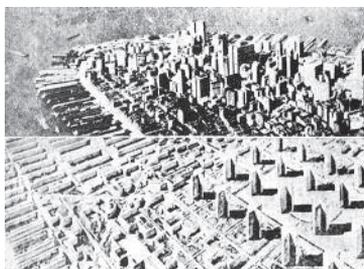
Como si la superficie de París estuviese doblada, Le Corbusier dibuja un torso que se desentiende deliberadamente del resto de la anatomía de ese “cadáver exquisito”.

Unos bloques bajos de viviendas serpentean en torno a los 18 rascacielos cartesianos que están colocados en una planicie del centro de París, en la que se han raspado todas las trazas de la historia para reemplazarlas por la “jungla”: la denominada *movilización del suelo*, de la que incluso el Louvre escapa por muy poco.

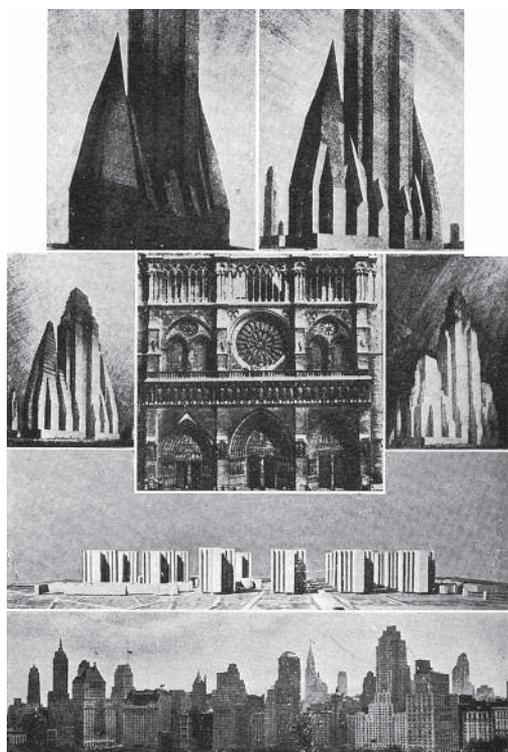
A pesar de la devoción de Le Corbusier por el futuro de París, este plan es claramente un pretexto. La intención del trasplante es generar no un nuevo París, sino un primer anti-Manhattan.

“Nuestra *invención*, desde sus inicios, se ha dirigido contra las concepciones puramente formalistas y románticas del rascacielos norteamericano”.

“Frente a Nueva York y Chicago, nosotros erigimos el rascacielos cartesiano, límpido, nítido, elegante y reluciente en el cielo de la Île-de-France.”



Nueva York / Ville Radieuse: dos “opuestos” que se han vuelto inseparables; ilustración del libro *La Ville Radieuse*. “Las dos tesis cara a cara. Nueva York no es una ciudad de la civilización maquinista. A Nueva York se contraponen la ciudad cartesiana, armoniosa y lírica”.



Otros pasos de la campaña denigratoria: la yuxtaposición que hace Le Corbusier de París y Nueva York, o el nacimiento de dos ciudades siamesas; ilustración de *La Ville radieuse*. “Dos espíritus se contraponen: la tradición de Francia, Notre-Dame y el plan Voisin (con sus rascacielos horizontales); y la línea norteamericana (el tumulto, la horripilación, la primera situación explosiva de una nueva Edad Media...)”.

“En contra de Nueva York (magnífico clamor turbulento del adolescente gigante del maquinismo), propongo la ciudad cartesiana; instauró ‘los rascacielos horizontales’. París, ciudad de la recta y de la horizontal, busca en su línea el estilo de su arquitectura”.¹⁹

Manhattan será destruido *en París*.

SIAMESAS

La “ciudad radiante” pretende ser la apoteosis de un experimento de alquimia arquitectónica: un elemento transformado en otro. Pero a pesar de los frenéticos esfuerzos de Le Corbusier por aventajar a Manhattan, el único modo de describir su nueva ciudad —verbal e incluso visualmente— es *en función de sus diferencias con Manhattan*.

El único modo en que puede entenderse su ciudad es mediante la comparación y la yuxtaposición del “negativo” de Manhattan y el “positivo” de la *Ville Radieuse*.

Las dos ciudades son como unas siamesas que van creciendo juntas a pesar de los desesperados esfuerzos de su cirujano por separarlas.

ZAPATILLA

Las autoridades de París no se toman en serio la propuesta “radiante”. Su rechazo obliga a Le Corbusier a convertirse en un “viajante de comercio” cartesiano que va vendiendo su rascacielos horizontal de vidrio como un príncipe furioso que arrastra una colosal zapatilla de cristal en una interminable odisea, de metrópolis en metrópolis.

En la mejor tradición de la paranoia —natural o autoprovocada—, se trata de un pepilo mundial.

“La primavera pasada, sacó una libreta y dibujó un mapa del mundo en el que sombreó las zonas donde creía que se venderían sus libros [es decir, sus productos]. La única parte no sombreada era una franja insignificante de África”.²⁰

Barcelona, Roma, Argel, Rio de Janeiro, Buenos Aires: en todos los sitios ofrece sus torres, y con ellas ofrece a las ciudades más caóticas la oportunidad de ser lo opuesto a esa “paradoja patética”²¹ que es Manhattan.

Nadie desea ni siquiera probarse la zapatilla. Eso sólo sirve para reforzar su tesis.

“Pero me echan.

Se han cerrado las puertas.

Me marcho y siento profundamente esto:

Tengo razón.

Tengo razón.

Tengo razón”.²²

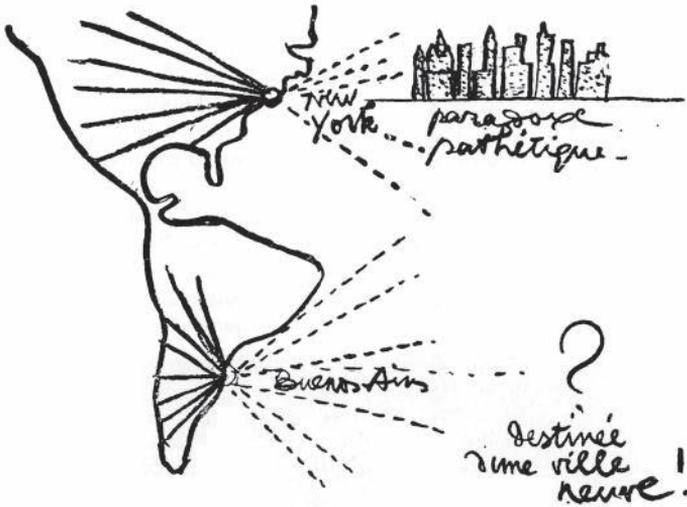


Ilustración de *La Ville Radieuse*. Buenos Aires (Argentina): última escala del "viajante de comercio" cartesiano en su camino hacia Nueva York. "Nueva York: paradoja patética [...]. ¿Buenos Aires? ¡El destino de una ciudad nueva!"

LLEGADA 1

En 1935, la atracción del Nuevo Mundo se vuelve irresistible para Dalí. “Cada imagen que venía de América yo la olfateaba, por decirlo así, con la voluptuosidad con la que uno recibe los primeros efluvios de las fragancias inaugurales de una espléndida comida en la que está a punto de participar.”

“Quiero ir a América, quiero ir a América [...]. Esto estaba adoptando la forma de un capricho infantil”.²³

Se embarca para Nueva York.

Para provocar cierta conmoción a la llegada, Dalí decide hacer realidad, de modo retroactivo, un proyecto surrealista destinado originalmente a disgustar a París: la fabricación de “una barra de pan de 15 metros”.

El panadero de a bordo se ofrece a preparar una versión de 2,5 metros (la capacidad máxima del horno del barco) con “una armadura de madera en su interior, de modo que no se rompa en el momento de empezar a secarse”. Pero cuando Dalí desembarca ocurre “algo completamente desconcertante”: “Ninguno de los periodistas [del grupo que le esperaba] me hizo una sola pregunta sobre la barra de pan que sostuve ostensiblemente durante toda la entrevista, bien en el brazo o bien apoyada en el suelo como si fuese un gran bastón”.

El desconcertador desconcertado: el primer descubrimiento de Dalí es que en Manhattan el surrealismo es invisible. Su “masa de pan armada” es tan sólo otro acto falso más entre una multitud de ellos.

La actividad PC cuenta para su impacto con un compacto trasfondo de convenciones. Al igual que el éxito de la actividad de Robin Hood depende del suministro continuo de gente rica que atraviesa su bosque, todas las tramas urdidas para “desacreditar completamente el mundo de la realidad” recurren a una realidad que descansa, o parece descansar, sobre un terreno firme e incluso gozar de buena salud.

Si una barra de pan de 2,5 metros pasa inadvertida, significa que, en Manhattan, no existe una escala tal que permita detectar sus pretendidas ondas de choque.

CHOQUE 1

Dalí puede no resultar chocante en Nueva York, pero Nueva York sí que puede resultar chocante para Dalí. Durante su primer día en Manhattan, el artista experimenta tres revelaciones que le desvelan las mutaciones culturales esenciales que hacen que esta metrópolis sea fundamentalmente distinta de cualquier otra.

1. En Park Avenue, “un feroz sentimiento antimoderno se manifiesta del modo más espectacular, empezando por la propia fachada. Una cuadrilla de obreros, armados con aparatos que lanzaban un humo negro y que aullaban como dragones apocalípticos, estaban patinando los muros exteriores del edificio con el fin de hacer ‘envejecer’ este rascacielos excesivamente nuevo gracias a ese humo negro característico de las casas viejas de París.

En París, por otro lado, los arquitectos modernos a la manera de Le Corbusier se estaban estrujando el cerebro para encontrar unos materiales nuevos, ostentosos y completamente antiparisenses, como para imitar el supuesto ‘destello moderno’ de Nueva York”.

2. Dalí entra en el rascacielos; se produce una segunda revelación cuando sube en un ascensor. “Me sorprendió el hecho de que, en vez de electricidad, estaba iluminado por una gran vela. En la pared del ascensor había una reproducción de una pintura de El Greco, colgada con unas cintas españolas de terciopelo rojo profusamente ornamentadas; el terciopelo era auténtico y probablemente del siglo xv”.

3. Esa misma noche, Dalí tiene un sueño que incluye “erotismo y leones. Una vez despierto del todo, me sorprendió la persistencia del rugido de los leones que acababa de oír cuando estaba dormido. Estos rugidos se mezclaban con los chillidos de patos y otros animales más difíciles de identificar. A esto siguió un silencio absoluto. Este silencio, roto tan sólo por los rugidos y los chillidos salvajes, era tan distinto al estruendo que me esperaba —el de una inmensa ciudad ‘moderna y mecánica’— que me sentí completamente perdido”.

Pero el rugido de los leones era real.

Directamente debajo de la ventana de Dalí están los leones del zoológico de Central Park, un “recuerdo” paranoico-crítico de una “jungla” que nunca había existido ahí.

Tres revisiones, y el mito europeo de Manhattan se desintegra.

REMODELACIÓN 1

Para adquirir el derecho de inventar su propia Nueva York, Le Corbusier ha pasado 15 años demostrando que Manhattan *todavía no es moderno*. Dalí inventa su propia Nueva York el primer día que pasa en la ciudad: un Manhattan que ni siquiera desea ser moderno.

“No, Nueva York no era una ciudad moderna. Pese a haberlo sido al principio, antes que ninguna otra ciudad, ahora [...] ya le tenía horror a eso”.

Dalí traza un plano de su descubrimiento por medio de la asociación y la metáfora, una remodelación paranoico-crítica que devuelve la actualidad al “proyecto” de 1672: Nueva York es un escenario donde todas las historias, las doctrinas y las ideologías —en su día cuidadosamente separadas por el espacio y el tiempo— aparecen simultáneamente. La linealidad de la historia se cortocircuita para exaltar un espasmo final de la cultura occidental.

“Nueva York, ¡tú eres Egipto! Pero un Egipto vuelto al revés [...]. Éste erigía pirámides de esclavitud hasta la muerte, y tú eriges pirámides de democracia con esos tubos de órgano verticales que son tus rascacielos, que se encuentran todos en el punto infinito de la libertad.

Nueva York [...] resurrección del ‘sueño atlántico’, Atlántida del subconsciente. Nueva York, en la que la locura absoluta de tus guardarropas históri-

cos roe la tierra alrededor de los cimientos e hincha las cúpulas invertidas de tus miles de nuevas religiones.

¿Qué Piranesi inventó los ritos ornamentales de tu teatro Roxy? ¿Y qué Gustave Moreau enfurecido con Prometeo encendió los venenosos colores que ondean en la cúspide del edificio Chrysler?”

EFICACIA 1

Con su rabia ciega, Le Corbusier ha desnudado las torres de Manhattan esperando encontrar el núcleo racional de la auténtica “era de la máquina”. Dalí busca sólo en su superficie, pero es precisamente esta inspección superficial la que deja al descubierto, de golpe, la ligereza de los pretextos pragmáticos de Manhattan, su simulacro de filisteísmo y su ambivalente búsqueda de la eficacia.

La única eficacia de Nueva York es su eficacia poética.

“La poesía de Nueva York no es una estética serena; es una biología bulli-ciosa [...]. La poesía de Nueva York es órgano, órgano, órgano [...], órgano de los bofes de ternera, órgano de Babel, órgano del mal gusto, órgano de actualidad; órgano de un abismo virginal y sin historia.

La poesía de Nueva York no es la de un práctico edificio de hormigón que rasca el cielo; la poesía de Nueva York es la de un gigantesco órgano con muchos tubos y hecho de marfil rojo: no rasca el cielo, sino que resuena en él al compás de la sístole y la diástole del cántico visceral de la biología elemental”. Dalí prepara su poesía manhattanista como un truculento antídoto contra los puritanos “apologistas de la belleza aséptica del funcionalismo” que han tratado de imponer Nueva York “como un ejemplo de virginidad antiartística”.

Todos ellos han cometido una terrible equivocación. “Nueva York no es prismática; Nueva York no es blanca. Nueva York es toda redonda; Nueva York es de color rojo vivo.

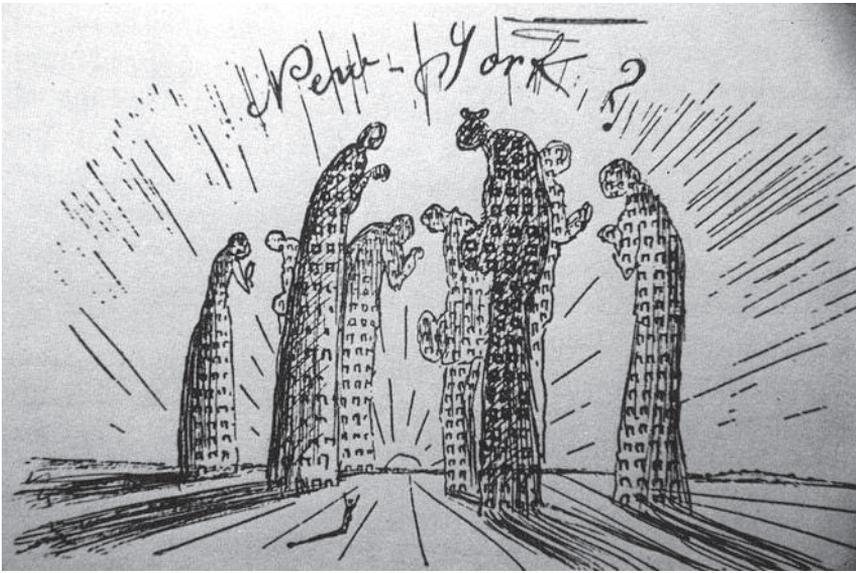
¡Nueva York es una pirámide redonda!”.

MONUMENTO

La conquista paranoico-crítica de Manhattan por parte de Dalí es un modelo de economía, en especial cuando, con un gesto final, transforma toda la ciudad en un espectáculo, representado sólo para su placer.

“Cada anochecer, los rascacielos de Nueva York adoptan las figuras antropomórficas de múltiples y gigantescos *Ángelus* de Millet [...] inmóviles, y listos para realizar el acto sexual y devorarse unos a otros [...]. Es este deseo sanguinario lo que los ilumina y hace que toda la calefacción central y toda la poesía central circule por dentro de su ferruginosa estructura ósea”.

Por un momento, su interpretación deja en suspenso todas las demás funciones de la ciudad. Está ahí para él solo.



“Cada anochecer, los rascacielos de Nueva York adoptan las figuras antropomórficas de múltiples y gigantescos *Ángelus* de Millet [...] inmóviles, y listos para realizar el acto sexual”.

“Nueva York, ¿por qué, por qué erigiste mi estatua tiempo atrás, antes de que yo naciera, más alta que ninguna otra, más desesperada que ninguna otra?”.²⁴

LLEGADA 2

También en 1935 —embarazado de 12 años de la “ciudad radiante”, una zapatilla de cristal desdeñada por consenso mundial— Le Corbusier se embarca para Nueva York con la amargura acumulada de una madre soltera que amenaza, tras el fracaso de todos sus intentos de concertar una adopción, con dejar al imaginario niño abandonado en la puerta de su padre natural e interponer una demanda de paternidad.

Para él no hay periodistas. “ ‘Jacobs’ dijo Le Corbusier [al intérprete asignado a él por el MoMA, patrocinador de su travesía, en su campaña en favor de imponer el verdadero movimiento moderno en los Estados Unidos], ‘¿dónde están los fotógrafos?’ Jacobs [...] descubrió que los cámaras de prensa subidos a bordo estaban ocupados haciendo fotos de otros famosos. Le pasó disimuladamente cinco dólares a un periodista y le suplicó que le hiciese una foto a Le Corbusier. ‘Se me ha acabado el carrete’, dijo el fotógrafo, devolviendo el dinero. No obstante, como era un tipo servicial, disparó la cámara vacía delante de Le Corbusier, que pareció calmarse”.

La actividad PC registra hechos que no existen. Le Corbusier existe, pero no puede quedar registrado. Como si le hubiesen echado una maldición, Le Corbusier es tan invisible en Nueva York como el pan de Dalí.

