

# Ciudades descentradas

Rosario Bejarano Canterla  
Universidad de Sevilla

## Resumen

Siempre se ha entendido que toda ciudad es la configuración funcional y arquitectónica del pueblo que la habita. Pero en esta concepción de la urbe subyace la idea de una pretendida identidad previa de sus habitantes, susceptible, además, de ser conocida. En la era postmetafísica en que las formas de humanismo tradicionales han sido puestas en duda, se precisa una concepción de la ciudad abierta a la posibilidad, esa constitución ontológica de cada uno de los individuos que la conforman. En relación con la concepción heideggeriana del hombre y el espacio, la ciudad se muestra como *descentrada* respecto del terreno por habitar. Surgen así las teorizaciones sobre el espacio urbano como *no-lugar*, *terrain-vague* o el *strip* de Las Vegas. Pero, principalmente, este artículo analiza la arquitectura de Zaha Hadid como modelo de apertura de la ciudad acorde al *ex-sistente* heideggeriano. La ciudad entendida como una *distopía* de sí misma, como una permanente apertura a lo posible.

Palabras clave: Heidegger, ciudad, *terrain-vague*, Zaha Hadid, distopía.

*Abstract*

*It has always been understood that every city is the functional and architectural configuration of the people inhabiting it. But under this conception of the city lies the idea of an alleged previous identity of its inhabitants, which is also to be known. In post-metaphysical era where traditional forms of humanism have been challenged, a city's conception open to the possibility it is required, that ontological constitution of each of the individuals that comprise them. Related to Heidegger's conception of man and space, the city is decentred as compared to the land to inhabit. Theorizing about urban space as non-place, terrain-vague or strip of Las Vegas is therefore brought up. But mainly, this article analyzes Zaha Hadid's architecture as a model of opening of the city according to Heidegger's ex-sistent. The city understood as a dystopia of itself, as a permanent opening to possibility.*

*Keywords: Heidegger, city, terrain-vague, Zaha Hadid, dystopia.*



*O lugares nunca vistos, por ejemplo, Estocolmo, o Adén, en el mar Rojo, o Samarkanda. No se tienen recuerdos, pero hay algo ante los ojos, en Adén, por ejemplo, las ruidosas torres petrolíferas, los petroleros, el asfalto fundiéndose con terrible calor, colinas desérticas, nada del Oriente pintoresco, y los barcos extranjeros, los barcos de la alegría, todos pasan de largo. Me veo allí, en una oficina triste y calurosa, apuntado cifras, interminables columnas, o sentada en una mesa de hojalata, bebiendo, y las horas, los días, las semanas, no pasan. Cómo he acabado allí, cómo puedo haber acabado en ese puesto, bebiendo sola y sin esperanza, no lo sé. También en otras ciudades, desconocidas para mí, tengo vidas ajenas y extrañas de las que no puedo librarme. Y, sin embargo, muchas veces ha ocurrido que, con el paso del tiempo, he terminado conociendo esas ciudades. Por eso siempre tendrán para mí dos imágenes, la de la realidad y la de la imaginación, que existen una al lado de la otra, y nunca se mezclan.*

Marie Luise Kaschnitz, *Lugares*

“Los nuevos comienzos incesantes llevan a la esterilidad”, decía Wallace Stevens. Y esto dicho por el poeta de la puesta en duda de la realidad, que entiende que la razón es la conceptualizadora de lo intuitivo por la capacidad imaginativa del hombre, verdadera artífice de lo que cada uno llama “mundo”. Es decir, incluso asumiendo que el mundo, aquello que cada cual llama “la tierra”, “el suelo”, es algo por crear de manera autónoma, cabe la constatación del desgaste al que el cambio permanente somete. ¿Cómo puede el hombre habitar en esa incertidumbre? Quizá el problema parta de una suerte de esquizofrenia que abarca la propia interpretación perentoria del hecho, y que se entiende desde el afán por seguir calificando al hombre mediante una constitución ontológica —la que sea— que lo atrinchera en unos principios desde los cuales atiende a toda circunstancialidad, con el dolor que puede originarse del recuerdo de un paraíso perdido —los esquemas clásicos de interpretación, aquellos que conforman el tan denostado Humanismo—. Aquí se estaría haciendo mención a esa concepción del hombre te-

matizada por Heidegger dentro de su esquema interpretativo de la Metafísica, tal y como hubiese denunciado anteriormente Nietzsche. La *onto-teo-logía* que subyace a toda configuración de lo real hace del hombre, por tanto, un ser sujeto a un previo dotador de sentido. En esta misma línea se ha movido el pensamiento crítico de Peter Sloterdijk, especialmente en su polémica obra *Normas para el parque humano* (2000). En estos modos de configuración de la realidad se apuntala la condición humana, negando, a su costa, cualquier necesaria versatilidad. La esterilidad entonces es clara. No se llega a dicha aridez por desgaste de recursos. Se vive en esa situación por el anhelo de una unidad con lo dado que casi pretende el solapamiento al modo fichteano.

De nuevo, ¿cómo habitar en esa incertidumbre? Haciendo un continuo del habitar y el existir. Se elimina la esquizofrenia porque se anula todo pivote. Asunción del artificio permanente del apuntalamiento.

En este contexto, es bien sabido, es donde se mueve la filosofía heideggeriana. Ya en *Ser y tiempo* se tematizaba esa complejidad mundana e histórica del *Dasein*, que tradicionalmente había sido entendida en términos de permanencia a un escenario fijo:

“mundaneidad” es un concepto ontológico que se refiere a la estructura de un momento constitutivo del estar-en-el-mundo [...] una mirada a la ontología usual muestra que, junto con haber errado la constitución del Dasein que es el estar-en-el-mundo, se ha *pasado por alto* el fenómeno de la mundaneidad. En reemplazo suyo, se intenta interpretar el mundo a partir del ser del ente que está-ahí dentro del mundo y que, además, por lo pronto no está en absoluto descubierto, es decir, a partir de la naturaleza (Heidegger, 1998: 92-93).

Y en ese carácter de *mundaneidad* es donde se conforma la interpretación que el propio existente hace de sí mismo, en términos de

historicidad y permanente hermenéutica del tránsito.<sup>1</sup> Sin entrar en los complejos conceptos de *mundo* y *tierra* que vertebran toda su interpretación de la obra de arte, y la *Geviert* ontológica del acontecer, el análisis del espacio heideggeriano –y, por tanto, del modo de habitarlo del hombre– está prendido del carácter de frontera abierta que cede al límite de sí misma. Así se expresa en obras posteriores como “Construir, Habitar, Pensar” –conferencia con la que participó en el Congreso de Darmstadt, en 1951–, “La cosa”, “Hebel, el amigo del hogar” o “El origen de la obra de arte”, entre otras. El contexto de habitabilidad se ciñe a la provisionalidad ontológica del hombre que intenta configurarlo como propio.<sup>2</sup> La permanencia sólo puede entenderse desde el abismo permanente al que nos vemos anclados. Por eso para Heidegger el ejemplo de construcción que mejor puede simbolizar esto es el puente, que

no junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra. Es por el puente por el que el otro lado se opone al primero. Las orillas tampoco discurren a lo largo de la corriente como fajas fronterizas indiferentes de la tierra firme. El puente, como las orillas, lleva a la corriente las dos extensiones del paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecin-

<sup>1</sup> “inmediata y regularmente el Dasein se comprende a partir de lo que comparece en el mundo circundante y de lo que es objeto de ocupación circunspectiva. Esta comprensión no es un mero conocimiento de sí mismo que simplemente acompañe a todos los comportamientos del Dasein. Comprender significa proyectarse hacia una determinada posibilidad del estar-en-el-mundo, es decir, existir como tal posibilidad [...] la historia no es ni la textura dinámica de las variaciones de los objetos ni el fluir, suspenso en el vacío, de las vivencias de los ‘sujetos’” (Heidegger, 1998: 403).