“ ‘Jacobs’, dijo varias veces, mientras hojeaba los periódicos [...], ‘¿dónde está la foto que me hicieron en el barco?’ ”.²⁵

CHOQUE 2

En una conferencia de prensa en el Rockefeller Center, celebrada unas horas después de su llegada, Le Corbusier deja atónitos a los curtidos reporteros neoyorquinos con su diagnóstico y su remedio para París, que han salido ilesos de su primer enfrentamiento con Manhattan.

“Tras una somera inspección de la Nueva Babilonia, ofreció una receta sencilla para su mejora: ‘El problema de Nueva York es que los rascacielos son demasiado pequeños. Y que hay demasiados’ ”.

O bien, como titulan los periódicos sensacionalistas de Nueva York con incredulidad, considera que “LA CIUDAD ESTÁ BIEN Y NADA MÁS [...], pero carece completamente de orden y armonía, y de esas comodidades del espíritu que deben rodear a la humanidad.

Los rascacielos son pequeñas agujas, todas apiñadas unas junto a otras.

Y deberían ser grandes obeliscos, muy separados, de modo que la ciudad tuviese espacio, luz, aire y orden [...]. ¡Éstas son las cosas que tendrá mi ciudad de la luz feliz!

Estoy convencido de que las ideas que traigo aquí, y que presento con la expresión de “ciudad radiante”, encontrarán en este país su terreno natural”.²⁶

INDIOS 2

Pero ese terreno natural tiene que ser fertilizado con más tautología paranoico-crítica.

“Para reformar las ciudades norteamericanas y, muy especialmente, Manhattan, hay que saber ante todo que el lugar de esa reforma existe. *Es Manhattan, suficientemente vasto para contener seis millones de habitantes*”.²⁷

El propio Manhattan es por entonces una de las últimas zonas del planeta no sometidas todavía a esa *venta agresiva* cartesiana de Le Corbusier.

Es su último candidato.

Pero más allá de esta urgencia oportunista, existe un segundo motivo, aún más desesperado: el Manhattan real sitúa a Le Corbusier —como la América real a Colón— frente a la fragilidad de las especulaciones de toda su vida. Para asegurar los refuerzos paranoico-críticos que subyacen en su urbanismo e impedir el derrumbamiento de su “sistema”, Le Corbusier se ve forzado (pese a su casi incontenible admiración) a insistir en su formulación inicial de que los rascacielos norteamericanos son unos nativos inocentes e incluso pueriles, y que sus propias torres cartesianas horizontales son los verdaderos colonos de la civilización maquinista.

Los rascacielos de Manhattan son los indios de Le Corbusier.

Al sustituir su anti-Manhattan por el Manhattan real, Le Corbusier no sólo se aseguraba un suministro inagotable de trabajo, sino que de paso destruía todas las restantes pruebas de sus transformaciones paranoico-críticas: borrados, de una vez por todas, los rastros de sus falsificaciones conceptuales, ya podía convertirse finalmente en el inventor de Manhattan.

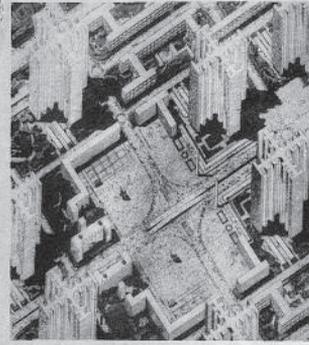
La intransigencia de esta doble motivación prepara el terreno para una recreación —esta vez arquitectónica— de la tragedia fundamental del Nuevo Mundo: la matanza de los indios. El urbanismo de Le Corbusier da rienda suelta a “unos principios exterminadores que, con una fuerza en constante aumento, nunca cesarían de actuar hasta que toda la raza aborigen —los rascacielos— hubiese sido extirpada y su memoria [...] hubiese quedado casi borrada de la faz de la tierra”.

Cuando Le Corbusier dice con condescendencia y en un tono inquietante a su público norteamericano “[vosotros] sois los fuertes, pero nosotros hemos reflexionado”,²⁸ de hecho les avisa que, una vez más, “la barbarie norteamericana” dará paso “al refinamiento europeo”.

En la cirugía que viene aplicando para separar a las ciudades siamesas, Manhattan y la Ville Radieuse, Le Corbusier ya está listo para la solución final: matar a la primogénita.

LE CORBUSIER SCANS GOTHAM'S TOWERS

The French Architect, on a Tour, Finds the City Violently Alive, a Wilderness of Experiment Toward a New Order



The City of the Future as Le Corbusier Envisions It.

By H. H. BROOK
THE citizen of the French Republic who is known as Le Corbusier—he was born Jeanneret and his given name is Charles-Edouard—is just now paying his first visit to America and has had his first eyeful of the man-made miracle which is New York. In circles where despising about art is a major sport, Le Corbusier is identified as the founder and public exponent of the mood in architecture which has been called the International style and which certain stiff conservative taste does not look like architecture at all.

The basic principle of this style is to regard the architect's function as primarily one of household efficiency engineering. His job is to furnish human creatures with a convenient "machine for living in." As stated, the principle applies specifically to the family dwelling, but it applies also to the multiple arrangement of buildings which takes care of the composite employments and the complex human activities of a city where great numbers of people must live and most of them attend to business. Since the modern dwelling and the modern city have each new demands to meet, since each has at command a service of machinery and materials which no dwelling and no city has ever had before, Le Corbusier and his school began by discarding traditions and dismissing prejudices which would perpetuate formulas of building evolved from conditions of life that have ceased to exist.

THE rough idea is that the machine age, with its vast concentrations of population and its prodigious accumulation of mechanical devices for quantity production and for mass movement of goods and men, has created problems which the older architecture is incompetent to solve. The new architecture must face these problems squarely and find a solution on a sound mechanical basis, let the chips of academic sedition fall where they may.

New York City, for example, is plastered thick with skyscrapers—filling canyons of millions of human beings at work or stowed away for the night. The streets of New York are jammed with automotive

vehicles engaged in distributing the quantity-production output or moving these millions of people about, back and forth between home and business, and generally where they want to go, creating in the process no end of traffic tangles and even seriously endangering its life and limb those who still have to get about on their own feet.

Le Corbusier has built in France and other European countries machines for living in—machines also for doing business in. Whether these "machines" are, in fact, more efficient than the houses other architects build is a question which will not be argued here. But it is true that, at three years short of 50, he is more famous as the architect



New York Street Shows.

Too Small—Yes, Says Le Corbusier; Too Narrow for Free, Efficient Circulation.

voice of the new architecture than as the exponent of its projects. He represents a vision of the future rather than a proved prototype of the present.

MODERN architecture—that is, machine-made architecture was born, as even its most ardent European advocates admit, in this country. The Europeans who have taken it up have made it much more "modern" than we have dared or cared to make it. Nevertheless, New York—the part of it, at least, which enjoys high visibility—is the creation of the greatest scale that the world

knows of the new architecture which is our own. That architecture pierces the sky with pinnacles that lift the level of our rocky little island town to a state of nature could not boast a really respectable hill) into rivalry with the lower mountains.

Le Corbusier, from the deck of the giant liner Normandie, looked up the harbor and saw (as he says) afar off a dream city hanging in the blue sky above the horizon of the water—a vision of enchantment. He went below for dinner and came up again with the solid substance of the vision right on top of him. He was

appalled by the mutuality of the great masses—the "savagery"—the wild barbarity of the stupendous, disorderly accumulation of towers, tramping the living city under their heavy feet like a herd of manichans.

As the ship moved up the river and he got the city broadside on, as the cluster of bunched towers of the stronghold of finance thinned out and other towers began to stand out separate, gleaming in the sunlight to the open space above their lower neighbors, his impetuous stated, disappointed for the future which the first bright vision had seemed to embody. That vision might not after all, be a mirage.

LATER while touring the city in the company of the writer, he stood at the base of the steep shore cliff of Raymond Hood's stat in Rockefeller Center and said that it was good, then began readily to roll the critch out of the back of his neck that was the result of trying to look up to the very top of anything so tall and uncomprehensibly perpendicular.

He found the smaller buildings on the Fifth Avenue front—dedicated to France and the British Empire—out of scale, both with the upraised mass and the human beings walking about the central plaza. That place itself, all had (as it is apt to be when the tourist, because, in the warm, street has an instinctively dull—in spite of Prometheus and his fountain.

Then he was shot in an elevator (at the rate of 1,000 feet a minute) to the very top of the big shaft—the deck under which turns the Radio Room—and looked out upon the map of the city, by that time half veiled in a soft grey mist, which cut off the horizon far short of the two extremes of our narrow island but revealed the bounding ribbons of water on either side.

The skyscrapers that thrust up

skyscrapers nevertheless stood out boldly. Now and again the sun thrust through the thin clouds and bathed their facades in a brief glory of high light or glided the fancy tops which some of them have borrowed from all the styles—important to M. Le Corbusier—that came before the steel skeleton revolutionized large-scale building. It was excellent theatre—spectacular drama.

BUT the modern architect was not particularly impressed. He was looking for architecture, not theatre, and sky, besides, of succumbing to drama as melodramatic. Moreover, he was looking for architecture in his own sense of the word—in this case, the city that is a machine for living in—not merely rightfully expensive scenery built to knock the beholder's eye out.

"They are too small," he said, looking straight at the Empire State Building, tallest in all the world of rising cases for men and standing on one of the biggest pieces of ground devoted to that purpose in the city. Somebody pointed out a building with "modern" horizontal lines, looking continuous windows about 100 feet by the Hudson, and a building with "modern" vertical lines, stacking up windows in parallel side, over toward the East River.

"I'm not interested," said Le Corbusier. "In that sort of thing—both sets of lines are all right as expressing the idea of horizontal and vertical circulation respectively. But what counts is the actual extension in the building of the two kinds of circulation and their efficient coordination. That is the combination which created adequate machines for business for earnings of people—human beings—if it is joined, of course, with free circulation among the buildings."

(Continued on Page 25)



Le Corbusier Looks—Critically

"Le Corbusier observa, con aire crítico". Las ondas de choque de la llegada del arquitecto, registradas por la prensa de Nueva York. "¿Demasiado pequeños? Sí—dice Le Corbusier—, demasiado estrechos para una circulación libre y eficaz" (New York Times Magazine, 3 de noviembre de 1935).



Tan obsesionado estaba Le Corbusier con los “principios exterminadores” de su urbanismo y su objetivo (la matanza de los indios-rascacielos) que incluso las tarjetas de Navidad que envía desde Nueva York muestran una grotesca “ciudad radiante” sobre Manhattan, sin rastro alguno de ninguna cultura-arquitectura anterior.

REMODELACIÓN 2

El “descubrimiento” por parte de Dalí de un Manhattan antimoderno ha sido estrictamente verbal y, por tanto, su conquista ha sido completa. Sin manipulación alguna de su aspecto físico, Dalí ha reformulado la metrópolis como una acumulación antifuncional de monumentos atávicos implicados en un proceso de reproducción poética continua. Por muy cerebral que sea este proyecto, inmediatamente ocupa un lugar legítimo como uno de los “estratos” que constituyen Manhattan.

También Le Corbusier actúa bajo la influencia del delirio especulativo de Manhattan. “Día y noche, a cada paso en Nueva York, encuentro pretextos para la reflexión, para la construcción mental, para los sueños de unos extraordinarios y alentadores días del mañana que ya están muy cerca”.²⁹

Pero *su* proyecto para Nueva York es literal, arquitectónico y, por tanto, más inverosímil que el de Dalí:

La retícula —“perfecta [...] en la era del caballo”— hay que rasparla hasta que desaparezca de la superficie de la isla y reemplazarla por césped y una red mucho más extensa de autopistas elevadas.

Central Park —“demasiado grande”— hay que reducirlo y “repartir y multiplicar su vegetación por todo Manhattan”.

Los rascacielos —“demasiado pequeños”— hay que arrasarlos y sustituirlos por un centenar de colonos cartesianos idénticos, implantados en el césped y enmarcados por las nuevas autopistas.

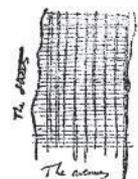
Remodelado de esta manera, Manhattan dará cabida a seis millones de habitantes; Le Corbusier “restituirá una superficie inmensa, pagará las propiedades destruidas, dará vegetación a la ciudad y proporcionará una circulación impecable: todo el suelo para los peatones en los parques; los automóviles, en el aire, sobre pasarelas, *pocas pasarelas* de sentido único que soportarán velocidades de 150 kilómetros por hora y llevarán [...] *sencillamente de un rascacielos a otro*”.³⁰

La “solución” de Le Corbusier vacía Manhattan de su riego vital: la congestión.

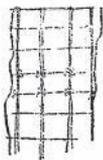
EFICACIA 2

Hay veces que un turista resulta irreconocible cuando vuelve de países extranjeros. Esto es lo que le ha ocurrido al rascacielos en su excursión transatlántica paranoico-crítica: partió como instrumento hedonístico de la “cultura de la congestión” y vuelve de Europa, tras un lavado de cerebro, como instrumento de un implacable puritanismo.

Mediante una extraña fecundación cruzada de retórica mal entendida, el pragmatismo norteamericano y el idealismo europeo han intercambiado su idiosincrasia: los filisteos materialistas de Nueva York habían inventado y construido un territorio onírico dedicado a la búsqueda de la fantasía, de la emoción sintética y del placer, cuya configuración definitiva era tan imprevisible como incontrolable.

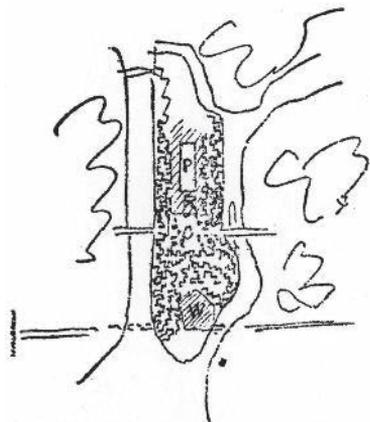


en temps Dr. CHAR.



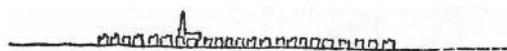
(re-formation cellulaire)

“La era del caballo” frente a “la era del coche”.



six million d'habitants

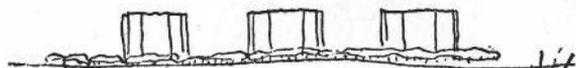
“Una nueva ciudad eficaz en Manhattan: seis millones de habitantes”.



TO 1900



TO 1935



TOMORROW

Calendario provisional de la colonización cartesiana definitiva.

Para el humanista-artista europeo, esta creación es tan sólo un caos, una invitación a *resolver problemas*: Le Corbusier responde con un majestuoso flujo de incongruencias humanistas que no logran disimular el sentimentalismo que anida en el corazón de su visión de la modernidad.

El programa de los europeos para la auténtica “era de la máquina” es la eficacia de la banalidad.

“Poder abrir los ojos a un pedazo de cielo, vivir cerca de un árbol, junto al césped”, ir “sencillamente de un rascacielos a otro.”

La vida cotidiana recobrará su inmutabilidad eterna entre los “placeres esenciales” del sol, el espacio y la vegetación. Nacer, morir, con un extenso periodo de respiración entremedias: pese al optimismo de la “era de la máquina”, la visión del Viejo Mundo sigue siendo *trágica*. Le Corbusier tiene paciencia; como para todos los paranoicos, las cosas están saliendo como él quiere.

“La realidad es la lección de América, que da a nuestras especulaciones más audaces una certeza de inminente nacimiento”.³¹

EXPOSICIÓN

Entretanto, a lo largo de la década de 1930, Dalí va y viene de Europa a Manhattan. La afinidad natural entre la metrópolis y el surrealismo se traduce en una fama astronómica, unos precios astronómicos y un tema de portada en la revista *Time*.

Pero esta popularidad conduce también a una proliferación de poesía, imágenes y gestos dalinianos que son todos falsos. Desde el no acontecimiento de la barra de pan, Dalí siempre ha pensado en una actuación surrealista *visible* en NIU YORK para realizar “una demostración pública de la diferencia entre el verdadero y el falso estilo de Dalí” y, al mismo tiempo, para exaltar e imponer su propia remodelación poética de Manhattan”.³²

Cuando Bonwit Teller le invita a decorar un escaparate en la Quinta avenida, Dalí concibe un “manifiesto de poesía elemental surrealista en plena calle” que “llamaría inevitablemente la angustiada atención de los transeúntes, que se quedarían estupefactos cuando al día siguiente, entre tanto decorativismo surrealista, se alzase el telón ante una auténtica visión daliniana”.

El tema es “el día y la noche”.

En “el día”, un maniquí “maravillosamente cubierto de polvo y telarañas de varios años” se mete en una “bañera peluda forrada de astracán [...] llena de agua hasta el borde”.

Para “la noche”, una segunda figura se reclina en una cama “cuyo dosel era una cabeza de búfalo que llevaba en la boca una paloma ensangrentada”. Las sábanas de satén negro están quemadas y la “almohada sobre la que el maniquí apoyaba su cabeza soñadora estaba compuesta enteramente de brasas”. Si Manhattan es un archipiélago de islas paranoico-críticas separadas por la laguna neutralizadora de la retícula, derramar su contenido



¿Retirarse por el interior de Bonwit Teller
o lanzarse por el escaparate?

oculto en el espacio objetivo de la calle es un acto subversivo: la exhibición del invernáculo interior desequilibra la balanza entre el ámbito racional y el irracional.

El manhattanismo actúa en defensa propia para restablecer la integridad de su fórmula: cuando Dalí regresa —la mañana después de su terminación a medianoche— para comprobar a plena luz el efecto sorpresa de su manifiesto, la cama abrasadora ha desaparecido completamente, los maniqués desnudos están cubiertos y la lascivia de la histeria interior se ha suprimido.

“Todo, absolutamente todo” ha sido alterado por la dirección del establecimiento para que se recupere la serenidad de la “gran lobotomía”.

Por una vez, Salvador Dalí se transforma en un puritano europeo para defender los derechos del artista.

Desde el interior del establecimiento, entra en el escaparate e intenta levantar y volcar la bañera. “Antes de poder levantarla por un lado, resbaló hasta el vidrio del escaparate, de modo que, cuando finalmente conseguí tumbarla, chocó contra el vidrio y lo quebró en mil pedazos”.