<sup>2</sup> Así, el concepto *frontera*: “la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)” (Heidegger, 2004: 114).

dad recíproca. El puente *coliga* la tierra como paisaje en torno a la corriente (Heidegger, 2004: 112. La cursiva es del autor).

Lo construido es siempre dador de aperturas, configurador de espacios que saben de su provisionalidad. ¿Cómo se entiende, entonces, el puente de la fotografía? Como el símbolo de la construcción que niega la interinidad del modo de habitar propiamente humano. Un puente cercenado es una negación de lo transitorio. Una afirmación del modo esquizoide de atender a lo dado. Cuando Heidegger afirma en *Acerca del evento* que “la huida de los dioses tiene que ser experimentada y soportada” (2006: 40), el puente, como ejemplo de la desfundamentación ontológica, se ofrece para ser pasarela del abandono divino. Pero el puente de la imagen, obstaculizado con maleza, intenta negar la marcha. No hay otra orilla y mucho menos otorgada por el puente. Si se asume la fractura ontológica que ya la denuncia nietzscheana comentase y que, como ya ha sido señalado, Heidegger también entiende, la construcción de la existencia del hombre –y literalmente la de sus espacios– parte de la constancia de la ausencia desfundamentadora. Y es que todo espacio se ha conformado tradicionalmente desde *principios oikónómicos*, como señala Giuseppe Zarone (1993), es decir, desde categorías acordes con la ley, al *nomos*, que en cada caso –*casa*– se considerase principal, pero siempre bajo fundamentos asumidos –aunque fuese tácitamente– por la totalidad –hombre, mundo y Dios–. Esto encuentra su paroxismo cuando se aborda la habitacionalidad de la ciudad, siempre bajo esquemas que pretenden aunar ontológicamente al hombre con un contexto.

Esa unión tenía que ser tematizada, por tanto, en términos de dualidad: el individuo y el principio conformador bajo el que se definiese. Así, las dualidades sobre la urbe han estado desde el comienzo de la historia del pensamiento. Ya en los inicios de la filosofía política, heredera de la preocupación por el concepto de justicia

en Sócrates, Platón se cuestionaba el modelo perfecto de gobierno conforme a la idea de ciudad. Para ello no sólo precisaba que el gobernante conociera y desarrollara la idea de justicia, y que cada estamento cumpliera la función correspondiente, sino que cada uno de ellos desplegara aquella parte de su alma, de su *esencia*, en definitiva, que los definía. Se comenzaba a hablar, por primera vez, de un tipo de urbe conformada según principios de aquellos que la habitaban. Planes urbanísticos derivados de modelos propios de ser hombres. Ejecución respecto a esencia. Y detrás de esto, efectivamente, el planteamiento de alguien que decide cuál ha de ser el destino de la ciudad y en función de qué. De sobra es conocida la interpretación que lleva a cabo Agustín de Hipona del supuesto platónico. La Ciudad de Dios frente a la Ciudad de los Hombres, el modelo de acción conformado por los principios cristianos y la necesidad de atender a las necesidades espirituales frente al mero deseo de posesiones terrenales del resto de los mortales. Así, Massimo Cacciari señala en su obra *La ciudad* (2010) que toda urbe, en definitiva, obedece a un *ethos* vertebrador del sentido que conforma el modo de habitar común. Un humanismo a la base de lo construido. Mientras que en la antigua Grecia ese principio común era sólo de estirpe, en la *civitas* romana se entiende el contractualismo que sustenta qué es ser romano; pilar de unión entre todo aquel que se llame ciudadano de Roma. Es precisamente atendiendo a esta consideración del Gran Imperio, que se aprecia en mayor profundidad el carácter “delirante” de toda ciudad, según la denominación de Cacciari; en efecto, si la *lira* se entendía como el límite de la ciudad, y el principio que fundamenta la *romaneidad* es únicamente la pertenencia a unas leyes comunes, independientemente de la lejanía geográfica que los ampare, la ciudad romana se presentaba delirante en cuanto que siempre estaba trascendiendo su límite, ampliando su horizonte como imperio, que era, precisamente, la naturaleza de su constitución. Así, la ciudad participa

de un constante movimiento de sí misma hacia otra cosa en la que se sigue concibiendo como identidad, permanencia que se arrastra cual reliquia por guardar.

Pero cuando la ciudad desarrolla su complejidad, y las relaciones comerciales y de todo tipo copan el *modus vivendi* de la urbe, ésta ya sabe de la naturaleza cambiante que la conforma y da sentido. No cambia en esencia; cambia en grado. Cuando el hombre medieval habita su casa sin mobiliario prácticamente —o entendiendo por mobiliario un conjunto de *cosas* que podían funcionar tanto de cama como de mesa—, el mobiliario se convierte en eso precisamente: en ser móvil en la provisionalidad, tanto de la propia disposición de la casa, adaptada según necesidades, como del modo de vida de su habitante, que vive conforme a la posibilidad del exilio (Rybczynski, 2006). Así, cuando las urbes modernas dieron paso al modo de vida industrial y a un mercado cada vez más expandido, el ciudadano tendría que haber asumido que ese carácter de permanente transacción había sido el que había conformado su naturaleza como miembro de dicha comunidad. Porque toda ciudad es tránsito en dos sentidos, que podrían entenderse como dos ejes espacio-temporales; por una parte, el que sus habitantes redefinen cada día en sus diferentes necesidades en la urbe —sus diferentes identidades buscan satisfacerse en ese espacio común—; y por otra, el temporal, en cuanto paso del tiempo que engloba, a su vez, a ese permanente discurrir de generaciones y funciones, y que participa de albergar nuevas medidas conformes a necesidades y configuraciones.<sup>3</sup>

Por eso, cuando se llega a la ciudad contemporánea se entiende que el proyecto, en cuanto tal, es decir, la necesidad de anticipar permanentemente lo que está por venir, ha acabado conformando

<sup>3</sup> Aunque, como dijera Rodrigo Fresán, “Se supone que el hombre empezó a fundar ciudades para dejar de moverse. Detenerse en lo horizontal para crecer en lo vertical. Un cambio de orientación y dirección” (2010: 77).



todo el espacio urbano; la urbe se ha convertido, en términos de Cacciari, y por necesidad definitoria, en ciudad-territorio, “porque todas las formas terrenales tienden a disolverse en una red de relaciones temporales” (2010: 35).<sup>4</sup> ¿Y cómo es el planeamiento de la ciudad contemporánea? O, como pregunta directamente Cacciari, “¿es posible habitar allí donde no se *producen* lugares?” (2010: 35. La cursiva es mía).

Aunque el tema es: ¿se puede habitar sin *producir* lugares? ¿No son los lugares siempre producto del carácter proyectivo del hombre que los entiende desde su temporalidad? ¿No es un lugar una frontera permanente abriendo su límite, y eso implica la necesidad de una invención constante?

Para Cacciari, “el territorio postmetropolitano constituye una geografía de acontecimientos, una puesta en práctica de conexiones que atraviesan paisajes híbridos” (2010: 54). El carácter híbrido del paisaje es aquel que surge de la necesidad de saberse *delirante* respecto de sí mismo; nacido de la conformación permanente respecto al *principio oikonomiko* del cambio, de la mundaneidad del *Dasein*. Para el filósofo italiano, todo esto no trae sino una suerte de desconfiguración del individuo que se advierte, incluso, en su

<sup>4</sup> Parecería, entonces, que los principios básicos con los cuales explicar la espacialidad de la urbe, según Kevin Lynch, quedarán englobados en el tercero. En efecto, para Lynch, las tres ramas teóricas que intentan explicar la ciudad como fenómeno en el espacio son, por una parte, la teoría del planeamiento, que establece cómo se toman o han de tomarse las decisiones públicas sobre el desarrollo de la ciudad, y que también es llamada “teoría de las decisiones”; por otra parte, la teoría funcional, que se centra en explicar por qué una ciudad es como es y por qué funciona de esa manera. Y, finalmente, la teoría normativa, que según indica el propio autor, son las “relaciones generalizables entre los valores humanos y la forma de asentamiento, o de cómo saber que una ciudad está bien hecha” (Cfr. Lynch, 1985: 36). La ciudad estará bien hecha, entonces, cuando se dé cuenta en ella de la diversidad de modos de vida, atendiendo a que éstos están siempre al principio conformador de todo espacio: la disponibilidad de éste para dar cuenta de nuestra necesidad de albergarlo. La teoría normativa se haría con base en la funcional, que estaría en clave de teoría del planeamiento, en definitiva.

propia relación con el cuerpo, tematizado por Cacciari casi como aquel diagnóstico que Simmel (1986) emitiese sobre el modo de vida moderno.<sup>5</sup> Así, en esa lectura peyorativa de la configuración cívica del hombre en su medio, entiende que “en el espacio metropolitano las funciones asumen el aspecto de *acontecimientos*” (Cacciari, 1993: 57. La cursiva es del autor). Este acontecer permanente es el que entronca con la filosofía heideggeriana en cuanto hace pivotar el modo habitacional sobre la incertidumbre. La mundaneidad, sobre la temporalidad. La anhelada funcionalidad es el trasunto práctico de la aspiración metafísica de un principio conformador. Pero, tal y como afirma el propio Zarone,

después de haber edificado casas, calles, monumentos, esculturas, ciencias, tecnologías, arquitecturas y todo cuanto desde siempre constituye su orgullo constructor de mundos materiales y espirituales, la humanidad se reencuentra ahora frente a este ente extrañísimo que los resume y expresa a todos a través de las luces ambiguas de la metrópolis. A primera vista, la gran ciudad parece casi lo otro de la humanidad, pero se descubre inmediatamente no como lo otro, sino como lo mismo, puesto casi al desnudo, devuelto como algo externo a sí mismo, con evidencia nunca antes vista, en su radical y originaria falta de suelo, como el destino, produce angustia; la angustia propia del hombre de encontrarse a sí mismo ya sólo como ciudad, y como nada más que esta ciudad, no sólo ‘grande’, sino total (2003: 8).

<sup>5</sup> El propio Cacciari, en *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, habla del malestar físico en la gran ciudad en una obra anterior: “sólo cuando la intelectualizada multiplicidad de estímulos se convierten en comportamiento, es completa la espiritualización, sólo entonces puede uno estar seguro que su autonomía individual no sale fuera de la espiritualidad” (1993: 7-8). (Original en italiano, traducción al inglés de Stephen Sarterelli; la traducción del inglés al español es mía.)

Si hay un concepto que subyace a lo largo de los años a la cuestión de saberse pertenecientes a una ciudad, es el de *centralidad*. En efecto, todo modo habitacional ha pretendido, tanto en su dimensión particular como en la global o cívica, establecer un centro a partir del cual se generen las vías de desarrollo, a nivel funcional y espacial, de las necesidades derivadas de ese punto de partida. En definitiva, lo que ha definido esta centralidad no es otra cosa que una configuración previa del hombre que habría de habitar dichos espacios y de los esquemas que vertebran su existencia, tomando como axioma, evidentemente, la existencia de este principio. La creencia en la producción de lugares desde un “se” impersonal, como propone Cacciari. Por esto es por lo que habría de hablarse de “ciudad descentrada”, en cuanto excéntrica siempre de sí misma, siendo capaz de albergar la diversidad de hombres, los cuales, en ausencia de identidad establecida, han de transitar los espacios de su propia *ex-sistencia*, para conformársela; para, desde ese estado de arrojado, ser capaces de seguir proyectándosela. La ciudad se llena de distopías arquitectónicas, porque la utopía se basa en un modelo, y éste siempre está por definir. El hábito es lo que se alcanza cuando habitamos sin extrañeza. La ciudad se conforma desde modos habitacionales permanentemente extrañados de sí mismos; ontológicamente ajenos a su esencia.

El estudio de la ciudad debe estar sujeto, entonces, a una perspectiva que lo desate, precisamente, de la visión *onto-teo-lógica* a la que metafísicamente viene prendido. Así, la asunción de la suplencia de la funcionalidad por el mero evento implica el abandono de modos litúrgicos de conformarse el hombre en la urbe, a favor de un descreimiento que hace sagrado el tránsito. Y es que, tomando el análisis que hace Jesús María Aparicio en su obra *Construir con la razón y los sentidos. Reflexiones docentes y de investigación* (2008), la centralidad sujeta al *principio oikonomiko* de rigor no deja de ser, de representarse y llevarse a cabo, como una liturgia, es decir,

como una transposición del fundamento en acción.<sup>6</sup> Y así se ha entendido el modo de vida en las ciudades, como funciones reconocidas en torno a un principio conformador de sentido, sagrado, sacralizado en cada acto.

Pero, tal y como se comentaba al principio, es el intento de anclarse a un paraíso perdido lo que gestiona esta actuación, cuando de lo que se carece es del reconocimiento de una falla primera como elemento que consagrar. En efecto, el origen latino de “liturgia” deriva de su antecedente griego *leitourgia*, que significa ‘servicio público’. Se llevan a cabo liturgias con aquello que se entiende como sagrado, otorgándole, por tanto, su sacralización, su condición ontológica superior. Originariamente, en la liturgia, el Estado era lo sagrado. Y este procedimiento era el modo en que el ciudadano, libremente, servía a su unidad superior. Posteriormente se entendió como servir a un dueño, servir a un principio. Siempre se habita mediante liturgias. Pero en la era postmetafísica en que nos encontramos, se sabe que este carácter sacramental no participa de ningún principio definido que centralice la función a la que está destinado. Por el contrario, se entiende que la variabilidad de propuestas de una urbe ha de tenerse en cuenta siempre desde la posibilidad que el individuo quiera intentar definir. Desde su *existencia* abandonada a su permanente sacralización. La ciudad se descentra de sí misma para ser albergue de la multitud. Para dar cabida al tránsito de cada uno de sus habitantes. Para ser expresión provisional de cada una de las utopías que la conforman en cuanto proyectos mundano-temporales foráneos de sí mismos. La sacralidad no es ritual, es inmediata.