Una opción: Dalí puede retirarse por el interior del establecimiento o lanzarse “por el agujero del escaparate, erizado por las estalactitas y estalagmitas de mi cólera”. Salta. El fugitivo de la prisión interior entra en tierra de nadie. Una violación de la fórmula de Manhattan.

Mientras camina de vuelta al hotel, con una silenciosa multitud mirándole boquiabierta, “un agente de paisano sumamente cortés me puso con delicadeza la mano en el hombro y me explicó, disculpándose, que tenía que arrestarme”. Un acto paranoico-crítico ha sido “multado” en Manhattan.

MOLUSCOS

Bien entrada la década de 1930, la “junta de proyectos” de la Feria Mundial de 1939 trabaja en la última planta del edificio Empire State. El objeto de sus estudios no está *en* Manhattan, sino *cerca* de allí, en Flushing Meadows (Queens).

Pero no importa: “Un conjunto de telescopios colocados en la cubierta de la sala de dibujo proporcionaban una visión clara de los terrenos, y se podía cotejar lo que se estaba dibujando con las condiciones reales del emplazamiento”.³³

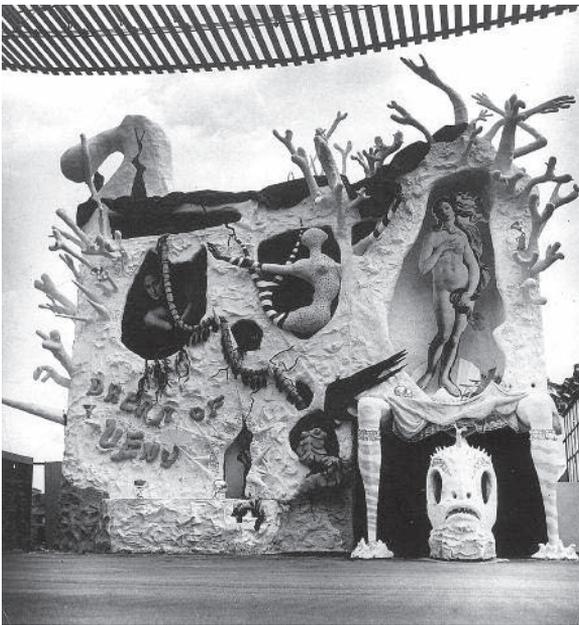
La propia feria está concebida como un anti-Manhattan: “Como contraste con los rascacielos de la vecina Nueva York, los edificios de la feria consisten principalmente en construcciones de una planta y sin ventanas, iluminadas y ventiladas de manera artificial.

El aspecto insustancial de las superficies lisas se compensó gracias al añadido de esculturas, murales y sombras arrojadas por enredaderas y árboles”.³⁴

Los pabellones, moluscos sin concha, parecen los interiores *exiliados* de los rascacielos de Manhattan, una colección de medusas arquitectónicas arrojadas a la playa antes de poder alcanzar su lejano destino: las agujas.



Feria Mundial de Nueva York, 1939, imagen a vista de pájaro con la silueta de Manhattan al fondo: *los interiores exiliados de los rascacielos de Manhattan.*



El sueño de Venus, de Dalí, en la Feria Mundial de 1939. "El exterior del edificio recuerda vagamente un crustáceo desmesurado y está adornado con figuras femeninas de escayola, púas y otras cosas raras. Todo es de lo más interesante y divertido" (*Life*, 17 de marzo de 1939).

ESCAYOLA

Entre esas medusas, Dalí instala su primer proyecto arquitectónico: un pabellón de escayola que contiene *El sueño de Venus*. Oficiosamente se le llama “20.000 piernas bajo el mar”.

En esencia, consiste en un pilón habitado por representantes de las mujeres norteamericanas: delgadas, atléticas y fuertes, pero femeninas y seductoras.

El exterior —un implacable montaje de lo “extraño”— pone de manifiesto la sabiduría del manhattanismo al aislar lo inconfesable tras la fachada de lo corriente.

Al abandonar su pretensión de apropiarse de todo Manhattan mediante las palabras, a cambio de la construcción de un fragmento específico de arquitectura daliniana real, Dalí se arriesga a pasar de lo sublime a lo ridículo.

PERISFERA

El componente central de la feria es la exhibición temática (el Trilón y la Perisfera), concebida por Wallace Harrison. Se trata de una rigurosa reaparición de los dos polos formales que han definido la arquitectura de Manhattan: el globo y la aguja. Inconscientemente, la exhibición señala el final del manhattanismo: tras 50 años de relativo compromiso, ahora las formas están completamente separadas.

La aguja del Trilón (de *tri*angular y *pilón*) está vacía.

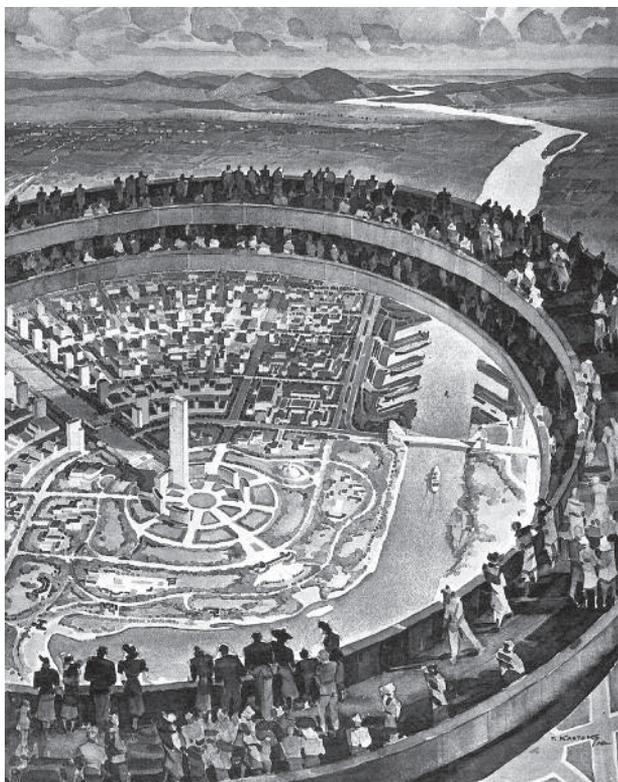
El globo es el más grande que se ha construido en la historia de la humanidad: su diámetro tiene 200 pies [61 m], exactamente la anchura de una manzana de Manhattan. La Perisfera no es más que el arquetipo puro y simple del rascacielos de Manhattan: un globo lo bastante alto como para ser una torre. “Con 18 pisos de altura, es tan ancho como una manzana, y su interior es más de dos veces el tamaño del Radio City Music Hall”.

La situación de la Perisfera en la feria, en Flushing Meadows, debería considerarse provisional, o al menos fuera de lugar; se debería llevar rodando a Manhattan para que asumiese su posición definitiva.

A diferencia de la Torre del Globo, la Perisfera no está subdividida en plantas. Su interior está hueco y contiene una detallada maqueta de la inalcanzable *ciudad de la era de la máquina*: la “Democraciudad”.

En el centro se alza una sola torre de 100 pisos, implantada no en la retícula, sino en una pradera; está flanqueada por una fila de torres subordinadas, todas idénticas, y rodeada por “una ‘ciudad jardín del mañana’ perfectamente integrada: no una ciudad ilusoria, sino una sugerencia práctica de cómo deberíamos estar viviendo hoy en día, una ciudad de luz, aire y espacios verdes, tal como se vería desde 7.000 pies [más de 2.100 m]”.³⁵

El centro de la ciudad alberga las artes, la dirección de las empresas, las instituciones superiores de enseñanza y los centros de recreo y deportes. La población vive en ciudades satélite conectadas con el centro mediante un eficaz sistema de transporte público.



Una revelación en el interior de la Perisfera: la Democraciudad, la metrópolis de la “era de la máquina”. “Esta ciudad es fruto de las investigaciones de los urbanistas de todo el mundo; consiste en un solo rascacielos de 100 pisos, situado en el centro, que albergará todos los servicios de la ciudad futura. Unas amplias avenidas partirán de este edificio central hacia los jardines, los parques y los campos deportivos” (*France-Soir*, 25 de agosto de 1938). Tras años de implacable propaganda moderna, orquestada por el MoMA, la Democraciudad representa el hundimiento del manhattanismo, el momento exacto en que los arquitectos de Manhattan entregan su propia versión del rascacielos como instrumento sublime de una irracionalidad controlada —y, con ello, su propia visión de la metrópolis como sede central de una “cultura de la congestión”— para canjearla por una visión de “torres en un parque”, inspirada principalmente por Le Corbusier. Sólo el hecho de que el rascacielos central tenga 100 plantas delata un rastro persistente de manhattanismo.

“Ésta no es una ciudad de cañones y emanaciones de gasolina, sino de sencillos edificios funcionales, muchos de ellos bajos, y todos rodeados por la vegetación y el aire puro”.

A través de intermediarios, Le Corbusier ha ganado. La ciudad de la primera y última Torre del Globo es la “ciudad radiante”. Desde su puesto de control en París, el arquitecto reclama con orgullo sus méritos. “Por cierto, incluso los arquitectos norteamericanos se dan cuenta de que el rascacielos incontrolado es un *sinsentido*. Para quienes ven a lo lejos, Nueva York ya no es la ciudad del futuro, sino del pasado. Nueva York, con sus torres desordenadas y sin espaciar, sin aire suficiente: esa Nueva York entrará, a partir de 1939, en la Edad Media”.³⁶

DESENLACE

La II Guerra Mundial pospone el desenlace.

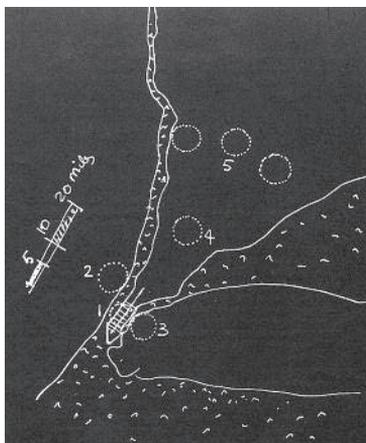
Tras el holocausto, la idea de unas Naciones Unidas se reaviva con una nueva urgencia. Los Estados Unidos se ofrecen para financiar su base de operaciones.

Se constituye un comité internacional de diseño para asesorar a Wallace Harrison, que va a construir la nueva sede central; Le Corbusier representa a Francia. Como en una excursión, una expedición de búsqueda —que incluye al arquitecto suizo— viaja por los Estados Unidos para encontrar un emplazamiento adecuado. Iniciada lo más lejos posible de Nueva York —en San Francisco—, paulatinamente va gravitando hacia la costa este. En septiembre de 1946, el Ayuntamiento de Nueva York invita formalmente a Naciones Unidas a hacer de la ciudad su sede permanente. Entonces se estudian algunos emplazamientos en la zona de Nueva York: Jersey City, Westchester County, Flushing Meadows, etcétera. Toda esta investigación es fingida: el verdadero objetivo es el propio Manhattan, lo ha sido siempre. Como un buitre, Le Corbusier se abate sobre su presa; y arranca del plano un trozo de Manhattan: “el” emplazamiento. Los Rockefeller lo donan sin demora.

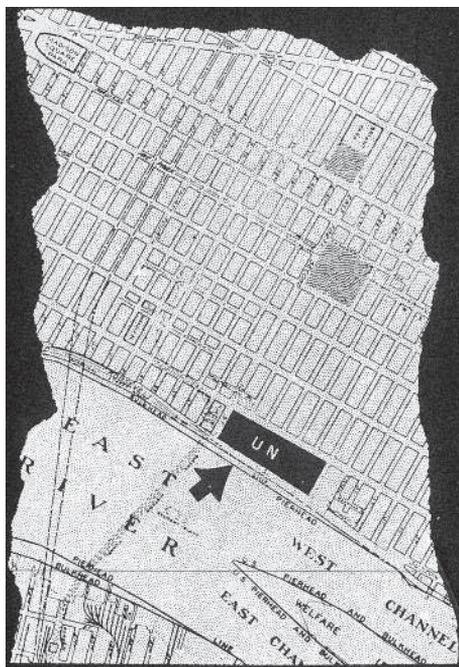
Para Le Corbusier, esta pequeña franja de seis manzanas a orillas del East River es la mejor oportunidad que tendrá de hacer realidad sus proyectos en Manhattan.

A esto sigue un período que resulta traumático para todas las partes implicadas. Cada día, el comité de diseño de la ONU se reúne en el Rockefeller Center (sus ascensores son la única parte que Le Corbusier reconoce admirar). Desesperado por hacer de la ONU el demorado comienzo de un “Manhattan radiante”, Le Corbusier monopoliza todos los debates. Aunque oficialmente es tan sólo un asesor, pronto queda patente que espera convertirse en el único arquitecto de la ONU en virtud de sus teorías urbanísticas.

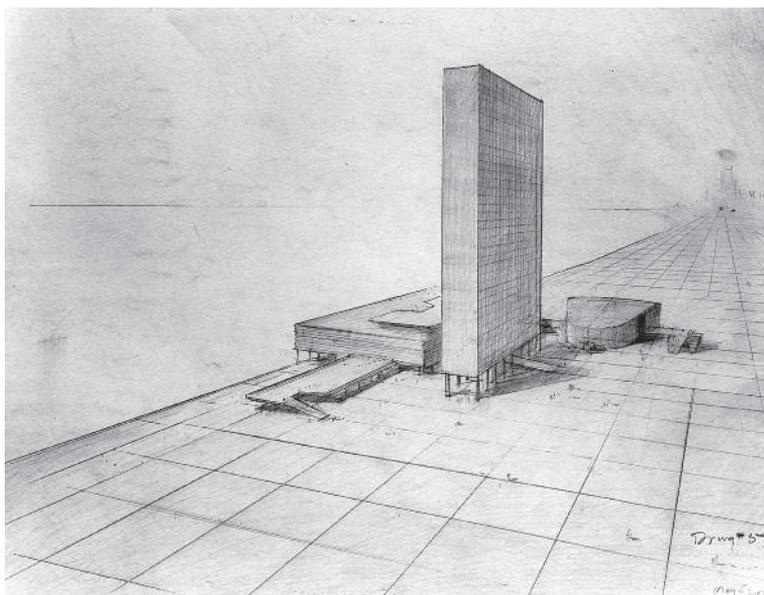
No sabe que en Manhattan las teorías son tan sólo tácticas de distracción, una simple vestimenta decorativa para las metáforas fundadoras esenciales.



Una búsqueda que no es tal:
Le Corbusier investiga emplazamientos adecuados para la sede central de la ONU en el área metropolitana de Nueva York: ¿la ONU en Jersey City?



El emplazamiento de la ONU, arrancado del plano: la presa de Le Corbusier, a su alcance.



La última intervención crítica del *piloto automático* de Manhattan: perspectiva dibujada por Hugh Ferriss de la propuesta de Le Corbusier en el emplazamiento junto al East River.

Y el urbanismo de Le Corbusier no contiene metáfora alguna, excepto la del *anti-Manhattan*, que, en Nueva York, resulta poco seductora.

En la ONU de Le Corbusier, la pastilla de oficinas está colocada exactamente en medio de una calle. El auditorio, aunque más bajo, cierra una segunda calle: otra “arca” de hormigón armado. El resto del solar está tan limpio como una pintura antigua restaurada de un modo demasiado drástico, es decir, se han eliminado todos los estratos de arquitectura real o imaginaria: la superficie metropolitana ha sido reemplazada por una tirita verde de césped.

Para Le Corbusier, este edificio es una medicina, tal vez amarga, pero beneficiosa a largo plazo. “Después de todo, Nueva York no aplastará a la ONU al recibirla. Por el contrario, la ONU llevará a un punto crítico la largamente esperada crisis de Nueva York, gracias a la cual la ciudad encontrará los modos y los medios de resolver su punto muerto urbanístico, sometándose así a una asombrosa metamorfosis, si bien en este caso es una metamorfosis providencial.

La vida ha hablado”.³⁷

Esa conclusión —que sigue al auténtico paranoico adonde quiera que vaya, como una música celestial interior— es prematura. Harrison, imperturbable frente al torrente de elocuencia en francés, tiene y mantiene el control del proyecto de la ONU *como arquitectura*, no como teoría.

Le Corbusier no es invitado a administrar a Manhattan su medicina final.

Antes de que se termine proyecto alguno, se vuelve a casa, indignado una vez más con la ingratitud del mundo; y quizá también arredrado por las dificultades “críticas” planteadas por su visión.

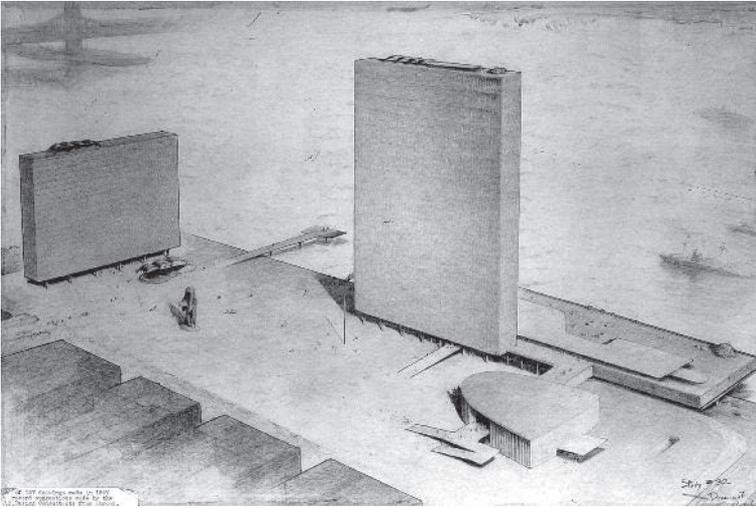
“Sencillamente no me lo podía imaginar haciendo los detalles de ese muro cortina”, recuerda Wallace Harrison, “todavía preocupado al pensarlo 30 años más tarde”.³⁸

INOCENCIA

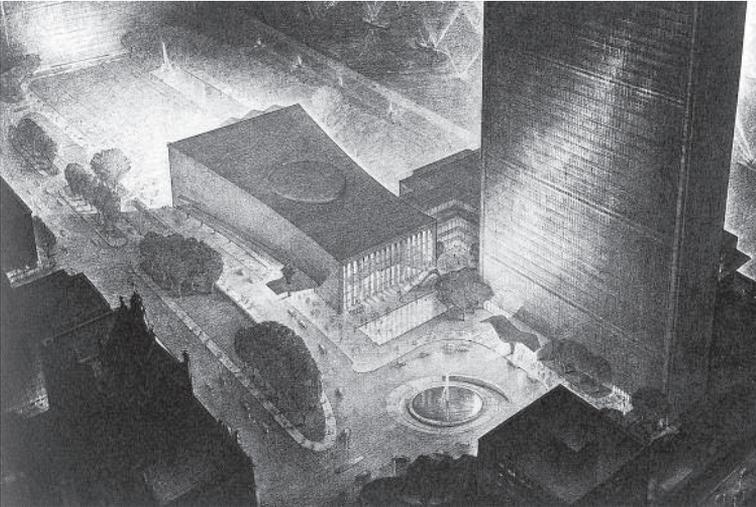
El proyecto de la ONU señala la última reaparición significativa del “maestro de las tinieblas”, Hugh Ferriss, a quien se llama para hacer unas perspectivas rápidas de las diversas alternativas propuestas por los asesores.

Ferriss es por entonces, más que nunca, partidario de la “arquitectura moderna”. Pero a pesar de su compromiso consciente, el arte de Ferriss sigue siendo crítico de manera subconsciente. La insipidez del urbanismo de Le Corbusier nunca ha quedado más despiadadamente al descubierto que en las modestas perspectivas del *piloto automático* del manhattanismo.

Al mismo tiempo —como el saludable esquizofrénico que ha de ser todo arquitecto de Manhattan—, Ferriss intenta desesperadamente dotar a las nuevas formas de cierto romanticismo e incluso de misterio. Su máxima ambición es absorber incluso el urbanismo moderno en ese “vacío ferrissiano”.



“La ONU llevará a un punto crítico la largamente esperada crisis de Nueva York”.



El “maestro de las tinieblas” intenta absorber la modernidad de Le Corbusier en el “vacío ferrissiano”: “El edificio de la ONU por la noche”. “[Le Corbusier] insistía en que los edificios flotan”.

En la penumbra de su perpetua noche norteamericana, Ferriss dibuja el proyecto de Le Corbusier como una enigmática cantidad de hormigón, suspendida en el aire: “Por lo que pude comprender a través del intérprete (no hablo francés), [Le Corbusier] insistía en que los edificios flotan”.³⁹

Harrison es admirador y amigo del arquitecto suizo. Al igual que la de Ferriss, su actitud es ambigua: considera sinceramente los méritos de la propuesta de Le Corbusier, pero descubre que lo que pretende ser un fragmento explosivo de un anti-Manhattan no tiene detonador. Después de todo, la ONU de Le Corbusier no es más que una parte de un Manhattan remodelado, cuyos contaminantes metafóricos e irracionales han sido depurados mediante las interpretaciones paranoico-críticas de Le Corbusier. Harrison restablece la inocencia; en su elaboración de la ONU —que traslada de la teoría al objeto—, elimina cuidadosamente los apremios apocalípticos —“iconstruidme porque si no...!”— y anula la paranoia.

Al igual que Le Corbusier intentó vaciar de congestión Manhattan, ahora Harrison vacía de ideología la Ville Radieuse de Le Corbusier.

En sus manos, sensibles y profesionales, la aspereza abstracta de la “ciudad radiante” se suaviza hasta el punto de que todo el conjunto se convierte simplemente en uno de los enclaves de Manhattan, una manzana como las demás, una isla aislada en el archipiélago de Manhattan.

Después de todo, Le Corbusier no se ha tragado Manhattan.

El manhattanismo se ha atragantado con Le Corbusier, pero al final lo ha digerido.



La Ciudad de la Luz, pabellón de la empresa Consolidated Edison en la Feria Mundial de Nueva York, 1939, interior (arquitecto: Wallace K. Harrison). “Bajo el hechizo de la voz procedente del cielo y el cambiante festival de color, luz y sonido, esta ciudad en miniatura, representada a una escala histórica, cobra vida repentinamente para ofrecernos una nueva imagen de Nueva York tal como existe realmente; no sólo una masa inerte de albañilería y acero, sino una ciudad viva y palpitante, con una red de arterias y venas de hierro y cobre bajo la superficie que le suministran el calor y la energía vitales; una ciudad con nervios eléctricos para controlar sus movimientos y transmitir sus pensamientos”. El manhattanismo concluye con un clímax de cartón piedra.

Post mórtem

CLÍMAX

La empresa Consolidated Edison —productora de la electricidad de Manhattan— tiene su pabellón propio en la Feria Mundial de 1939: la Ciudad de la Luz. Al igual que la Perisfera, contiene una metrópolis en miniatura, pero sin las pretensiones proféticas de la *Democraciudad*.

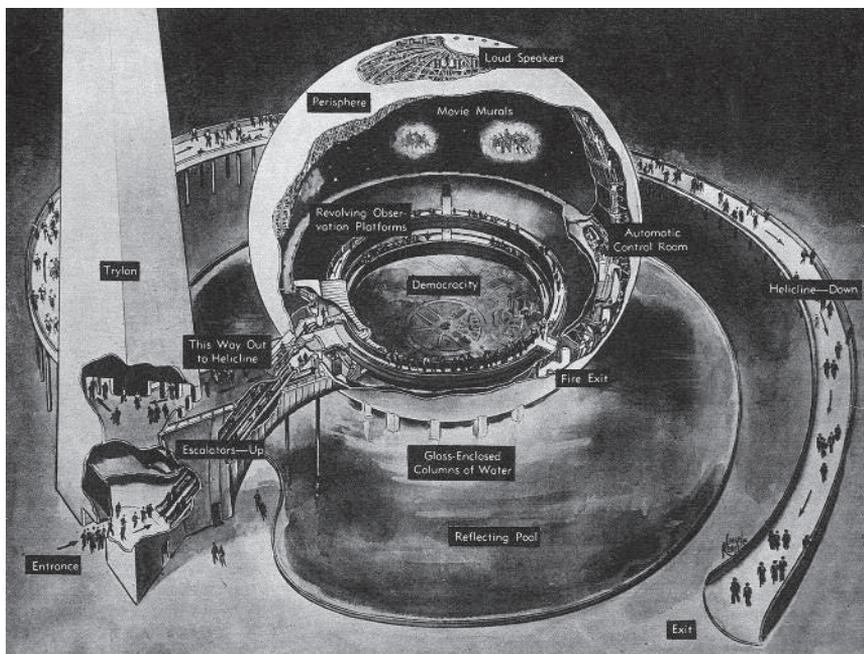
La Ciudad de la Luz es una maqueta de Manhattan —“desde el perfil contra el cielo hasta el metro”— que condensa en 24 minutos el ciclo de 24 horas del día y la noche de la metrópolis.

El estadio de béisbol muestra sólo los grandes momentos de algunos partidos famosos; el tiempo pasa, en unos segundos, del sol brillante a la tormenta con aparato eléctrico; unas secciones por los edificios y el terreno revelan el subconsciente de la infraestructura: el desenfrenado ir y venir de los ascensores entre el suelo y la cúspide, y el paso veloz de los trenes bajo tierra.

Pero más allá de esta intensificación al 1.000 % de la vida en la metrópolis, la maqueta presenta una innovación aún más perturbadora: Manhattan se ha curvado.

La espina dorsal de la retícula se ha doblado con una ligera curva, de modo que las calles convergen en un punto situado entre la compacta multitud que se ha precipitado a presenciar el espectáculo. La isla curva describe el segmento inicial de un círculo que, si se completase, mantendría cautivo al público.

Entre las múltiples preocupaciones de finales de la década de 1930, al manhattanismo se le acaba el tiempo; el Manhattan definitivo sólo puede realizarse *como una maqueta*; el manhattanismo sólo puede concluirse con un clímax *de cartón piedra*. Esta maqueta es un simulacro de la “cultura de la congestión” ya *terminada*; su presencia en la feria indica que el propio Manhattan está condenado a seguir siendo una aproximación imperfecta de su modelo teórico: esta maqueta-espejismo que lo presenta como una ciudad no de materia, sino de luz, recorriendo la curva cósmica de la relatividad.



Sección perspectiva del Trilón y la Perisfera, con la circulación y los sistemas mecánicos. “La entrada a la exposición tiene lugar por el vestíbulo del Trilón, desde donde unas escaleras mecánicas cubiertas, una de 96 pies de longitud y la otra de 120 [29,3 y 36,6 m] —las escaleras móviles más largas construidas hasta ahora en el país—, llevan a los visitantes hasta las dos entradas situadas al lado de la Perisfera [...]. De allí pasan a una de las dos galerías circulares, una encima de otra, que están separadas de los muros del globo y rotan en sentidos opuestos, aparentemente suspendidas en el espacio [...]. Abajo se encuentra la Democraciudad [...] no una ciudad ilusoria, sino una sugerencia práctica de cómo deberíamos estar viviendo hoy en día, una ciudad de luz, aire y espacios verdes, tal como se vería desde 7.000 pies [más de 2.100 m] [...]. Durante el ciclo diurno, la voz de un locutor describe el proyecto físico de Democraciudad, al tiempo que una sinfonía especial se sincroniza con todo

el espectáculo [...]. Tras dos minutos de luz diurna, las lámparas de la Perisfera se van atenuando paulatinamente, aparecen las estrellas en la cúpula superior y se encienden las luces de la ciudad. Se ha hecho de noche [...]. A lo lejos se oye un coro de mil voces cantando el tema musical de la feria. Desde diez puntos equidistantes en el cielo se acercan desfilando grupos de personas, agricultores, mineros, obreros fabriles, maestros: oleadas de hombres y mujeres que representan los diversos grupos de la sociedad moderna [...]. Tras empezar siendo unos puntitos, las figuras alcanzan un tamaño de 15 pies [4,5 m], formando así un mural vivo en el cielo [...]. Cuando los espectadores entran en el balcón giratorio, en Democraciudad puede ser por la mañana, media tarde o de noche. En el momento en que se complete el ciclo de seis minutos y los visitantes salgan, el espectáculo habrá vuelto de nuevo a la hora en la que entraron” (*New York Herald Tribune*, sección de la Feria Mundial, 30 de abril de 1939).

HERENCIA

La Democraciudad —una “metrópolis del futuro”— y la Ciudad de la Luz tienen un único arquitecto: Wallace Harrison.

El hecho de que una sola persona sea la responsable de dos espectáculos tan sumamente divergentes —cuyas implicaciones incompatibles se niegan mutuamente— ilustra la aguda crisis del manhattanismo como un rayo falso.

Formado y alimentado con la más pura arquitectura de Manhattan ya desde el proyecto del Rockefeller Center, Harrison, con la *Ciudad de la luz*, concibe la apoteosis del manhattanismo —aunque sea de cartón piedra—, mientras que con la Democraciudad parece haber olvidado todas sus doctrinas e incluso parece haber empezado a *crear* en aquellas conversiones retóricas a la “arquitectura moderna” que simplemente pretendían ser desviaciones tácticas.

Se trata de una doctrina basada en la continua simulación del pragmatismo, en una amnesia voluntaria que permite la recreación continua de los mismos temas subconscientes en reencarnaciones siempre nuevas, y en una dificultad de expresión sistemáticamente cultivada con el fin de operar con más eficacia, por todo lo cual probablemente resulte inevitable que no pueda durar nunca más de una generación. El saber de Manhattan estaba almacenado en los cerebros de unos arquitectos que hicieron pagar la cuenta a los hombres de negocios; y aparentemente pagaban por el propio mito de su hipereficacia, pero en realidad lo hacían por la creación de una “cultura de la congestión” destilada por los arquitectos a partir de los deseos de la población.

Mientras sus secretos tribales fueron conservados por un conciliábulo de sofisticados arquitectos que se hacían pasar por filisteos, todos ellos estuvieron seguros, más seguros que si se hubiese tratado de unas fórmulas explícitas.

Pero semejante método de conservación garantiza su propia extinción: al no revelar nunca sus verdaderas intenciones —ni siquiera a sí mismos—, los arquitectos de Manhattan se las llevaron consigo a la tumba.

Dejaron todas sus obras maestras sin testamento alguno.

A finales de la década de 1930, Manhattan se había convertido en una enigmática herencia que la generación siguiente ya no supo descifrar.

Eso hizo que la arquitectura de Manhattan fuese vulnerable a los estragos del *idealismo* europeo, igual que los indios lo habían sido al sarampión; el manhattanismo no tenía ningún mecanismo de defensa frente a la virulencia de una ideología explícita.

HAMLET

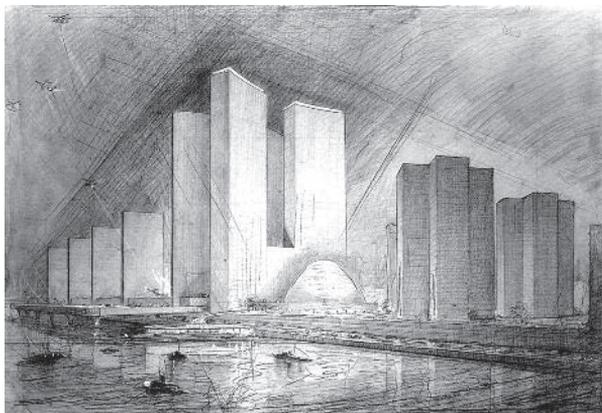
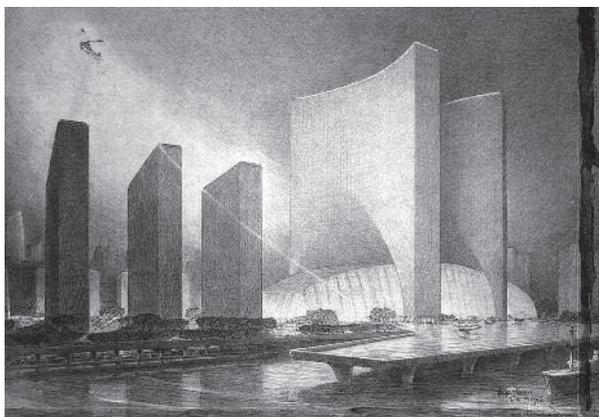
Harrison es en Manhattan el último genio de lo *posible*. Su tragedia es que después de la II Guerra Mundial lo posible ya no coincide con lo sublime.

Los arquitectos ya no pueden contar con esos cálculos ilusorios de los hombres de negocios, que hacían inevitable lo imposible. La arquitectura de



Wallace K. Harrison, el Hamlet de Manhattan.

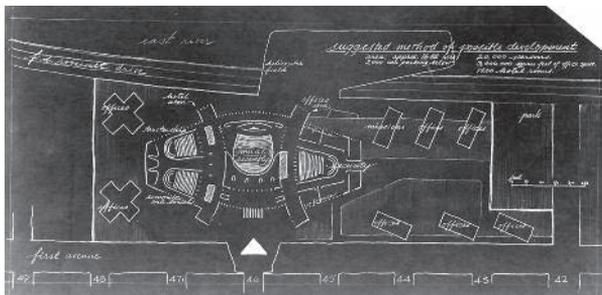
La Ciudad X (dibujo de Hugh Ferriss). En el emplazamiento de la actual sede de la ONU, dos pastillas curvas se colocan a caballo de una colosal “bola” luminosa rodeada por torres de oficinas. La Ciudad X fue concebida por Harrison como la realización retroactiva del “sueño” del Rockefeller Center —la “bola” contendría finalmente, entre otros teatros, las sedes de la Ópera Metropolitana y de la Orquesta Filarmónica de Nueva York— y, al mismo tiempo, como una “revisión” moderna de la ideología urbanística del Rockefeller Center. Mientras que éste contiene una serie de proyectos superpuestos en los que cada “capa” enriquece a las demás, en la Ciudad X las funciones están rigurosamente separadas y a cada una se le ha dado una posición específica. La disciplina de la retícula se rechaza en favor del libre juego de las torres implantadas en un parque ribereño. La gran plataforma volada sobre el East River iba a ser un helipuerto. Cuando el solar se estudió posteriormente para la sede central de la ONU, Harrison, “reformó” el esquema para dar cabida al nuevo programa. Los teatros se transformaron en las principales salas de asambleas; las pastillas, en la secretaría (al sur) y un hotel (la pastilla norte). Pero para un organismo que quería simbolizar la “unidad del mundo”, las relaciones entre las dos pastillas —y dentro de ellas, la inexplicable bifurcación de la pastilla norte en dos torres— seguían siendo problemáticas.



La Ciudad X es el eslabón perdido entre el Rockefeller Center (Radio City) y el Lincoln Center, situado en una fase intermedia de la pérdida gradual de la densidad de Manhattan. En ese mismo emplazamiento, Harrison realizaría más tarde un fragmento de su propuesta (las dos torres pastilla, ahora sin curvar) con las viviendas de Naciones

Unidas, situadas en el lugar exacto de la segunda pastilla, no realizada, de Le Corbusier. El Lincoln Center es una realización parcial de la “bola”. En la secuencia Radio City – X-City – Lincoln Center es donde queda de manifiesto con más rotundidad el desmoronamiento de la “cultura de la congestión”.

La Ciudad X, “reformada” para las Naciones Unidas, planta (Harrison, con la colaboración de George Dudley).



posguerra es la venganza de los contables por los sueños de los hombres de negocios antes de la guerra.

La fórmula revolucionaria de Coney Island:

tecnología + cartón piedra = realidad

ha regresado para atormentar a Manhattan. El resultado no es aquella “pintura blanca desconchada”, sino los muros cortina que se desintegran en los *rascacielos baratos*: éste es, lamentablemente, el último contrasentido que resuelve Manhattan.

La carrera de Harrison está marcada por este declive del manhattanismo.

Se convierte en el Hamlet de Manhattan: a veces actúa como si aún conociese los secretos internos; y otras veces, como si los hubiese olvidado o ni siquiera hubiese oído hablar de ellos.

En nombre de la modernidad, Harrison —como un liquidador renuente— parece despojar a Manhattan, paso a paso, de sus activos arquitectónicos; pero al mismo tiempo —en nombre del manhattanismo— conserva siempre algo de su esencia y resucita sus ecos más persistentes.