Los espacios que se abren en la ciudad contemporánea obedecen, entonces, a ese carácter de puente que Heidegger tematizaba;

<sup>6</sup> “De la función como habitar cotidiano se pasa a la liturgia (del latín liturgia-ae), que no es sino la expresión cultural y pública de una función” (Aparicio Guisado, 2008: 47).

no son lugares ya producidos –a vueltas con el comentario de Cacciari–, sino que el elemento constructivo, en cada caso, los hace aparecer para otorgarles la liturgia que en cada caso corresponda. Porque son un servicio público, en cuanto el *Dasein* reclama, permanentemente, hacer una ciudad acorde a su desfundamentación. Su *ex-sistencia* señala vivir fuera de la *lira*, hacerse *delirante*, y concebir de esta manera tanto el espacio privado como el público. Y ése es un servicio siempre por instaurar.

Así, los espacios de las ciudades, asumiendo la condición ontológica que les sería propia –que no habría de ser otra que la de aquellos que las habitan– pasarían por una permanente fugacidad asumida; una apología del tránsito y la novedad que, lejos de marcarla como territorio inhabitable –en la línea en que Cacciari lo señala al hablar del territorio metropolitano–, hace de ésta su pretendida, en tanto que verdadera, seña de identidad. Estos nuevos emplazamientos ya no son lugares que *se* producen; pasan a ser, en la conocida interpretación de Marc Augé, “no lugares”. En un periodo, el actual, que califica como “sobremodernidad” (Augé, 2005: 83) –devenido de esquemas ilustrados de justificación universal–, el lugar antropológico es la idea que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio. Acostumbrados a vivir en ciudades con pasado, en casas con historia, con referencias continuas a los hechos que allí acontecieron –monumentos, placas conmemorativas, inscripciones en una piedra, fotografías en las paredes...–, el espacio en el que deambula el hombre de hoy no parece albergar nada de esto. Ya no es sólo que la ciudad se configure desde una monumentalidad o no,<sup>7</sup> sino que el propio espacio para estar, como lugar, se convierte en *recorrido para*, en un modo

<sup>7</sup> Cacciari afirma que las ciudades actuales han convertido su centro histórico en museo, ya que el elemento que une la actividad en la urbe es el mercado, el comercio; así, los modos de vida del pasado, al ser sólo el cómputo de lo acontecido, pasan a ser un mero escaparate donde se alberga lo que se fue (*Cf.* Cacciari, 1993: 32).

de vida que hace diseño de la transacción y el intercambio.<sup>8</sup> Un *no lugar* es un espacio para usar, para buscar algo en él que siempre será vivido extramuros. Es el foro del intercambio de vidas que siempre serán ajenas. Ése es el espacio del metro (*Cfr.* Augé, 2002),<sup>9</sup> aunque, paradójicamente, hable de nuestra vida, porque en él, precisamente, se sabe de nuestra indigencia existencial, del espacio siempre por hacer para habitarnos. Es el trasunto del puente heideggeriano, sabedor de su condición transitiva pero, como tal, donador de sentido a lo por venir. La culminación de esta idea es la propia ciudad como *no-lugar*, la concreción física de la ciudad delirante. Y la encarnación de esto es Las Vegas. El *strip* comercial<sup>10</sup> es lo que vertebra a esta ciudad norteamericana. En esta configuración de

<sup>8</sup> De ahí que Augé afirme: “por ‘no lugar’ designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (2005: 98).

<sup>9</sup> En esta obra, Augé señala el metro de París como la gran metáfora del modo de vida contemporáneo, del *no-lugar*, en cuanto la línea de metro supone la intersección permanente de destinos, en la variable continua desde la que conjugar sus posibilidades. Así esa combinación sucesiva es la que puede interpretar la existencia de cualquier individuo; si la vida del hombre se entiende como un proyecto siempre por ejecutar, la estructuración viaria del metro acontece como el núcleo que mejor ilustra esta naturaleza siempre esquiva de la vida humana. Y no sólo porque en una estación aconteciese un hecho pasado, sino porque en el hacerse permanente también se encuentra la posibilidad de futuro, ésa de la que Augé también habla cuando piensa en todos los posibles viajeros que escogen otras paradas, otras combinaciones; para todos aquellos para los que se encienden otra serie de luces de colores en el panel de destinos de la estación pertinente.

<sup>10</sup> “conjunto urbano –comercial o residencial– nacido a lo largo de una calle o una carretera” (Venturi, Scott Brown y Izenour, 2011: 11). En definitiva, aquello que Le Corbusier se planteaba como necesario para dar cuenta de cualquier ciudad: “La arquitectura preside los destinos de la ciudad. Ordena la estructura de la vivienda, esa célula esencial del trazado urbano, cuya salubridad, alegría y armonía están sometidas a sus decisiones. Agrupa las viviendas en unidades de habitación, cuyo éxito dependerá de la justeza de sus cálculos. Reserva de antemano los espacios libres en medio de los cuales se alzarán volúmenes edificados de armoniosas proporciones. Instala las prolongaciones de la vivienda. Los lugares de trabajo, los terrenos consagrados a las distracciones” (Le Corbusier, 1989: 136). En efecto, todo está reservado para cumplir su función, pero tomando como principio definitorio el propio cambio; consagrado a ser transitado.

la urbe, el espacio que se maneja no es un lugar histórico, sino un emplazamiento permanente que se hace desde el tránsito, desde la relación comercial. Como bien señalan los autores, existe un importante parangón entre Roma y Las Vegas, porque ambas supieron hacerse desde el encuentro con el otro, en el intercambio y la apertura. Además, en la ciudad de los casinos, la autopista forma parte indisoluble del entramado urbano, de los negocios dispuestos a sus lados y el tipo de edificios en los que éstos se sustentan.<sup>11</sup> Lo construido no pretende simbolizar, ahora es lo que representa. Si se quieren vender hamburguesas, el restaurante será una gran hamburguesa. Es la funcionalidad en lo que tiene de propia: el tránsito de la relación comercial. El mobiliario móvil.

Y es que la ciudad ha de entenderse como un campo abierto de posibilidad, donde la apertura, no sólo de fronteras, sino de estructuración de la misma, esté planteada en estos esquemas de imprevisibilidad. Por tal razón aparece un término que vertebrata esta idea acerca de la urbe contemporánea, y es el de *terrain vague*. Tal y como indica Ignasi de Solà-Morales, de un tiempo a esta parte los *terrain vague* están siendo objeto de curiosidad para el trabajo de los fotógrafos que recogen temáticas urbanas.<sup>12</sup> Esa visión de lo que aún podría dar de sí la ciudad, que no se entiende como mero espacio reservado a la nada, sino siempre por ocupar, que espe-

<sup>11</sup> “¿El anuncio es el edificio o el edificio es el anuncio?” (Venturi, Scott Brown y Izenour, 2011: 100).