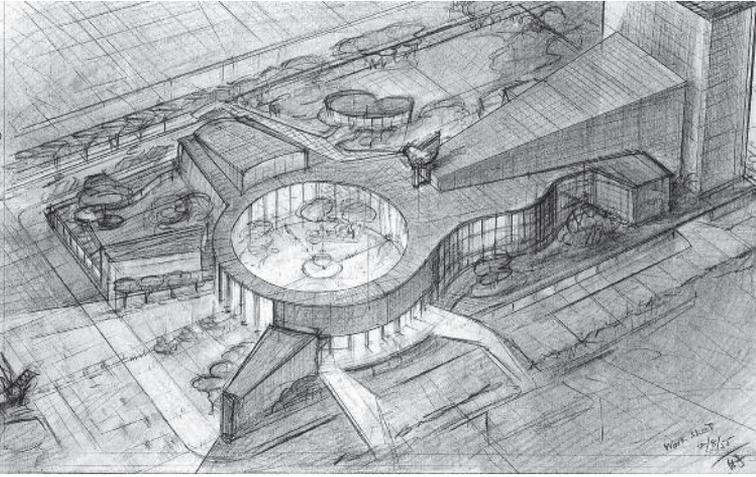
CURVA

La trayectoria de Harrison —desde el Rockefeller Center, pasando por la Perisfera y la Ciudad de la Luz, hasta (después de la guerra) la Ciudad X, la ONU y los edificios Alcoa y Corning, el aeropuerto de La Guardia y el Lincoln Center— describe las fases tangibles de su ambivalencia.

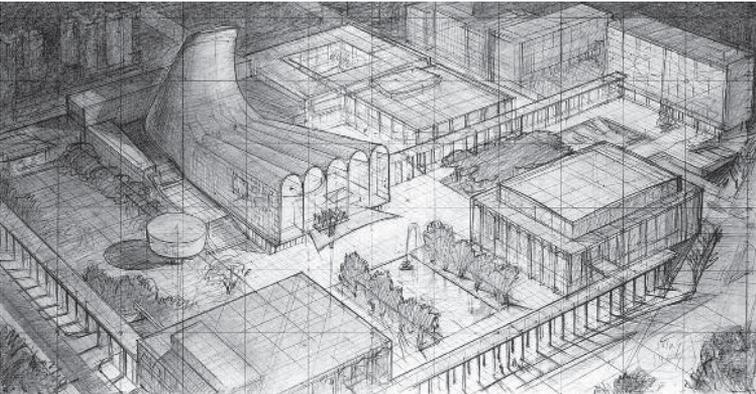
A primera vista, la Ciudad X (X-City, 1946) es una versión sencilla de la Ville Radieuse de Le Corbusier: una colección de torres en un parque, situadas en el emplazamiento de la futura ONU a orillas del East River. Pero su componente central, plasmado una vez más en las perspectivas de Ferriss, es un emparejamiento imposible de elementos que cualquier europeo seguramente habría dejado separados: una idiosincrásica composición de dos pastillas, de planta curva, a caballo de un auditorio que es curvo en planta y *también* en sección.

Esas curvas —que desde la Ciudad de la Luz son los símbolos secretos de un Manhattan doblado y definitivo— se convierten en el sello de Harrison. Después de la Ciudad X, las curvas reaparecen obsesivamente en la ONU; no sólo es curva la cubierta del auditorio, sino que dentro hay una mareante colección de galerías curvas que dejan atónitos a los visitantes con el impacto de su inesperada sensualidad.

El parque que rodea las pastillas está ajardinado con un único tema: la curva. La línea de mástiles donde ondean las banderas de todas las naciones a lo largo de la Primera avenida se dobla de repente en el punto medio hacia la pastilla principal, para formar la curva más larga de Harrison en Manhattan. La curva más espectacular es la que describe en planta el aeropuerto de La Guardia. La idea guía del edificio es una curva que recorre toda su longitud. Este suspense (¿dónde acaba?) se refuerza ocultando el movimiento de los aviones tras lunas de vidrio esmerilado, de modo que incluso



“Una dialéctica secreta —y tal vez incluso atormentada— entre el rectángulo y la figura arriñonada”: la idea inicial para el Lincoln Center era un patio circular que conectaría todos los teatros y las instalaciones del conjunto mediante un sistema de vestíbulos curvilíneos, una versión doblada del Radio Forum proyectado en su momento para el Rockefeller Center (Hugh Ferriss, lámina de estudio, 8 de diciembre de 1955).



El Lincoln Center como una “isla”: la explanada en pendiente se ha reemplazado por una escalinata, y los alzados evocan las pérgolas de Corbett.

a través del muro cortina “moderno”, Manhattan está envuelto en un velo de bruma.

La misma curva reaparece en el edificio Alcoa (las entradas están configuradas como si el muro cortina se levantase como un velo para formar una curva) y el de la firma Corning Glass (donde el interior se “escapa” del volumen principal a modo de extensión curva del techo del vestíbulo, forrado de espejos).

La obra de Harrison es una dialéctica secreta —y tal vez incluso atormentada— entre el rectángulo y la figura arriñonada, entre la rigidez y la libertad.

Su primer impulso arquitectónico, derivado del arte moderno de, por ejemplo, Alexander Calder, Fernand Léger y Jean Arp —todos amigos suyos—, es siempre proponer cierta antítesis curvilínea a la rigidez de Manhattan, cuyo ejemplo más glorioso es, por supuesto, la Perisfera. Pero luego ese impulso liberador se somete a la implacable lógica de la retícula; la forma libre se vuelve a encajar incómodamente en la convencionalidad del rectángulo.

Sólo su curva sigue siendo un fósil de un lenguaje más libre.

Esa curva es el tema de Harrison, la discreta firma de sus lealtades, repartidas entre lo viejo y lo nuevo. Siempre yuxtapuesta a la inhumanidad de la retícula, Harrison postula su *suave curva del humanismo*.

ISLA

Donde más conmovedora resulta la carga emotiva de la ambigüedad de Harrison es en su proyecto para el Lincoln Center.

A primera vista, se trata de un triunfo del movimiento moderno monumental. Pero al examinarlo minuciosamente también puede entenderse como el resurgimiento y la realización retroactiva de uno de los esquemas originales para la planta baja del Rockefeller Center, ese “océano de tres manzanas de asientos de terciopelo rojo, hectáreas de escenarios y bastidores” que quedó reducido al final al tamaño del Radio City Music Hall (una de las propuestas anteriores para el Lincoln Center es de hecho casi idéntica a una de las soluciones rechazadas para el Rockefeller Center). Pero la genialidad del Rockefeller Center consiste en ser al menos cinco proyectos al mismo tiempo.

En el Manhattan de la posguerra, el Lincoln Center está condenado a ser tan sólo un único proyecto: no tiene un sótano *beaux arts*, ni parques en la planta 10.^a —no hay planta 10.^a— y carece de la mayoría de las superestructuras comerciales de los rascacielos.

La munificencia de sus mecenas, amantes de la cultura, ha hecho posible finalmente la existencia subvencionada de *sólo* una ópera, *sólo* un teatro y *sólo* una filarmónica.

Los amantes de la cultura han pagado la disolución de la densidad poética de Manhattan. Gracias a esa amnesia, Manhattan ya no mantiene un número infinito de actividades superpuestas e imprevisibles en un único

emplazamiento; ha retrocedido a la claridad y previsibilidad de la univalencia: a lo conocido.

Ésta es una evolución que Harrison no puede resistir. Pero incluso en el Lincoln Center quedan patentes los restos de su antigua fe.

El podio elevado del Lincoln Center —un eco de la versión “veneciana” del Rockefeller Center ideada por Corbett— no es más que esa esquiva “isla” que ninguno de los anteriores compañeros de Harrison había logrado construir.

ALFABETO

Los edificios X, Y y Z del Rockefeller Center son la última contribución de Wallace Harrison a Manhattan.

El rascacielos ha vuelto al punto de partida; una vez más, se trata de una simple extrusión del solar, que se detiene arbitrariamente en determinado punto. Harrison ha desaprendido finalmente el manhattanismo; X, Y y Z son las últimas letras del alfabeto.

Pero, por otro lado, a la Z le sigue otra vez la A. La implosión de estos universos es como la del edificio original de 100 pisos, y tal vez sea simplemente el comienzo de un nuevo alfabeto.

GLOBO

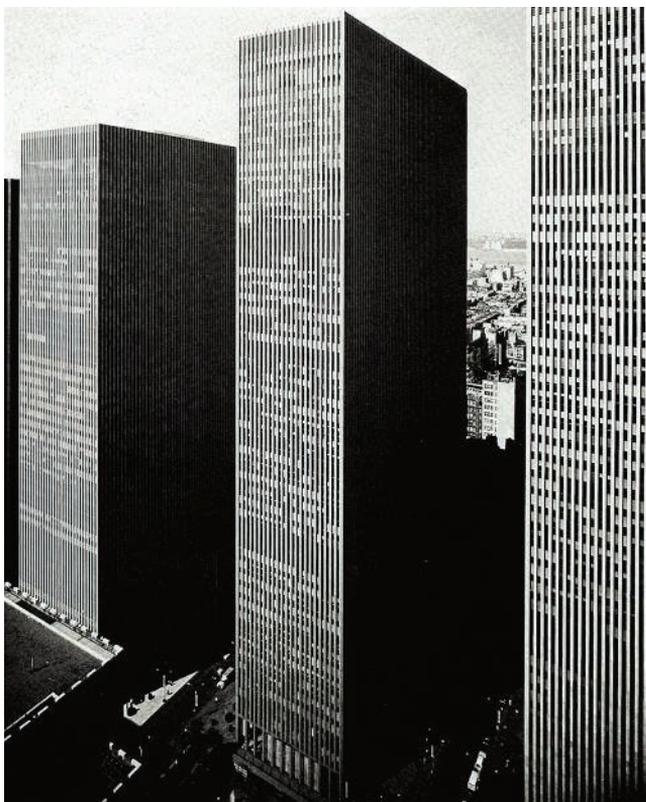
Feria Mundial, 1964.

Pieza temática: la Unisfera.

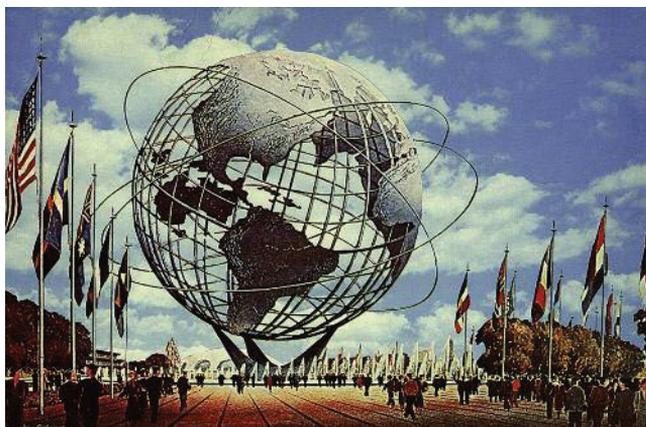
De nuevo el globo, pero fantasmal y transparente, sin contenido alguno.

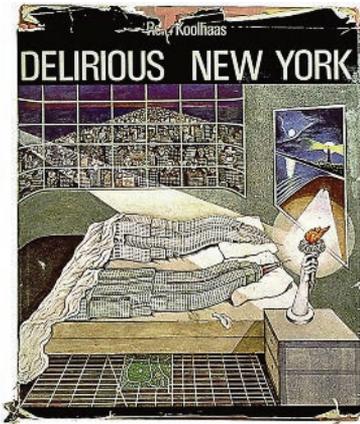
Como chuletas de cerdo carbonizadas, los continentes se aferran desesperadamente a la osamenta del manhattanismo.

Los edificios X, Y y Z, el añadido de posguerra al Rockefeller Center: el manhattanismo desaprendido.



Feria Mundial, 1964: la Unisfera.
“El globo tiene un diámetro de 120 pies [más de 36 m], con una malla abierta de latitudes y longitudes que sostiene las masas continentales [...]; representa la interrelación de los pueblos del mundo y su anhelo de ‘paz mediante el entendimiento’”.





Apéndice: una conclusión ficticia

La metrópolis se esfuerza por alcanzar un punto mítico allí donde el mundo está completamente inventado por el hombre, de modo que coincida absolutamente con sus deseos.

La metrópolis es una máquina que crea adicción, una máquina de la que no hay escapatoria, a menos que *ella* ofrezca incluso eso.

Gracias a esta capacidad de penetración, su existencia ha llegado a ser como la de la naturaleza a la que ha reemplazado: algo que se da por sentado, casi invisible y sin duda indescriptible.

Este libro se escribió para mostrar que Manhattan ha generado su propio urbanismo metropolitano: una *cultura de la congestión*. De un modo más indirecto, contiene también un segundo argumento: que la metrópolis necesita y merece su propia arquitectura especializada, una arquitectura que pueda reivindicar la promesa original de la condición metropolitana, y desarrollar aún más las tradiciones recientes de esa “cultura de la congestión”.

Los arquitectos de Manhattan hicieron realidad sus milagros deleitándose en una inconsciencia voluntaria; la ardua tarea de la parte final del siglo xx consiste en afrontar *abiertamente* las extravagantes y megalómanas pretensiones, ambiciones y posibilidades de la metrópolis.

Tras la crónica *post mórtem* del marchitamiento del manhattanismo —como si se hubiese expuesto a la luz del día demasiado repentinamente—, este apéndice debería considerarse una *conclusión ficticia*, una interpretación del mismo material pero no con palabras, sino con una serie de proyectos arquitectónicos.

Estas propuestas son el producto provisional del manhattanismo entendido como una doctrina consciente cuya pertinencia ya no está limitada a la isla que lo inventó (de ahí que sólo uno de los proyectos, el hotel Esfinge, esté situado en Manhattan).

La “Ciudad del globo cautivo” (1972)

La “Ciudad del globo cautivo” está consagrada a la concepción artificial y el nacimiento acelerado de teorías, interpretaciones, construcciones mentales y propuestas, así como a la imposición de todas ellas al mundo.

Es la capital del ego, donde la ciencia, el arte, la poesía y los tipos de locura compiten en condiciones ideales para inventar, destruir y restablecer el mundo de la realidad fenoménica.

Cada ciencia y cada manía tienen su propia parcela. En cada parcela se alza un basamento idéntico, construido con piedra gruesa y pulimentada. Para facilitar y fomentar la actividad especulativa, estos basamentos —verdaderos laboratorios ideológicos— están equipados para suspender leyes inoportunas y verdades irrefutables, y para crear condiciones físicas inexistentes. Desde estas manzanas macizas de granito, cada filosofía tiene el derecho de expandirse indefinidamente hacia el cielo. Algunas de estas manzanas presentan piezas de una certidumbre y una serenidad completas; otras exhiben construcciones blandas de conjeturas provisionales y sugerencias hipnóticas.

Los cambios de este perfil ideológico serán rápidos y continuos: un rico espectáculo de júbilo ético, fervor moral o masturbación intelectual. El derrumbamiento de una de las torres puede significar dos cosas: fracaso y abandono, o bien un *eureka* visual, una eyaculación especulativa:

Una teoría que funciona.

Una manía que perdura.

Una mentira que se ha vuelto una verdad.

Un sueño del que no se despierta.

En esos momentos es cuando queda patente el propósito del “globo cautivo”, suspendido en el centro de la ciudad: todas esas instituciones forman conjuntamente una enorme incubadora del propio mundo; están engendrando el globo.

Gracias a nuestras febriles reflexiones en las torres, el globo va ganando peso; su temperatura sube lentamente; y a pesar de los más humillantes contratiempos, su sempiterno embarazo sobrevive.

La “Ciudad del globo cautivo” fue una primera exploración intuitiva de la arquitectura de Manhattan, dibujada antes de que la investigación corroborase sus conjeturas.

Si la esencia de la cultura metropolitana es el cambio —un estado de animación perpetua— y la esencia del concepto de “ciudad” es una secuencia legible de permanencias diversas, únicamente los tres axiomas fundamentales en los que se basa la “Ciudad del globo cautivo” (la retícula, la lobotomía y el cisma) pueden reconquistar el territorio de la metrópolis para la arquitectura.

La *retícula* —o cualquier otra subdivisión del territorio metropolitano en incrementos máximos de control— define un archipiélago de “ciudades



La Ciudad del globo cautivo.

dentro de otras ciudades”. Cuanto más exalta cada “isla” los valores distintos, más se refuerza la unidad del archipiélago como sistema. Puesto que el “cambio” está incluido en las “islas” que lo componen, ese sistema nunca tendrá que revisarse.

En el archipiélago metropolitano, cada rascacielos —en ausencia de una historia real— desarrolla su propio “folclore” instantáneo. Mediante la doble desconexión que implican la *lobotomía* y el *cisma* —separar la arquitectura exterior y la interior, y desarrollar esta última por pequeñas parcelas autónomas—, esas construcciones pueden dedicar sus exteriores *sólo* al formalismo, y sus interiores *sólo* al funcionalismo. De este modo, no sólo resuelven para siempre el conflicto entre la forma y la función, sino que crean una ciudad donde unos monolitos permanentes exaltan la inestabilidad metropolitana.

Por sí solos, los tres axiomas han hecho posible que en el siglo xx los edificios de Manhattan sean obras de arquitectura y *también* máquinas hipereficaces, modernos y también eternos. Los proyectos que siguen son interpretaciones y modificaciones de estos axiomas.

Hotel Esfinge (1975-1976)

El hotel Esfinge, a caballo de una calle, ocupa dos manzanas en el cruce de Broadway con la Séptima avenida, una clase de emplazamiento que en Manhattan (con escasas excepciones) no ha logrado generar su propia tipología de forma urbana.

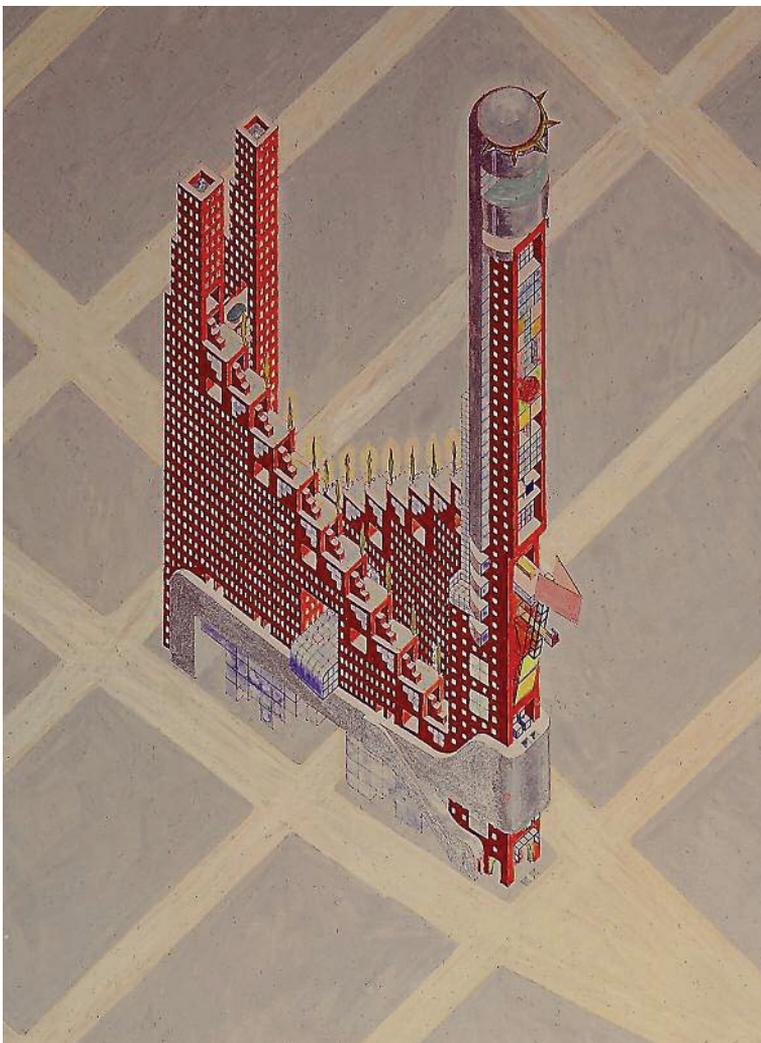
El edificio se halla frente a Times Square, con las garras en la manzana sur, las colas gemelas hacia el norte y las alas extendidas sobre la calle 48, que lo corta en dos. El Esfinge es un hotel de lujo entendido como modelo de vivienda colectiva. La planta baja y la entreplanta contienen funciones que son extensiones y añadidos de los sospechosos servicios que confieren su carácter a Times Square; están diseñadas para dar cabida a la exuberante demanda de actividades que tienen lugar en las aceras de Broadway y la Séptima avenida. El principal vestíbulo de entrada al hotel —situado en la calle 47, frente a Times Square y al edificio del *Times*— alberga un centro de información internacional. Este vestíbulo comunica también con las instalaciones subterráneas existentes. Una nueva estación de metro —complicada como una telaraña— enlazará todas las estaciones de metro que ahora dan servicio a la zona de Times Square.

Las patas de la Esfinge contienen escaleras mecánicas que ascienden a un gran vestíbulo por el que se tiene acceso a los teatros, los auditorios, los salones de baile y las salas de conferencias y banquetes. Sobre esta zona, un restaurante forma las alas de la Esfinge. Por un lado se disfruta de la vista de una calle típica del centro de la ciudad; por el otro, de la naturaleza, o al menos de Nueva Jersey. La cubierta de este restaurante es una zona de juegos al aire libre y un jardín, destinados a las viviendas que lo rodean, situadas en los flancos de la construcción.

Esta parte residencial se compone de una colección de cualquier número imaginable de piezas: los dormitorios de hotel y las *suites* con servicios comunes se alternan con los apartamentos y culminan en unas villas con jardines privados, situados en las terrazas escalonadas que descienden en sentidos opuestos para evitar las excesivas sombras que derivarían de la estrechez del solar, y para lograr mejores vistas en dirección este-oeste.

Las torres gemelas que forman la cola de la Esfinge contienen estudios de doble altura y con orientación norte, mientras que la sección central de conexión es un bloque de oficinas para los residentes.

El cuello de la Esfinge, orientado hacia Times Square, contiene clubes y otros servicios sociales para los residentes: ésta es la sección que está encima del vestíbulo de entrada y el auditorio principal, y debajo de la cabeza circular de la Esfinge. Esta sección está dividida de acuerdo con el número de clubes que la ocupan. Estos clubes son las sedes de las diversas actividades y profesiones a las que pertenecen los residentes, y cada uno exhibe su identidad y lanza sus mensajes por medio de la cartelera ideoló-



El hotel Esfinge, frente a Times Square.

gica que recubre la cara de la torre, en competencia con los signos y símbolos ya existentes en Times Square.

La cabeza de la Esfinge está dedicada a la cultura física y a la relajación. Su principal componente es la piscina. Una pantalla de vidrio divide la piscina en dos partes: la interior y la exterior. Los nadadores pueden pasar buceando bajo esa pantalla para ir de una parte a otra. La sección interior está rodeada por cuatro pisos de vestuarios y duchas; un muro de bloques de vidrio los separa del espacio de la piscina. Desde esta pequeña playa al aire libre se puede disfrutar de una vista espectacular de la ciudad. Las olas que se forman en la parte exterior de la piscina rompen directamente sobre la calzada. El techo de la piscina es un planetario con galerías voladas para el público y un bar semicircular que forma la corona de la Esfinge; los clientes pueden intervenir en la programación del planetario improvisando nuevas trayectorias para los cuerpos celestes.

Debajo de la piscina hay una planta dedicada a los juegos y la gimnasia. Una caja de escaleras y unas escalerillas comunican la isla para saltos, situada en medio de la piscina, con esa planta inferior y continúan a la siguiente, que contiene baños turcos, saunas y una sala de masaje.

En el salón de belleza y la peluquería (la planta inferior de la cabeza de la Esfinge) es donde los residentes se relajan. Las sillas están colocadas frente al muro perimetral, que está forrado de espejos. Bajo la parte que refleja la cara cuando se está sentado, un pequeño ojo de buey proporciona una vista de la ciudad que está abajo.

Finalmente, un salón, un restaurante interior-exterior y un jardín forman la sección situada entre la cabeza de la Esfinge y los clubes. Aquí es donde se encuentran los mecanismos que hacen bascular y girar la cabeza del hotel Esfinge: en función de ciertos acontecimientos importantes, la cara de la Esfinge puede orientarse para “mirar” fijamente hacia diversos puntos de la ciudad. En función del nivel de energía nerviosa de la metrópolis en su conjunto, toda la cabeza puede hacerse bascular hacia arriba o hacia abajo.

La nueva Welfare Island (1975-1976)

Welfare Island (ahora Roosevelt Island) es una isla larga (unos tres kilómetros) y estrecha (una media de 200 metros) del East River, más o menos paralela a Manhattan. Originalmente, la isla acogía hospitales y asilos: en general era un almacén de “indeseables”.

Desde 1965, la isla ha estado sufriendo una “urbanización” poco entusiasta. La pregunta es: ¿ha de ser parte de Nueva York —con todos los padecimientos que eso implica— o ha de ser una refinada zona de evasión, una especie de *lugar de recreo* que ofrezca, desde una distancia segura, ese espectáculo que es Manhattan encendido?

Los urbanistas de la isla han elegido por el momento la segunda opción: aunque no está a más de 150 metros de Manhattan, actualmente está comunicada con la isla madre mediante un simple tranvía (de un alegre y “festivo” color púrpura) cuyo servicio puede suspenderse fácilmente en caso de emergencias urbanas,

Durante más de un siglo, el episodio arquitectónico dominante de Welfare Island había sido la travesía del monumental puente de Queensboro, que comunica Manhattan con Queens (sin salida alguna en la pequeña isla) y la corta con toda indiferencia en dos partes. La zona situada al norte del puente ha sido urbanizada ahora por la Corporación de Desarrollo Urbano, un organismo del estado de Nueva York, con una serie de manzanas escalonadas que van descendiendo con el mismo entusiasmo hacia Manhattan y *también* hacia Queens (¿por qué?), y que están dispuestas a ambos lados de una “calle mayor” con pintorescas ondulaciones.

Por el contrario, la nueva Welfare Island es un asentamiento *metropolitano* en el sector situado al *sur* del puente de Queensboro, un tramo que coincide con la zona incluida entre las calles 50 y 59 en Manhattan.

Este proyecto pretende ser una resurrección de algunos de los rasgos que hicieron de la arquitectura de Manhattan algo único: su capacidad para fundir lo popular con lo metafísico, lo comercial con lo sublime, lo refinado con lo primitivo; todo lo que, conjuntamente, explica la antigua habilidad de Manhattan para ganarse a un público masivo. El proyecto también reaviva esa tradición de Manhattan consistente en “poner a prueba” determinados temas e intenciones en unas islas más pequeñas a modo de “laboratorios” experimentales (como Coney Island a principios del siglo xx).

Para plasmar todo esto, la retícula de Manhattan se extiende al otro lado del East River para crear ocho nuevas manzanas en la isla. Estos solares se utilizarán como “plazas de aparcamiento” de unas arquitecturas que competirán en los planos formal, programático e ideológico, y que se enfrentarán unas a otras desde sus idénticos espacios de aparcamiento.

Todas las manzanas están conectadas mediante un *travelator*, un pasillo mecánico elevado que sale del puente y corre hacia el sur, hasta el centro de la isla: un paseo arquitectónico acelerado. En la punta de la isla, este pasillo

elevado se vuelve anfibio, deja la tierra y se transforma en un *trottoir*, una pasarela sobre el río que conecta unas atracciones flotantes demasiado efímeras como para establecerse en tierra. Las manzanas que no se ocupen se dejan libres para futuras generaciones de constructores.

De norte a sur, al nueva Welfare Island alberga por el momento las siguientes construcciones:

1. Levantado alrededor del puente de Queensboro, pero sin tocarlo realmente, se encuentra el palacio de congresos “La Entrada”, un ceremonioso porche de acceso a Manhattan que es, al mismo tiempo, una colosal “barricada” de separación entre las dos mitades, norte y sur, de la isla. Debajo del puente se ha encajado un auditorio para grandes reuniones; dos pastillas de mármol contienen espacios compartimentados de oficinas. En medio, por encima del puente, ambas sostienen un objeto colgante de vidrio —cuyos escalonamientos reflejan la curva del propio puente— que contiene un centro de entretenimiento y deportes para los congresistas.

2. Algunos edificios que en su momento se propusieron para Nueva York, y que por cualquier motivo se abandonaron, se construirán “retroactivamente” y se aparcarán en las manzanas para completar la historia del manhattanismo. Uno de esos edificios es un *arquitectón* suprematista, pegado por Malévich sobre una postal de la silueta de Manhattan en algún momento de la década de 1920 en Moscú, pero que nunca llegó a su destino.

Debido a un proceso científico no especificado que sería capaz de dejar en suspenso la gravedad, la relación de los arquitectones de Malévich con la superficie de la tierra sería débil: en cualquier momento podrían adoptar la condición de planetas artificiales que visitan la tierra, si acaso, tan sólo ocasionalmente. Los arquitectones no tenían programa alguno: “Construidos sin ningún fin, podían ser usados por el hombre para sus propios fines”. Se suponía que serían “conquistados” por una civilización futura que se los mereciese. Sin función alguna, los arquitectones sencillamente existen, están contruidos con “vidrio opaco, hormigón y tela asfáltica, tienen calefacción eléctrica, [y forman] un planeta sin tuberías [...]. El planeta es tan simple como una mota minúscula y todo es accesible para el hombre que vive dentro, que, cuando hace buen tiempo, puede sentarse en la superficie”.

3. En medio del conjunto de la nueva Welfare Island se encuentra el puerto, excavado en la roca para acoger construcciones flotantes como los barcos: en este caso, el “yate aerodinámico especial” (1932) de Norman Bel Geddes.



La nueva Welfare Island, axonometría. Manhattan está a la izquierda; Queens, a la derecha; y la nueva Welfare Island, en medio. De arriba abajo: el palacio de congresos "La Entrada", atravesado por el puente de Queensboro; el *arquitectón* suprematista; el puerto con un yate aerodinámico; la piscina "china"; el hotel Welfare Palace con la balsa; la explanada; y la pasarela sobre el río.

Enfrente del edificio de la ONU en la isla de Manhattan está la contra-ONU, que se alza sobre una pequeña isla. En el propio Manhattan puede verse la "secesión" del hotel Esfinge y del edificio RCA. En Queens están: el "parque de la desesperación", con sus viviendas modernas; la periferia; el signo de Pepsi-Cola; y la central eléctrica. Acercándose por el río se ve la piscina flotante.

- 4.** Al sur del puerto hay un parque con una piscina “china” en forma de cuadrado, parte del cual está excavado en la isla, mientras que la parte complementaria está construida sobre el río. La costa original se ha vuelto tridimensional: ahora es un puente chino de aluminio que sigue en planta la línea de la costa natural. Dos puertas giratorias, situadas en ambos extremos, conducen a los vestuarios que ocupan las dos mitades del puente (uno para hombres y otro para mujeres). Una vez desvestidos, ambos sexos emergen por el centro del puente, desde donde pueden nadar hasta la playa retranqueada.
- 5.** La punta de la isla está ocupada por el hotel Welfare Palace y una explanada semicircular.
- 6.** El pasillo mecánico continúa sobre el agua hasta un punto situado justo al sur de la calle 42. En su recorrido, pasa junto a una pequeña isla que está frente al edificio de Naciones Unidas, y en la que se ha colocado la contra-ONU: una pastilla que repite el contorno del original, con un auditorio adosado. El espacio abierto de esta pequeña isla satisface las necesidades recreativas de los oficinistas de esta contra-ONU.

Hotel Welfare Palace (1976)

El hotel Welfare Palace —una “ciudad dentro de otra ciudad”— ocupa una manzana próxima a la punta de la isla; tiene cabida para 10.000 huéspedes y otros tantos visitantes cada día; es una composición de siete torres y dos pastillas. Las pastillas de 10 pisos están situadas en los bordes de la manzana, para definir el “territorio” del hotel.

Puesto que la isla se va estrechando hacia la punta, la manzana del hotel está incompleta; no obstante, las dos pastillas ocupan toda la anchura de la isla extendiéndose sobre el agua, de modo que la orilla atraviesa el hotel como una falla geológica. En el espacio que queda entre las pastillas, seis torres están dispuestas en forma de V apuntando hacia Manhattan. Una séptima torre, en el lado de Queens, no “encaja” en la isla; y se ha convertido en un *rascaaguas* con una cubierta ajardinada en la antigua fachada. Las torres aumentan de altura según se alejan de Manhattan; sus remates están diseñados de modo que “miren” a Manhattan, especialmente al edificio RCA, que desciende escalonadamente hacia nuestro hotel. Éste tiene cuatro fachadas, diseñadas individualmente para responder a las diferentes exigencias formales y simbólicas de sus respectivas situaciones. La fachada sur, junto a la explanada semicircular, constituye el alzado dominante. Unos fragmentos tridimensionales se han desvinculado de la pastilla principal para llevar su propia vida. Estos fragmentos tienen una función doble: juntos, forman un relieve decorativo con un mensaje figurativo explícito (una ciudad que se desmorona); y por separado, ofrecen ciertas diferencias con respecto a los alojamientos del hotel (pequeños rascacielos palaciegos que pueden reservarse para actos privados). Los materiales de los fragmentos son lo más diversos posible (mármol, acero, plástico, vidrio, etcétera), proporcionando así al hotel la historia de la que de otro modo carecería. En su fachada oeste, las torres están revestidas de muros cortina verdes y, vistas desde Manhattan, se elevan como un muro sereno y transparente, en total contraste con el tumulto de la fachada meridional.

El alzado norte, destinado a quedar oculto por las construcciones intermedias posteriores es una apacible réplica de la fachada sur, sin la agitación del bajorrelieve decorativo. Hacia Queens, la división de las fachadas en tres franjas verticales y la perforación de una doble fila de ventanas por planta crean un efecto de *skyline* que compensa la desaparición de una parte de la silueta de Manhattan, oculta por el hotel.

La planta baja del hotel está subdividida en una serie de zonas independientes, cada una con su propia función particular. La primera zona —el sector más cercano a Manhattan— es un teatro y un restaurante con club nocturno, inspirados en los temas gemelos del *naufragio* y la *isla desierta*. Tiene cabida para 2.000 personas —que sólo es una pequeña parte de los visitantes del hotel—, y el suelo está inundado. Se ha excavado un escenario en el casco de acero de un barco volcado y semihundido. Las columnas se disimulan como unos faros que perforan frenéticamente la oscuridad con sus rayos.



El hotel Welfare Palace. La axonometría seccionada muestra en la planta la siguiente secuencia: el "teatro restaurante y club nocturno" (con la isla desierta, el barco volcado, las columnas faros, las terrazas para comer y los botes salvavidas); la "la isla, tal como estaba, y la plaza con tiendas"; la zona de recepción del hotel; y el acceso al *rascaaguas* horizontal (oculto entre los cuatro rascacielos traseros, y con un parque en la cubierta). A cada uno de los lados del eje transversal del hotel hay una pastilla larga y baja: una da a la piscina "china"; y la otra, a la explanada semicircular). La fachada de esta última pastilla se ha fragmentado en un mural tridimensional que funciona como un conjunto de dependencias de lujo.

Formando una V hay seis rascacielos, cada uno con su propio club (cuyos respectivos temas están relacionados con la mitología establecida en la planta baja de cada torre).

Torre 1: vestuarios y una playa cuadrada rodeada por una piscina perimetral.

Torre 2: el puente de mando del barco, utilizado como bar. Torre 3: un club expresionista como clímax del mural.

Torre 4: vacía. Torre 5: cascada restaurante. Torre 6: el club "Freud sin límites".

El tono azul delante del hotel es una pista de patinaje artificial; a la izquierda del hotel hay un parque con la piscina "china"; frente al hotel hay una gigantesca *La balsa de la Medusa* tridimensional, realizada en plástico (con una pequeña zona equipada para baile).