<sup>12</sup> “son los lugares urbanos, que queremos denominar con la expresión francesa *terrain vague*, los que parecen convertirse en fascinantes puntos de atención, en los indicios más solventes para poder referirse a la ciudad, para indicar con las imágenes los que las ciudades son, la experiencia que tenemos de ellas” (Solà-Morales, en Ábalos, 2009: 125). Señala, además, en la explicación etimológica del término, que *terrain* hace, en francés, una mayor referencia a lo urbano, y que no corresponde, exactamente, al *land* inglés. Además, *vague* señala oscilación, movimiento similar al de las olas del mar, por lo que posee una mayor connotación de cambio y posibilidad (*Ibid.*: 126-127).

ra albergar su próximo proyecto, es lo que entiende Solà-Morales cuando define al *terrain vague* como,

la relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de la libertad, de expectativa, es fundamental para entender toda la potencia evocativa de los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación (Augé, 2002: 126).

Efectivamente, en el *terrain vague* se da el tiempo en una dimensión abierta que, no solo enraza con lo dado, como aquello que aparece de fondo y que recuerda las funciones actuales, sino también con lo que está por venir, en cuanto apertura a lo proyectual. La ciudad centrada está detrás, cumpliendo su liturgia efectiva, pero la fugacidad de dicha funcionalidad aparece, de manera rotunda, en la disponibilidad del solar, que marca lo abierto de los usos; tal y como Augé entendía las posibilidades del metro, o como los situacionistas comprendían los diversos recorridos dentro de una ciudad ya delimitada. De la misma manera que se cree que la colocación de zonas verdes en la ciudad actúa como una redención a todo lo que el progreso le roba al hombre y, sobre todo, como si el individuo fuera un elemento ajeno a lo que los tiempos han traído, es la idea que parece figurarse del *terrain vague*, en cuanto el reducto de lo que aún no es la funcionalidad prevista, pero sólo es cuestión de técnica, de dinero, de recursos, para que acabe siéndolo, y el vacío posibilitador no es tal, sino sólo el reverso de lo que ya ha sido hecho, como la sombra que marca que allí no se participó de lo que el hombre necesita para ser sí mismo.<sup>13</sup> Pero en este caso habría que decir que es la indefinición de la *terrain vague* la que

<sup>13</sup> Precisamente por eso señala Solà-Morales: “el orden urbano llama a la indefinición de la *terrain vague*” (Cfr. en Ábalos, 2009: 128).



denuncia que el orden urbano no es tal, sino que su condición presente es el resultado de una centralización elegida a disposición, de la misma manera que podría haberse enmarcado en otro contexto y que mantiene a aquel que la habita en esa situación de extrañeza recogida por el propio Solà-Morales, “un sujeto posthistórico que es, fundamentalmente, el sujeto de la gran ciudad. Un sujeto que vive permanentemente en la paradoja de construir su experiencia desde la negatividad” (en Ábalos, 2009: 128).

Esa negatividad queda comprendida desde el saberse formando parte de un entramado que no acaba de dar cabida a todo lo que cada individuo es; que entiende las proclamas del sujeto situacionista que necesitaba recorrer las ciudades desde perspectivas más propias; como el *flâneur* de Benjamin y Baudelaire, atravesando pasajes que sesgaban la ciudad ordinaria.

Por ello la extrañeza comienza a comprenderse, no como una crítica exclusiva a los planes urbanísticos de una ciudad, como otrora lo hicieran los parisinos alzando su voz contra el barón Haussmann o Gustave Eiffel, sino asumiendo un desarraigo ontológico; aquel propio del viandante, tanto como, efectivamente, el del espacio construido por él y que da cuenta de sus pasos. Toda ciudad participa de una liturgia descentrada y, por tanto, el *terrain vague* sólo muestra la realidad de lo que la ciudad presenta: su actualidad frente a su posibilidad, actualizable y a disposición. Por eso reflexiona Solà-Morales de la siguiente manera:

Pertenece a la esencia misma de la arquitectura su condición de instrumento de organización, de racionalización, de eficacia productiva capaz y de transformar lo inculto en cultivado, lo baldío en productivo, lo vacío en edificado. De este modo, cuando la arquitectura y el diseño urbano proyectan su deseo ante un espacio vacío, un *terrain vague*, parece que no pueden hacer otra cosa más que introducir transformaciones radicales, cambiando el extrañamiento por la ciudadanía y pretendiendo, a toda costa, deshacer

la magia incontaminada de lo obsoleto en el realismo de la eficacia (en Ábalos, 2009: 130).

Por eso esa eficacia no debe llevarse a cabo bajo los modelos usuales de transformación, en cuanto planes que se alzan como impecederos, de carácter absoluto frene a un usuario *ya* determinado; por el contrario, el *terrain vague* se extiende como marca, no de límite, sino de amplitud,

¿Cómo puede actuar la arquitectura en el *terrain vague* para no convertirse en un agresivo instrumento de los poderes y de las razones abstractas? Sin duda, atendiendo a la continuidad. Pero no a la continuidad de la ciudad planeada, eficaz y legitimada, sino, todo lo contrario, a través de la escucha atenta de los flujos, de las energías, de los ritmos que el paso del tiempo y la pérdida de los límites han establecido (en Ábalos, 2009: 131).

Esos ritmos son los que los usuarios, en la multiplicidad de opciones que ofrecen sus vidas, plantean, de cara a un modo de vida siempre por descubrir, que no participe del artificio de la centralidad. Cada edificio destinado al uso público participa de una funcionalidad necesaria, pero en este carácter litúrgico –retomando el concepto de Jesús María Aparicio que hasta ahora hemos venido manejando– ha de saberse que esa liturgia permanece descentrada de sí misma, en cuanto se abre a la interpretación temporal y la apertura esencial que toda urbe –en cuanto respuesta a una multitud diversa– constituye. Es por eso que los edificios no pueden limitarse sólo a ser receptáculo de esta funcionalidad, sino a ser expresión del carácter efímero de la liturgia, siempre por definir, que constituye la aceptación del carácter del hombre como existente. Incluso cuando el puente ha sido construido tiene que saber de su apertura desde él, no de un carácter sujeto a permanencia.

Siguiendo esta línea es que se han seleccionado las obras de la arquitecta iraquí Zaha Hadid, como estandarte de una creación comprometida con el tiempo en el que vive, sabiendo de su futilidad; con el entorno en el que cada obra se lleva a cabo; y empleando los materiales y los elementos acordes con esa descentralidad, precisamente para hacer expresión de ella. La obra de Hadid es entendida como adalid de una arquitectura contemporánea alejada, por una parte, del racionalismo heredero de la Bauhaus, y, por otra, de una servil arquitectura orgánica que, para compensar el uso de adelantos tecnológicos, emplea la naturaleza colocada a placer. En definitiva, una arquitectura que entienda el carácter proyectivo del *Dasein* y abra los espacios para su existencia.

De esto se da muestra en múltiples declaraciones de la arquitecta, como en ésta en la que charla con Hans Ulrich Obrist, cuando comenta, a raíz del análisis de varios de sus proyectos, lo siguiente: “Una ciudad no sólo se compone de lugares para vivir; si eso es lo que se supone, se convertirá en un suburbio, realmente. En cambio, parte de nuestra tarea es urbanizar la ciudad para invertir en los programas públicos” (Hadid y Obrist, 2007: 11).<sup>14</sup>

Así, la liturgia de la que cada ciudad participa es algo que no puede venir determinado de una manera rígida y con un carácter temporal absoluto, sino sabiendo que participa de una funcionalidad y un carácter siempre dispuesto a la comprensión y revisión

<sup>14</sup> Explica también cómo entender estos programas en relación con la urbe: “Para aliviar la ciudad hay que invertir en muchos programas civiles, y realmente pienso que los programas culturales son particularmente importantes: jardines, instituciones de arte, educación, y así sucesivamente. Una ciudad no debe reducirse a una sola actividad. Parte del gran cambio en Londres era que se suponía que todas las viviendas, y en el último minuto –de manera casual y no por designio– se crearon espacios públicos. Pero a pesar de que no fueron planeados, estos espacios se han convertido en un lugar mucho más urbano y festivo. Algunas personas dicen: ‘Es desagradable tener gente en todas partes todo el tiempo’ pero es un aspecto esencial de lo que el arte y la vida son en realidad. Es muy importante discutir lo que se ha dado por sentado y recordarse esas cosas a uno mismo. Cada ciudad es diferente” (Hadid y Obrist, 2007: 11-12. Traducción propia).

de sus planteamientos que no son, en definitiva, más que los que los ciudadanos –ontológica y circunstancialmente– determinan. Consciente de este carácter amorfo de la propia urbe, y de cómo el arquitecto ha de tenerlo en cuenta para el diseño de sus proyectos, afirma respecto al concepto de *Spaziergangswissenschaft*, de Lucius Burckhardt,<sup>15</sup> es decir, la “ciencia del salir a pasear” que tan necesario se hace poner en marcha en una ciudad, pero que tan complicado puede llegar a ser en ocasiones, cuando parece que el usuario sólo se encaminase a un destino ya prefigurado, como parecía sentirse en los planes urbanísticos del siglo XIX. Así, Zaha Hadid señala,

Es un paseo muy extraño. Creo que la idea es que usted puede dar un paseo muy rápido por Leipzig o puede tener un programa para caminar, y no está obligado a tomar uno u otro. Una vez que usted sube las escaleras, tiene perspectivas muy diferentes. La idea de perspectiva ha sido muy interesante e importante para mí desde el principio (Hadid y Obrist, 2007: 67).

Efectivamente, la idea de la perspectiva no sólo conecta con lo ya comentado acerca de cómo el usuario entendía su relación con el espacio. El paseante de Baudelaire y Benjamin atravesaba pasajes para sesgar la ciudad y buscar otro sentido, diferente del reglado, para recorrer las grandes ciudades dispuestas mediante avenidas. Augé sabía del *no-lugar* que constituye el “gran pasaje” que atraviesa toda ciudad contemporánea, el metro, y de qué múltiples maneras puede recorrerse una urbe para dar cuenta de ella, potenciada, sobre todo, por espacios de uso transitorio como éstos. Y el Situacionismo, evidentemente, abría la posibilidad del individuo a

<sup>15</sup> El teórico alemán, de manera análoga al Situacionismo, señala la importancia del recorrido a pie para tomar conciencia del lugar que se ocupa, de la formación que nos acoge y de cómo somos parte integrante y conformadora de dicho espacio.

la *psicogeografía*, con el uso de la *deriva* para ser capaz, a la hora de desplazarse, de atender a un tipo de ciudad diferente de la dada; así, en todo esto se podría asumir, desde el movimiento del viandante, la posibilidad urbana de transformación. Quizá lo que se abre desde la perspectiva del paseo es, además, la comprensión del límite de la urbe, que delimita el *terrain vague*. El conocimiento de que lo vacío es apertura a nuevos proyectos; expresión de los múltiples recorridos que pueden hacerse para descubrir la funcionalidad de la ciudad siempre abierta a interpretación.

Pero, como se ha señalado anteriormente, esto se muestra en su propia arquitectura, en cuanto su ejecución quiere ser expresión de este carácter temporal y pendiente de la proyección que hay que llevar a cabo. Así, sin introducirnos todavía en el análisis de sus proyectos, de un modo genérico la obra de Hadid habla de esto:

En la arquitectura de Zaha Hadid, la comprensión energética del espacio suelo es una preocupación omnipresente. En casi todos sus proyectos se puede contemplar el mismo escenario deslumbrante de una masa que se hunde lentamente en el suelo viniendo de arriba. Pero, en vez de asentarse con firmeza, penetra en la tierra con pilotes. Asustada por esta invasión, la tierra comienza a agitarse y finalmente se rompe; su superficie se abre para dejar al descubierto espacios no contemplados hasta ese momento (AA. VV., 2005: 41).

Lo que se refleja en este texto es la idea de una arquitectura que, aun sabiendo de su carácter sólido, ejecutorio y litúrgico –en el sentido que ya ha sido comentado– hace expresión de la futilidad que estos rasgos tienen en la existencia del usuario, y permite, a través del desarrollo del proyecto, plasmar nuevas perspectivas acordes con el punto de vista que los ha ideado y los sostiene. Así, por ejemplo, el uso del pilote, de ese pilote tan defendido por Le Corbusier (*Cfr.* 1989), es el claro ejemplo de cómo la ejecución

sabe de su artificio y hace expresión, mediante este elemento intermedio entre el suelo del edificio y el suelo definitivo donde ha de reposar, de esa puesta en contacto con la permanencia de modo liviano, posibilitando, además, que el usuario pueda acceder al espacio intermedio, tomando, así, mayor conciencia de la frugalidad del edificio y de la función que alberga. Como la “cosa” para Heidegger, siempre recogiendo y dando, en cuyo ofrecer cifraba su esencia. Así es, no sólo todo aquello construido, sino la propia urbe. La ciudad es, entonces, *terrain vague*, y los proyectos, la figuración de la misma. Así también es necesario cuidar el diseño que hace expresión de esta necesidad. Por ello, por ejemplo, el hecho de que la estructura salga fuera, el usuario la contemple y el edificio gane en liviandad, no supone una merma en la propia esencia del hombre que ha de habitarlo. Todo lo contrario. Como la hamburguesería en forma de hamburguesa. Precisamente porque ese carácter es existencialmente temporal, el edificio no hace sino acompañarle estructuralmente en él, y mostrarle que las posibilidades de ejecución siguen quedando pendientes. Un ejemplo muy ilustrativo de esta idea de apertura es el diseño de la “Zona de la Mente en la Cúpula del Milenio”, en Londres. Al respecto de su creación, Zaha Hadid señala,

¿cómo representar la mente cuando su manifestación física —el cerebro— es un significante inadecuado de las complejidades de la mente? Cuando la mente es sobre todo una conciencia experimental, su fisicalidad solo puede ser vista como un mecanismo anfitrión. El diseño intenta reflejar esta idea. La estructura expositiva de superficies continuas que se pliegan es considerada como un anfitrión, como la presencia física en cuya superficie, o en cuyo interior, se puede situar al contenido. La estructura plegada ofrece un juego espacial y una confrontación con el tema principal que pretende provocar el participante piense (Hadid y Obrist, 2007: 122).