Los invitados pueden sentarse, comer y observar las actuaciones en las terrazas que bordean el agua, o embarcarse en los botes salvavidas —lujosamente equipados con bancos de terciopelo y tableros de mármol— que emergen por un agujero del barco semihundido, para circular lentamente por el interior de las pistas sumergidas. Frente al barco semihundido hay una isla arenosa que simboliza Manhattan en su estado virgen; esta isla puede usarse para bailar. Fuera del hotel, entre Manhattan y Welfare Island, flota una gigantesca reproducción de *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault; es un símbolo de los padecimientos metropolitanos de Manhattan, que demuestra tanto la necesidad como la imposibilidad de una “escapatoria”; y es también el equivalente de una escultura pública del siglo XIX. Cuando el tiempo lo permite, los botes salvavidas abandonan el interior del hotel para salir al río. Dando vueltas alrededor de la balsa, los pasajeros comparan el sufrimiento monumental de sus ocupantes con sus insignificantes preocupaciones personales, observan el firmamento a la luz de la luna e incluso suben a bordo de la escultura. Una parte está equipada como pista de baile, para lo cual la música que suena en el hotel se transmite mediante micrófonos y altavoces ocultos. La segunda zona del hotel —al aire libre— representa la isla *tal como era*, y está bordeada de tiendas. La tercera zona —donde se interrumpe el recorrido del pasillo mecánico— es la parte de la recepción del hotel.

Más allá está la cuarta zona, el *rascaaguas* horizontal con un parque en la cubierta e instalaciones para conferencias en el interior.

En lo alto de cada rascacielos hay un club diferente. Sus viseras de vidrio pueden retraerse para realizar al sol las actividades del club. Los temas de estos clubes se relacionan con los desarrollados en la planta baja, de modo que los ascensores van y vienen entre dos interpretaciones de la misma “historia”.

La primera torre —encima de la isla desierta de la planta baja— tiene una playa cuadrada y una piscina perimetral que la rodea. Una lámina de vidrio separa los vestuarios de hombres y mujeres.

La segunda torre —el edificio sólo de oficinas— está equipada con el puente de mando “trasplantado” del barco semihundido. Los invitados se sienten aquí como capitanes, bebiendo sus cócteles con la euforia de un control aparente, ajenos al desastre que tiene lugar 30 plantas debajo de ellos.

La tercera torre es un ambiente expresionista que concluye la agitación de la fachada sur en un paroxismo de arbitrariedad decorativa.

El remate de la cuarta torre está vacío, a la espera de alguna ocupación futura no especificada.

El remate de la quinta torre —la que descansa sobre el agua— es una cascada cuyos imprevisibles reflejos serán visibles desde la ciudad.

El remate de la sexta torre —la más alejada de Manhattan— termina en un interior alegórico tridimensional que extrapola y “predice” los verdaderos destinos de los edificios RCA, Chrysler y Empire State, de cuyas tormentosas relaciones el hotel es un vástago “postergado”. De la explanada semicircular que está delante del hotel, la parte que no cae sobre la isla se transforma en hielo. Al norte del hotel se encuentra la piscina “china”.

El cuento de la piscina (1977)

MOSCÚ, 1923

Un día, en la escuela de arquitectura, un estudiante diseñó una piscina flotante. Nadie recordaba quién había sido. La idea se respiraba en el ambiente. Otros estaban diseñando ciudades voladoras, teatros esféricos y planetas artificiales enteros. Alguien *tenía* que inventar la piscina flotante.

La piscina flotante —un enclave de pureza en un entorno contaminado— parecía un primer paso, modesto pero radical, dentro de un programa gradual para mejorar el mundo gracias a la arquitectura.

Para demostrar la fuerza de la idea, los estudiantes de arquitectura decidieron construir un prototipo en su tiempo libre. La piscina era un largo rectángulo de planchas metálicas atornilladas a una estructura de acero. Dos vestuarios lineales, aparentemente interminables, formaban los lados más largos: uno para hombres y el otro para mujeres. En cada uno de los extremos había un vestíbulo acristalado con dos paredes transparentes; una de ellas mostraba las actividades subacuáticas, saludables y a veces excitantes, de la piscina; y la otra, los peces que agonizaban en el agua contaminada. Así pues, se trataba de una sala verdaderamente *dialéctica*, usada para hacer ejercicio físico, broncearse de manera artificial y mantener contactos sociales con los nadadores casi desnudos. El prototipo se convirtió en la construcción más popular de la historia de la arquitectura moderna. Debido a la escasez crónica de mano de obra soviética, los arquitectos o constructores hacían también de socorristas. Un día descubrieron que si nadaban al unísono —en tandas regulares y sincronizadas de un extremo a otro de la piscina— todo el conjunto empezaba a moverse lentamente en sentido opuesto. Se quedaron atónitos ante esta locomoción involuntaria; en realidad, se explicaba por una sencilla ley de la física: *acción = reacción*.

A principios de la década de 1930, la situación política —que en su momento había fomentado proyectos como el de la piscina— se vuelve inflexible, incluso amenazadora. Unos cuantos años después, la ideología que representaba la piscina —que por entonces estaba bastante oxidada, pero era un acontecimiento popular— llegó a considerarse sospechosa. Una idea como esta piscina, su carácter furtivo, su presencia física casi invisible, la cualidad como de iceberg de su actividad social sumergida: de repente todo ello se volvió subversivo.

En una reunión secreta, los arquitectos o socorristas decidieron usar la piscina como vehículo para su huida hacia la libertad. Gracias al por entonces bien conocido método de la *autopropulsión*, podían ir a cualquier parte del mundo donde hubiese agua.

Era lógico que quisieran ir a América, en especial a Nueva York. En cierto modo, la piscina era una *manzana de Manhattan* realizada en Moscú, que así alcanzaría su destino natural.

Una mañana temprano, en plena década estalinista de 1930, los arquitectos se alejaron de Moscú, nadando incesantemente por tandas en la dirección de los bulbos dorados del Kremlin.

NUEVA YORK, 1976

Un programa rotatorio asignaba a cada socorrista o arquitecto un turno en el mando de la “nave” (una oportunidad rechazada por algunos anarquistas a ultranza, que anteponían a esas responsabilidades la integridad anónima de nadar continuamente).

Tras cuatro décadas de travesía por el Atlántico, sus bañadores (el frente y la espalda eran exactamente iguales, una normalización derivada de un edicto de 1922 para simplificar y acelerar la producción) casi se habían desintegrado.

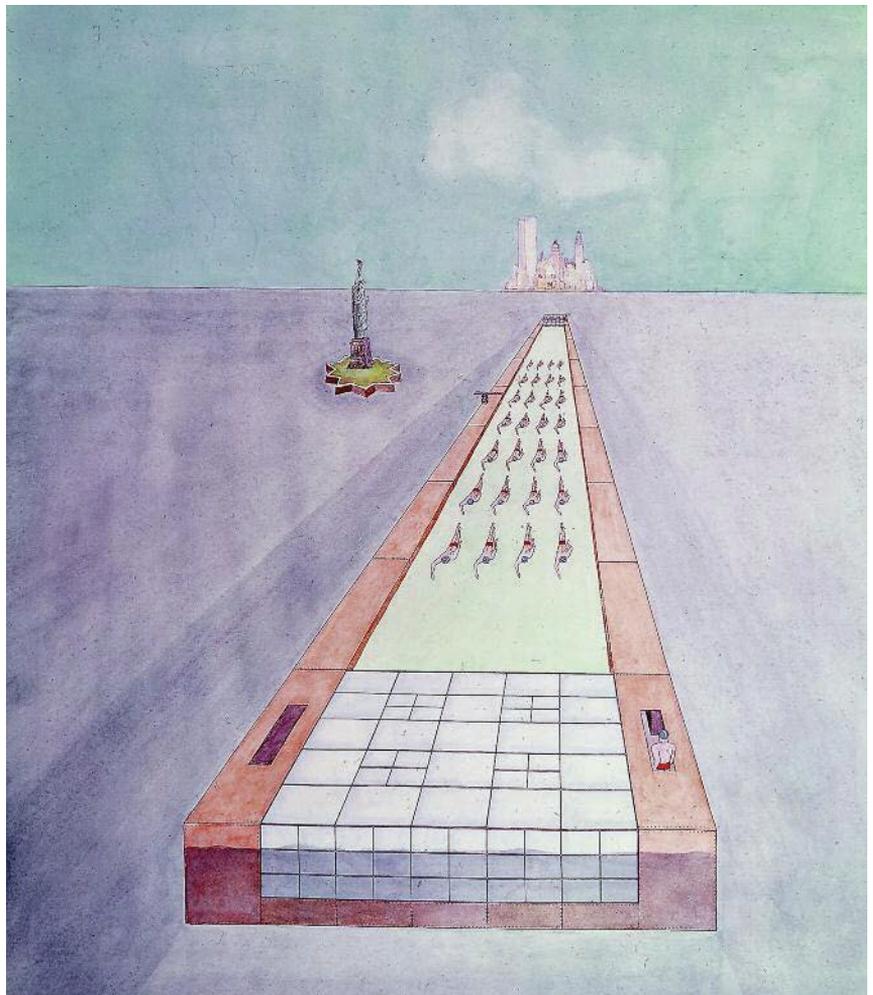
A lo largo de los años, habían convertido algunos sectores del vestuario o pasillo en “habitaciones” con improvisadas hamacas, etcétera. Resultaba sorprendente cómo, tras 40 años en el mar, las relaciones entre las personas no se habían estabilizado, sino que seguían presentando esa volatilidad tan familiar en las novelas rusas; justo antes de llegar a Nueva York, había habido un estallido de histeria que los arquitectos o nadadores habían sido incapaces de explicar, salvo como una reacción retardada a su madurez colectiva. Cocinaban en una estufa primitiva, alimentándose de las provisiones de repollo y tomates en conserva, y de los peces que encontraban cada amanecer, arrastrados hasta la piscina por las olas del Atlántico (aunque estaban cautivos, estos peces eran difíciles de capturar debido a la inmensidad de la piscina).

Cuando finalmente llegaron, casi no se dieron cuenta, pues tenían que nadar en dirección opuesta a donde querían ir, es decir, hacia lo que querían dejar atrás.

Era extraño lo familiar que les resultaba Manhattan. Siempre habían soñado con Chryslers de acero inoxidable y Empire States voladores. En la escuela, incluso habían tenido visiones más audaces, de las cuales, curiosamente, la piscina (casi invisible: prácticamente sumergida en la contaminación del East River) era una prueba: con las nubes reflejándose en su superficie, era algo más que un rascacielos: era un pedazo de cielo ahí en la tierra.

Sólo faltaban los zepelines que habían visto 40 años antes cruzando el Atlántico a una velocidad exasperante. Suponían que estarían flotando por encima de la metrópolis como una densa masa nubosa de ballenas ingravidas.

Cuando la piscina atrató cerca de Wall Street, los arquitectos o nadadores o socorristas se quedaron atónitos ante la uniformidad (en el vestido y el comportamiento) de sus visitantes, que invadieron la embarcación en una desbandada brutal por los vestuarios y las duchas, desoyendo completamente las instrucciones de los superintendentes. *¿Había llegado el comunismo a los Estados Unidos mientras ellos estaban cruzando el Atlántico?*, se preguntaron horrorizados. Habían nadado todo este tiempo para evitar exactamente eso: esa tosquedad, esa falta de individualidad, que no despreciaron ni siquiera cuando todos los hombres de negocios se despojaron



Llegada de la "piscina flotante": tras 40 años de travesía por el Atlántico, los arquitectos-socorristas llegan a su destino. Pero casi no se dan cuenta: debido a la curiosa forma de locomoción de la piscina —por reacción al desplazamiento de los nadadores en el agua—, tienen que nadar en dirección opuesta a donde quieren ir, es decir, hacia lo que quieren dejar atrás.

de sus trajes de marca (las inesperadas circuncisiones contribuyeron a acentuar esta impresión en los provincianos rusos).

Escandalizados, zarparon de nuevo llevando la piscina corriente arriba: ¿un salmón oxidado, a punto —finalmente— de desovar?

TRES MESES MÁS TARDE

Los arquitectos de Nueva York estaban inquietos por el repentino influjo de los constructivistas (algunos bastante famosos, y otros a los que se creía hace tiempo deportados a Siberia —si no ejecutados— después de que Frank Lloyd Wright visitase la URSS en 1937 y traicionase a sus colegas modernos en nombre de la arquitectura).

Los neoyorquinos no dudaron en criticar el diseño de la piscina; por entonces todos estaban en contra del movimiento moderno; haciendo caso omiso de la decadencia de su profesión, de su propia irrelevancia cada vez más patética, de su producción desesperada de flácidas mansiones campestres, del mustio suspense de sus manidas complejidades, del gusto seco de su poesía inventada y de los padecimientos de su sofisticación irrelevante, se quejaban de que la piscina era anodina, rectilínea, poco audaz y aburrida; que no había alusiones históricas; que no había decoración; que no había... nada de ruptura, de tensión, de *ingenio*, sino tan sólo líneas rectas, ángulos de 90 grados y el color apagado de la herrumbre.

(En su implacable sencillez, la piscina era para ellos una amenaza: como un termómetro que pudiese insertarse en sus proyectos para tomar la temperatura de su decadencia).

Sin embargo, para acabar con el constructivismo, los neoyorquinos decidieron conceder a sus supuestos colegas una medalla colectiva en una discreta ceremonia a orillas del río. Contra el fondo de la silueta de la ciudad, el apuesto portavoz de los arquitectos de Nueva York pronunció un amable discurso. La medalla llevaba una antigua inscripción de la década de 1930, según recordó a los nadadores. Ya no resultaba relevante —dijo—, pero ninguno de los arquitectos actuales de Manhattan había sabido encontrar un nuevo lema...

Los rusos lo leyeron. Decía así: “No hay un camino fácil para ir de la tierra a las estrellas”. Mirando el cielo estrellado que se reflejaba en el estrecho rectángulo de la piscina, un arquitecto o socorrista —todavía chorreando tras su último largo— contestó por todos ellos: “Tan sólo hemos venido de Moscú a Nueva York”.

Y luego todos se tiraron al agua para retomar su conocida formación.

CINCO MINUTOS MÁS TARDE

Frente al hotel Welfare Palace, la balsa de los constructivistas colisiona con la balsa de la Medusa: el optimismo contra el pesimismo. El acero de la piscina se hunde en el plástico de la escultura como un cuchillo en la mantequilla.

Primer intento de desembarco de la piscina: Wall Street. Una “manzana” móvil enlaza las manzanas de la retícula de Manhattan.



Notas

PREHISTORIA

1. Belden, Ezekiel Porter, *New York: Past, Present and Future*, G. P. Putnam, Nueva York, 1849, pág. 1.
2. Kouwenhoven, John Atlee, *The Columbia Historical Portrait of New York*, Doubleday, Nueva York, 1953, pág. 43.
3. Reps, John William, *The Making of Urban America*, Princeton University Press, Princeton, 1965, pág. 148.
4. *Ibid.*, págs. 297-298.
5. "Commissioners' Remarks", en Brigdes, William, *Map of the City of New York and Island of Manhattan*, Nueva York, 1811, pág. 24.
6. Texto de un anuncio, en Belden, Ezekiel Porter, *op. cit.*
7. Reps, John William, *op. cit.*, págs. 331-339.
8. *Ibid.*
9. Richards, William Carey, *A Day in the Crystal Palace and How to Make the Most of It*, Nueva York, 1853.
10. *Official Guidebook, New York World's Fair 1939*, Exposition Publications, Nueva York, 1939.

CONEY ISLAND

1. Denison, Lindsay "The Biggest Playground in the World", en *Munsey's Magazine*, agosto de 1905.
2. Gorki, Máximo, "Boredom" ["El hastío"], en *The Independent*, 8 de agosto de 1907.
3. *History of Coney Island*, Burroughs & Co., Nueva York, 1904, pág. 47.
4. Denison, Lindsay, *op. cit.*
5. McCullough, Edo, *Good Old Coney Island*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1957, pág. 55.
6. *Guide to Coney Island*, Long Island Historical Society Library, s. f.
7. McCullough, Edo, *op. cit.*, pág. 291.
8. *Guide to Coney Island*, *op. cit.*
9. "The Annual Awakening of the Only Coney Island", en *The New York Times*, 6 de mayo de 1906.
10. *Guide to Coney Island*, *op. cit.*

11. *Ibid.*
12. "The Annual Awakening of the Only Coney Island", *op. cit.*
13. Pilat, Oliver; Ransom, Jo, *Sodom by the Sea*, Doubleday, Nueva York, 1941, pág. 161.
14. *History of Coney Island*, *op. cit.*, pág. 10.
15. *Ibid.*
16. *Guide to Coney Island*, *op. cit.*
17. *History of Coney Island*, *op. cit.*, págs. 24, 26.
18. Pilat, Oliver; Ransom, Jo, *op. cit.*, pág. 191.
19. *Guide to Coney Island*, *op. cit.*
20. *Grandeur of the Universal Exhibition at St Louis*, Official Photographic Company, 1904.
21. *History of Coney Island*, *op. cit.*, pág. 22.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, pág. 12.
24. *Ibid.*, pág. 15.
25. *Ibid.*, pág. 16.
26. *Guide to Coney Island*, *op. cit.*
27. Pilat, Oliver; Ransom, Jo, *op. cit.*, pág. 168.
28. Denison, Lindsay, *op. cit.*
29. Huneker, James, *The New Cosmopolis*, Scribner, Nueva York, 1915.
30. Gorki, Máximo, *op. cit.*
31. Creedmoor, Walter, "The Real Coney Island", en *Munsey's Magazine*, agosto de 1899.
32. Anuncio en el *New York Herald*, 6 de mayo de 1906.
33. Las citas sobre la Torre del Globo son del *Brooklyn Union Standard*, 27 de mayo de 1906, y del *Brooklyn Daily Eagle*, 19 de mayo de 1907.
34. Artículo del *New York Herald*, 22 de febrero de 1909.
35. Gorki, Máximo, *op. cit.*
36. Pilat, Oliver; Ransom, Jo, *op. cit.*, pág. 169.
37. *Ibid.*, pág. 172.
38. Texto en el reverso de una postal.
39. Pilat, Oliver; Ransom, Jo, *op. cit.*, texto en la sobrecubierta del libro.
40. McCullough, Edo, *op. cit.*, pág. 331.
41. *Ibid.*, pág. 333.