En este ejemplo puede comprenderse muy bien, de manera metafórica, el concepto de la existencia desde el desarraigo y cómo el edificio no hace sino expresar esta fluidez, para vivirla y para saberse parte de ella, en una indigencia permanente. Así, si tomamos esa idea de la mente como “anfitrión” de experiencias y la expresión continua de distintas capas para albergar contenidos, el usuario no tiene más remedio que saber de su condición temporal en el mismo, y de su naturaleza sujeta a la interpretación. La ciudad descentrada es esa mente que sabe de su mero carácter acogedor, pero no determinante, y que si pretende *determinar* los espacios sólo puede hacerlo desde una estructura que únicamente resuelve una nueva experiencia posible. Como el puente heideggeriano. Así, cuando se habla de la producción de Hadid hay una cuestión que siempre se destaca, y es el tema de la relación con la naturaleza, del carácter orgánico de su arquitectura. Hablar de arquitectura orgánica presenta, en la mayoría de las ocasiones, agudas controversias, ya que no se pretende, como en algunos de los casos estudiados, introducir elementos de vegetación en una casa urbana –o rural– con la intención de transformarla –con la sola presencia del elemento natural– en arquitectura orgánica. Precisamente, esa vivienda participaría del mismo carácter artificial que la naturaleza seleccionada para este fin, sin asumir la participación del propio edificio en el tiempo imprevisible de lo natural. El jardín, medido, controlado y cerrado, a disposición de la función del usuario, no transforma la vivienda en orgánica, sino a la zona verde en urbana. Es por eso que, al hablar de arquitectura orgánica, se hace necesario atender a edificios que sepan jugar con la relación de elementos que determinan la naturaleza, comenzando por el respeto al medio donde la edificación se encuentra, y siendo capaces, en ese sentido, de introducir la espacialidad en la funcionalidad de la construcción. Éste es el sentido que Zaha Hadid entiende que ha de tener una arquitectura orgánica y que pretende llevar a todas sus obras,

especialmente a las de carácter público. Así, si la ciudad se vertebraba a lo largo de edificios con este carácter en consonancia con lo dado, la ciudad misma se convierte en un espacio natural donde el viandante sabe de su participación fluida; de su relación con cada uno de los elementos de los que él también forma parte. En efecto, la construcción forma parte de lo natural en cuanto posible, transitable en esencia y, por tanto, abierto a la dación propia de aquel que participa de la apertura de espacios.<sup>16</sup> En ese sentido, el famoso puente heideggeriano será un modelo de construcción orgánico, pese a las piedras que lo conforman –si se tiene en mente el puente de Heidelberg del que el filósofo alemán habla.

La ciudad no tiene que constituir su propia esencia desde la atalaya de la destrucción de lo natural. Entender esa dicotomía supondría seguir pensando erróneamente que la naturaleza, en una pretendida pureza, sigue frente al sujeto para recogerlo del dolor que le inflige vivir en la ciudad. La construcción ha de saber de su propio carácter metafórico –de su *permanente* carácter metafórico– en cuanto la descentralidad de la que participa es siempre resultado de saberse liturgia por definir. Así, Zaha Hadid trabaja con “paisajes artificiales”, recreados a través de sus obras, que son artificiales, precisamente, por el máximo respeto y la distancia que suponen los naturales, y que pueden presentarse, en su coherencia, a ser expresión de la totalidad de lo dado:

Las analogías son motores excepcionales para la invención con respecto a los diagramas organizativos, los lenguajes formales y los sistemas tectónicos. No tienen nada que ver con la alegoría o la semántica en general. La fuente preferida de Hadid de transfe-

<sup>16</sup> Así afirma Patrik Schumacher sobre la arquitectura de Zaha Hadid: “La posibilidad de una arquitectura urbana, que aprovecha el repertorio especial y la morfología de las formaciones del paisaje natural, ha sido un tema recurrente en la trayectoria creativa del Estudio de Arquitectura de Zaha Hadid durante casi 20 años” (*Cfr.* Schumacher, 2004: 44. Traducción propia).



rencia analógica es el reino inagotable de formaciones del paisaje: bosques, cañones, deltas de los ríos, dunas, glaciares y morrenas, fallas en los estratos geológicos, flujos de lava, etc. Más allá de estas formaciones específicas, las características formales del paisaje en general se presentan en el ámbito de la articulación arquitectónica. La noción de paisaje artificial ha sido una hipótesis generalizada de trabajo en la obra de Hadid, a partir de Hong Kong. Los paisajes artificiales son coherentes con los sistemas espaciales. Rechazan la exactitud platónica pero no son cualquier 'libertad'. Tienen una legalidad peculiar. Funcionan a través de gradientes en vez de la delimitación del mero límite. Proliferan en infinitas variaciones en vez de operar a través de la repetición de modelos discretos. Son modelos habitacionales indeterminados y vivos, para la interpretación activa por parte de los habitantes (Schumacher, 2004: 28. Traducción propia).

Así, la arquitectura orgánica de Zaha Hadid busca un nuevo concepto que no participe de la artificiosidad de la que los modelos anteriores dieron cuenta. Si, por una parte, algunos usuarios creyeron comprender que la organicidad de las construcciones aparecía por colocar zonas ajardinadas en sus casas o en sus ciudades, otros muchos entendieron que, además, esas zonas verdes, para ser verdaderamente expresión de aquel que las habita, tendrían que estar sometidas a su criterio de crecimiento y expansión, en la medida en que pudiese ser acotado según el paradigma perfecto. Es decir, la naturaleza colocada de modo artificial, doblemente alienada. No hay el más mínimo pudor en declarar como objetivo a conseguir el paisaje artificial, puesto que se sabe del propio carácter de éste, y no se pretende recrear la naturalidad de lo perdido, sino crear un nuevo espacio para el desarrollo completo del individuo. Esto, además, se muestra en la obra de Zaha Hadid atendiendo a la idea de verticalidad y horizontalidad:

lo vertical implica la idea de una silueta contra el cielo, no solo expresada por fuera, sino también invertida, para estructurar por dentro una especie de interior urbano complejo [...] de otra parte, lo horizontal incluye el suelo como material urbano, y la idea de manipulación de este suelo para establecer una nueva situación urbana (Schumacher, 2004: 6).

En esta relación de la verticalidad y la horizontalidad se abren dos perspectivas diferenciadas que, juntas, complementan la relación que todo edificio marca con el entorno en el que se ubica. Por un lado, la verticalidad, en cuanto perfil que delimita el resto del espacio por emplear. Desde la verticalidad se estructura un importante punto de encuentro del usuario, no sólo con el edificio en sí, sino con lo que éste perfila con el conjunto de la ciudad. Esto no se entiende sólo por la majestuosidad, o no, del mismo, sino por el cambio de luces que supone respecto al resto del entramado urbano. Fachadas que parecen inaugurar calles o esquinas que podría pensarse que abren el cruce entre avenidas.<sup>17</sup>

Pero, efectivamente, la horizontalidad marca la necesaria planta del edificio para determinar su presencia en el marco urbano donde se encuentre. Y en este aspecto, la arquitectura de Zaha Hadid permanece en un cuidado trabajo para no saturar ni desnaturalizar el lugar que ocupa, como ya se comentó anteriormente. Así, si como se señala en el párrafo seleccionado siempre acontece una invasión del suelo urbano, lo necesario será hacerlo de tal modo

<sup>17</sup> En este sentido, el Situacionismo alentó sobre la posibilidad de descubrir nuevas alternativas al respecto, animando al usuario a recorrer, en la *deriva*, la ciudad, no sólo inventando nuevos caminos por donde dirigirse a los lugares habituales –cambiando las trayectorias, simplemente– sino también siendo capaces de disfrutar de los edificios y las construcciones que salen al paso. Así, la *psicogeografía* resultaría completada cuando el disfrute de la totalidad construida fuese completo, no sólo atendiendo a los modos en que *rodean* los edificios, sino tomando conciencia de ellos mismos en cuanto a su mera presencia, comprendiendo, de modo general, de interrelación entre todos los elementos, la disposición de la ciudad y del usuario respecto a ella.