EL RASCACIELOS

1. En *Life*, octubre de 1909.
2. *King's Views of New York*, Moses King Inc., Nueva York, 1912, pág. 1.
3. De Casseres, Benjamin, *Mirrors of New York*, Joseph Lawren, Nueva York, 1925, pág. 219.
4. Texto en el reverso de una postal.
5. Chase, William Parker, *New York: The Wonder City*, Wonder City Publishing Co., Nueva York, 1931, pág. 185.
6. Louis Horowitz, citado en: Schultz Earle; Simmons, Walter, *Offices in the Sky*, BobbsMerrill Co., Indianápolis/Nueva York, 1959, pág. 80.
7. *Ibid*, pág. 177.
8. Todas las citas sobre el edificio de 100 pisos proceden de un artículo del *New York Herald*, 13 de mayo de 1906, sec. 3, pág. 8.
9. *Manna-Hatin, The Story of New York*, The Manhattan Company, Nueva York, 1929, pág. xvi.
10. Artículo del *New York Herald*, 13 de mayo de 1906, sec. 3, pág. 8.
11. Chase, William Parker, *op. cit.*, pág. 184.
12. Logan, Andy, en *The New Yorker*, 27 de febrero de 1965.
13. Esta sección se basa en diversos programas de hipódromos; en Pemberton, Murdock, "Hippodrome Days. Case Notes for a Cornerstone", en *The New Yorker*, 7 de mayo de 1930; y "Remember the Hippodrome?", en *Cue*, 9 de abril de 1949.
14. Brown, Henry Collins, *Fifth Avenue Old and New 1824-1924*, Official Publication of the Fifth Avenue Association, Nueva York, 1924, págs. 72-73.
15. Cadman, S. Parkes, *et al.*, *The Cathedral of Commerce*, Broadway Park Place Co., Nueva York, 1917.
16. Todas las citas sobre los jardines romanos de Murray son de: Bevington, Chas. R., en *New York Plaisance. An Illustrated Series of New York Places of Amusement*, 1, New York Plaisance Co., Nueva York, 1908.
17. Este edificio fue descubierto originalmente por Robert Descharnes y publicado en su soberbio libro sobre Antoni Gaudí; le estoy muy agradecido por su colaboración para conseguir las ilustraciones que se reproducen aquí. Véase Descharnes, Robert, *La Vision artistique et religieuse de Gaudí*, Edita, Lausana, 1969; (versión castellana: *La visión artística y religiosa de Gaudí*, Aymá, Barcelona, 1971).
18. Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, Nueva York, 1929.
19. Ferriss, Hugh, *Power in Buildings*, Columbia University Press, Nueva York, 1953, pág. 47.
20. Howard Robertson, citado en la sobrecubierta de Ferriss, Hugh, *Power in Buildings*, *op. cit.*
21. Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, *op. cit.*, págs. 82, 109.
22. Ferriss, Hugh, *Power in Buildings*, *op. cit.*
23. Adams, Thomas (con ayuda de Harold M. Lewis y Lawrence M. Orton), "Beauty and Reality in Civic Art", en *The Building of the City* ("The Regional Plan of New York and Its Environs"), vol. 2, Nueva York, 1931, págs. 99-117.
24. Citado en *Ibid.*, págs. 308-310.
25. "Fête Moderne: A Fantasie in Flame and Silver," programa para el baile de Bellas Artes, 1931.
26. Artículo del *New York Herald Tribune*, 18 de enero de 1931.
27. "Fête Moderne", *op. cit.*
28. En *Pencil Points*, febrero de 1931, pág. 145.
29. *Empire State. A History*, Empire State Inc., Nueva York, 1931.
30. Hungerford, Edward, *The Story of the Waldorf Astoria*, G.P. Putnam & Sons, Nueva York, 1925, págs. 29-53, 128-130.
31. Crowninshield, Frank (ed.), *The Unofficial Palace of New York*, Hotel Waldorf-Astoria Corp., Nueva York, 1939, pág. x.
32. Hungerford, Edward, *op. cit.*
33. *Empire State. A History*, *op. cit.*
34. Lamb, William F., "The Empire State Building, VII: The General Design". en *Architectural Forum*, enero de 1931.
35. *Empire State, A History*, *op. cit.*
36. Paul Starrett, *Changing the Skyline: An Autobiography* (Nueva York: Whittlesey House, 1938), págs. 284-308.
37. *Empire State. A History*, *op. cit.*
38. *Architectural Forum*, *op. cit.*
39. Boomer, Lucius, "The Greatest Household in the World", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, págs. 16-17.
40. *Ibid.*
41. Murchison, Kenneth M., "The Drawings for the New WaldorfAstoria", en *American Architect*, enero de 1931.
42. *Ibid.*
43. Textos en reversos de postales.
44. Murchison, Kenneth M., "Architecture", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, pág. 23.
45. Lenygon, Francis H., "Furnishing and Decoration", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, págs. 33-48.
46. Boomer, Lucius, citado por Worden, Helen, en "Women and the Waldorf", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, pág. 53.
47. Place, Clyde R., "Wheels Behind the Scenes", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, pág. 63.
48. Boomer, Lucius, "The Greatest Household...", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*
49. Forbes, B. C., "Captains of Industry", en Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*

50. Worden, Helen, "Women and the Waldorf", *op. cit.*, págs. 49-56.
51. Maxwell, Elsa, "Hotel Pilgrim", Crowninshield, Frank (ed.), *op. cit.*, págs. 133-136.
52. Véase "The Downtown Athletic Club", en *Architectural Forum*, febrero de 1931, págs. 151-166, y "The Downtown Athletic Club", en *Architecture and Building*, enero 1931, pág. 517.
53. North, Arthur Tappan, *Raymond M. Hood*, Whittlesey House/McGrawHill, Nueva York, 1931, pág. 8.
54. Chase, William Parker, *op. cit.*, pág. 63.

ROCKEFELLER CENTER

1. Buena parte de la información biográfica sobre Raymond Hood incluida en este capítulo procede de: Kilham, Walter Harrington, *Raymond Hood, Architect. Form Through Function in the American Skyscraper*, Architectural Publishing Co., Nueva York, 1973, y de detalles adicionales generosamente aportados por Kilham en entrevistas personales.
2. *Idib.*, pág. 41.
3. "Hood", en *Architectural Forum*, febrero de 1935, pág. 133.
4. Véase Robertson, Howard, "A City of Towers. Proposals Made by the WellKnown American Architect, Raymond Hood, for the Solution of New York's Problem of Overcrowding", en *Architect and Building News*, 21 de octubre de 1927, págs. 639-642.
5. North, Arthur Tappan, *op. cit.*, introducción.
6. Ferriss, Hugh, *The Metropolis of Tomorrow*, *op. cit.*, pág. 38.
7. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 174.
8. North, Arthur Tappan, *op. cit.*, pág. 14.
9. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 12.
10. "Hood", en *Architectural Forum*, *op. cit.*, pág. 133.
11. North, Arthur Tappan, *op. cit.*, pág. 7.
12. *Ibid.*, pág. 8.
13. *Ibid.*, pág. 12.
14. Todas las citas de Raymond Hood están en Tisdale, F. S., "A City Under a Single Roof", en *Nation's Business*, noviembre de 1929.
15. Publicado en "New York of the Future", número especial de *Creative Art*, agosto de 1931, págs. 160-161.
16. "Rockefeller Center", en *Fortune*, diciembre de 1936, págs. 139-153.
17. Hood, Raymond M., "The Design of Rockefeller Center", en *Architectural Forum*, enero de 1932, pág. 1.
18. Crowell, Merle (ed.), *The Last Rivet*, Columbia University Press, Nueva York, 1939, pág. 42.
19. Loth, David, *The City Within a City: The Romance of Rockefeller Center*, William Morrow & Co., Nueva York, 1966, pág. 50.
20. Hood, Raymond M., "The Design of Rockefeller Center", *op. cit.*, pág. 1.
21. Harrison, Wallace K., "Drafting Room Practice", en *Architectural Forum*, enero de 1932, págs. 81-84.
22. Hood, Raymond M., "The Design of Rockefeller Center", *op. cit.*, pág. 4.
23. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 120.
24. *Rockefeller Center*, Rockefeller Center Inc., Nueva York, 1932, pág. 16.
25. *Ibid.*, pág. 7.
26. Texto en el reverso de una postal.
27. *Rockefeller Center*, *op. cit.*, pág. 38.
28. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 139.
29. Véase Loth, David, *op. cit.*, pág. 27; y "Off the Record", en *Fortune*, febrero de 1933, pág. 16.
30. *The Showplace of the Nation*, folleto publicado para celebrar la inauguración del Radio City Music Hall.
31. "Debut of a City", en *Fortune*, enero de 1933, pág. 66.
32. *The Showplace of the Nation*, *op. cit.*
33. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 193.
34. "Off the Record", *op. cit.*
35. "Debut of a City", *op. cit.*, págs. 62-67.
36. Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera. His Life and Times*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1943, pág. 237.
37. Kurella, Alfred, citado en Wolfe, Bertram D., pág. 240.
38. Rivera, Diego, "The Position of the Artist in Russia Today", en *Arts Weekly*, 11 de marzo de 1932; (versión castellana incluida en: Moysén, Xavier (ed.). *Diego Rivera. Textos de arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1986).
39. Wolfe, Bertram D., *op. cit.*, pág. 337.
40. *Ibid.*, pág. 338.
41. *Ibid.*, pág. 354.
42. *Ibid.*, págs. 356-357.
43. *Ibid.*, pág. 357.
44. *Ibid.*, pág. 359, y Rivera, Diego, *Portrait of America*, Covici, Friede, Inc., Nueva York, 1934, págs. 28-29.
45. Citado en Wolfe, Bertram D., *op. cit.*, pág. 363.
46. Rivera, Diego, *Portrait of America*, *op. cit.*, págs. 26-27.
47. Pie en *The Story of Rockefeller Center*, folleto del Rockefeller Center Inc., 1932.
48. *Rockefeller Center Weekly*, 22 de octubre de 1937.
49. Citado en "Now Let's Streamline Men and Women", en *Rockefeller Center Weekly*, 5 de septiembre de 1935.
50. Kilham, Walter Harrington, *op. cit.*, pág. 180-181.
51. Corbett, Harvey Wiley, "Raymond Mathewson Hood, 1881-1934", en *Architectural Forum*, septiembre de 1934.

DALÍ Y LE CORBUSIER

1. Dalí, Salvador, "New York Salutes Me!", en *Spain*, 23 de mayo de 1941 (versión castellana: "Nueva York me saluda", en el catálogo *400 obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, vol. 2, págs. 184-185).
2. Le Corbusier, citado en el *New York Herald Tribune*, 22 de octubre de 1935 (versión castellana en Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas* Poseidón, Buenos Aires, 1948, pág. 80).
3. Dalí, Salvador, *La Femme visible*, Éditions Surrealistes, París, 1930.
4. Dalí, Salvador, "The Conquest of the Irrational", apéndice de *Conversations with Dalí*, Dutton, Nueva York, 1969, pág. 115 (versión original: *La Conquête de l'Irrationnel*, Éditions Surrealistes, París, 1935).
5. Esta "teoría" se llevó realmente a la práctica, como se describe en Sommer, Robert, *The End of Imprisonment*, Oxford University Press, Nueva York, 1976, pág. 127.
6. Las ideas de Dalí tuvieron un importante respaldo en la tesis del psiquiatra Jacques Lacan, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Le François, París, 1932; (versión castellana: *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1976).
7. Dalí, Salvador, *La Femme visible*, op. cit.
8. Dalí, Salvador, *Journal d'un Génie*, La Table ronde, París, 1964, nota del 12 de julio de 1952; (versión castellana: *Diario de un genio*, Luis de Caralt, Barcelona, 1964).
9. Para una descripción más completa de todas las permutaciones, véase Dalí, Salvador, *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1963; (versión castellana: *El mito trágico del Ángelus de Millet*, Tusquets, Barcelona, 1978).
10. Hellman, Geoffrey T., "From Within to Without", partes 1 y 2, en *The New Yorker*, 27 de abril y 3 de mayo de 1947.
11. Le Corbusier, *La Ville radiieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1933, pie, pág. 129.
12. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches: un voyage au pays des timides*, Plon, París, 1937; (versión castellana: *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*, Poseidón, Buenos Aires, 1948, págs. 125-126).
13. *Ibid.*
14. Le Corbusier, *La Ville radiieuse*, op. cit., pág. 133.
15. *Ibid.*, pág. 127.
16. Citado en Hellman, Geoffrey T., op. cit.
17. *Ibid.*
18. Le Corbusier, *La Ville radiieuse*, op. cit., pág. 207.
19. *Ibid.*, pág. 134.
20. Hellman, Geoffrey T., op. cit.
21. Le Corbusier, *La Ville radiieuse*, op. cit., pág. 220.
22. *Ibid.*, pág. 260.
23. Citas extraídas de: Dalí, Salvador, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942, págs. 327-335; (versión castellana: *Vida secreta de Salvador Dalí*, Poseidón, Buenos Aires, 1944).
24. Dalí, Salvador, "Nueva York me saluda", op. cit.
25. Hellman, Geoffrey T., op. cit.
26. Véase el *New York Herald Tribune* del 22 de octubre de 1935.
27. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, op. cit., pág. 260.
28. *Ibid.*, pág. 131.
29. *Ibid.*
30. Le Corbusier, "¿Cuál es el problema norteamericano?", artículo escrito para *The American Architect*, y publicado como apéndice en *Cuando las catedrales eran blancas*, op. cit., págs. 250-265.
31. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, op. cit., pág. 112.
32. Las citas siguientes son de Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, op. cit., págs. 372-375 (versión castellana: *Vida secreta de Salvador Dalí*, op. cit.)
33. Ferriss, Hugh, *Power in Buildings*, op. cit., lámina 30.
34. Monagan, Frank (ed.), *Official Souvenir Book, New York World's Fair Exposition Publications*, Nueva York, 1939, pág. 4.
35. *Official Guidebook, New York World's Fair 1939*, op. cit.
36. En *Paris Soir*, 25 de agosto de 1939.
37. Sobre la descripción que hizo Le Corbusier del proceso de diseño de la sede de Naciones Unidas, véase: Le Corbusier, *UN Headquarters*, Reinhold, Nueva York, 1947.
38. Entrevista con el autor.
39. Ferriss, Hugh, *Power in Buildings*, op. cit., lámina 41.

Agradecimientos

Este libro no existiría sin el apoyo de las Harkness Fellowships, que financiaron mis primeros dos años en Estados Unidos; del Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), que me ofreció su sede en Manhattan; y de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago, que me concedió una beca para completar mi trabajo.

De maneras conocidas y desconocidas para ellos, Pierre Apraxine, Hubert Damisch, Peter Eisenman, Dick Frank, Philip Johnson, Andrew MacNair, Laurinda Spear, Fred Starr, James Stirling, Mathias Ungers, Teri Wehn y Elia Zenghelis han fomentado el avance de este libro sin ser responsables, en modo alguno, de su contenido.

James Raimés y Stephanie Golden han contribuido a la mejora del libro con sus intervenciones críticas en el texto, pero aún más con su constante apoyo moral.

Sin Georges Herscher, Jacques Maillot, Pascale Ogée y Sylviane Rey, el libro nunca se habría convertido en una realidad física.

Walter Kilham Jr. ha sido excepcionalmente generoso al compartir sus documentos originales y sus recuerdos.

Colaboradores activos en diversas fases del trabajo, todos ellos de un valor incalculable, han sido Liviu Dimitriu, Jeremie Frank, Rachel Magrisso, Germán Martínez, Richard Perlmutter, Derrick Snare y Ellen Soroka.

El apéndice es una creación colectiva de Madelon Vriesendorp, Elia y Zoe Zenghelis, y yo mismo, trabajando conjuntamente en la Office for Metropolitan Architecture (OMA).

Por encima de todo, *Delirio de Nueva York* tiene una deuda especial de inspiración y respaldo con Madelon Vriesendorp.

R. K., enero de 1978.

Créditos

Ilustraciones

Avery Architectural Library, Columbia University: 111, 121, 122, 124, 167 (abajo), 186, 187, 196, 278 (abajo), 280 (arriba), 286 (derecha arriba), 286 (derecha centro), 286 (derecha abajo), 288.

Brown Brothers, Nueva York: 109, 115.

Cooper-Hewitt Museum of Design, Nueva York: 112.

Robert Descharnes, París: 106, 239.

Mrs. Jean Ferriss-Leich: 280 (abajo).

Herb Gehr, Life Picture Service: 209, 212, 218 (arriba), 218 (abajo).

Mrs. Joseph Harriss: 116.

Walter Kilham, Jr.: 167 (arriba), 168, 175, 179, 180 (arriba), 188, 189, 190.

Library of Congress (Departamento de cartografía): 12, 31 (abajo).

Life Picture Service: 180 (abajo).

Musée d'Orsay (colección Chauchard), París: 242 (arriba).

Museum of Modern Art, Nueva York: 268.

Museum of the City, Nueva York: 14, 16, 18-19, 244 (abajo).

New York Public Library: 22 (izquierda).

Henry Rapisarda, Nueva York: 218 (centro).

Regional Plan Association, Nueva York: 118.

Rockefeller Center, Inc.: 193, 202-203, 205, 206, 232, 286 (arriba izquierda), 291.

Salvador Dalí Museum, Cleveland: 242 (abajo derecha), 244 (arriba).

Eric Schall, Life Picture Service: 274 (abajo).

Palmer Shannon: 192 (abajo).

Waldorf-Astoria Hotel: 149.

Apéndice

Ciudad del globo cautivo: Rem Koolhaas con Zoe Zenghelis.

Hotel Esfinge: Elia y Zoe Zenghelis.

Nueva Welfare Island: Rem Koolhaas con Germán Martínez, Richard Perlmutter; pintura de Zoe Zenghelis.

Hotel Welfare Palace: Rem Koolhaas con Derrick Snare, Richard Perlmutter; pintura de Madelon Vriesendorp.

Entre 1972 y 1976, buena parte del trabajo sobre los proyectos de Manhattan se realizó en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de Nueva York, con la ayuda de profesores en prácticas y estudiantes.