que la presencia del edificio sea expresión de un posible modo de ejecución, haciendo, en este juego de relaciones, una lectura de su provisionalidad y, por tanto, de las nuevas aperturas que desde él pueden hacerse, para cada uno de los nuevos viandantes que lo transiten. Además, Zaha Hadid *vacía* el suelo del edificio para hacerlo descansar sobre una parte únicamente del mismo, elevándolo de la realidad para pivotarlo sobre la posibilidad. De esta manera, aumentan los modos en que el viandante puede lograr encontrarse con las múltiples aperturas del espacio. Así, la integración del usuario con el dispositivo urbano es total, puesto que no sólo participa del edificio en lo que éste ofrece propiamente como funcionalidad, sino que también descubre su carácter temporal, su liturgia provisional, y se confunde con el *terrain vague* que, en definitiva, constituye el entramado urbano en general. En el suelo que no se ocupa se lee la disponibilidad permanente de toda urbe a una edificación abierta a lo posible, a una *centralidad excéntrica* –como ya se ha señalado– que acoge los diversos modos de los usuarios y del tiempo en que éstos viven. El no-lugar que todo edificio (que todo espacio público) es, aparece representado de una manera palmaria en cuanto su transitividad es elemento portante del mismo. El carácter de *flâneur* no es sólo cualidad del viandante que quiera hacer uso de él, sino que el propio edificio, en relación con el entorno en que se encuentra, sea capaz de expresar. Se *desliturgia* la esencia de la construcción edilicia para, precisamente, mostrar la temporalidad desde la que ésta se estaba fraguando.

Esto aparece en los proyectos de Zaha Hadid de diversas maneras. En el Centro de Arte Contemporáneo de Roma, la planta del edificio ya señala el carácter radial del mismo y la permanente apertura que éste marca:

El resultado ofrece un campo cuasi-urbano, un ‘mundo’ para sumergirse, en vez de un edificio como un objeto de firma. El Cam-

pus está organizado y conducido sobre la base de las derivas de dirección y la distribución de densidades en lugar de los puntos clave. Esto es indicativo del carácter del Centro en su conjunto: poroso, inmerso en un espacio de terreno. Una masa inferida es subvertida por vectores de la circulación. El exterior, así como la circulación interna, sigue la tendencia general de la geometría. La circulación de elementos vertical y oblicua se encuentran en zonas de confluencia, interferencia y turbulencia. La premisa del diseño arquitectónico promueve un espacio para desheredar el ‘objeto’ orientado a la galería (Hadid, *op. cit.*: 34).

El concepto de “*key points*” es la clave de todo proyecto urbano que entienda la necesidad de dar cabida a la totalidad temporal del usuario al que integra y de los acontecimientos que se van generando.<sup>18</sup> Así, la lectura de un museo de arte contemporáneo en una ciudad como Roma, con el patrimonio antiguo que no sólo la integra sino que la define, tenía que partir de la idea de descentralizar el propio museo, en cuanto vertebración necesaria con el resto de la ciudad. El carácter extensivo de su planta marca las relaciones con la totalidad del entramado urbano. Pero, además, el repetido uso del vidrio en la estructura externa del edificio posee un doble sentido. Por una parte, posibilita que la luz natural forme parte del recinto, interactuando con el ambiente en que se encuentra; pero, por otra, muestra una apertura, no sólo hacia el resto de la ciudad, sino también la del arte contemporáneo en general. Se consigue, de esta manera, el efecto de comunicar, de exhibir, lo que de actual tiene el arte en una integración perfecta con el resto de la urbe. Además, la superposición de planos desde los que está hecho el edificio, y el carácter segmentario y radial de los mismos, como

<sup>18</sup> Así se aprecia también en su análisis sobre el edificio de la BMW, en Leipzig, donde el eslogan de su proyecto fue “complejidad articulada”, para dar cuenta no sólo de los distintos elementos que como fábrica tenían que ensamblarse, sino para hablar de la imbricación de la construcción con el terreno. (*Cfr.* Gamor, ed., 2006).

ya ha sido comentado, marca las múltiples maneras de recorrer el arte hoy día y, por tanto, de vivenciarlo. Edificio que habla de sí. Hamburguesa que vende hamburguesa.

Y es que la arquitectura de Zaha Hadid, a diferencia de muchos planes constructivos y otras obras de autor, aún sabiendo de la centralidad de todo proyecto, reconoce el carácter de extrañeza del mismo, en cuanto que el entorno en que se mueve es siempre *terrain vague*, y si queda una naturaleza que aún pueda ser denominada como tal, ésta es la de la disposición primera del lugar con la que el arquitecto se encuentra a la hora de proyectar su construcción. Por eso, cuando a Hadid le asignaron la urbanización del norte de Singapur tuvo claro que la explanación del terreno para dar cabida a su proyecto no era el primer paso a seguir, sino todo lo contrario. Empezaría por un análisis del entorno y a él amoldaría las necesidades constructivas que se demandasen.

Para ello ideó una planta libre –sí puede emplearse este término en un plan de urbanismo de carácter tan general–, es decir, conformada por diversas figuras geométricas, pero todas intercambiables y colocadas “a voluntad” –al menos, a aquella que demandase el terreno– para así dar cabida a todos los accidentes que el lugar tuviese, y que fuese la acción del hombre la que se adaptase al entorno y no al contrario. Que se generase un lugar para el presente. Que el plan urbanístico fuese la asunción del *terrain vague* y lo permitiese *en esencia*, abriendo con su ejecución la expresión del mismo:

El concepto de suaves ondulaciones, como dunas urbanas, megafomas, dan un sentido de coherencia espacial que se ha hecho poco común en la metrópolis moderna. La regulación de la altura de los edificios es un procedimiento normal de planificación y se instituyó fácilmente. El gran potencial estético que permanece latente en esta herramienta de planificación ordinaria nunca se había explotado antes. Un inusual grado de cohesión y unidad estética se logra al permitir que el techo de las superficies se una

para la creación de superficies suavemente moduladas. Al mismo tiempo, una gran variedad de volúmenes construidos de altura –alta, baja, ancha, pequeña– se ponen bajo el hechizo de dos fueras unificadoras: la suave red y la ondulación de los tejados (Gamor, ed., 2006: 45. Traducción propia).

Que el lugar donde se encuadra el proyecto es el *terrain vague*, respetado por el arquitecto a la hora de construir su obra, y no entender el proceso de manera contraria, es lo que aparece reflejado en la mayoría de sus obras. Sus proyectos se conciben como puentes sobre la ciudad, abriéndose en su concepto de conexión central. Pero esa idea de la conexión de todos los elementos de los edificios públicos es la que hace que, en definitiva, la arquitectura de Zaha Hadid se pueda entender como la ejecución de puentes, que ponen en conexión los diversos elementos de la ciudad, de aquellos que la habitan y del paisaje en el cual se integran.<sup>19</sup> Basándose en esa idea de interconexión de elementos, de apertura de la ciudad y transmisión permanente de viandantes que buscan su existencia, la tipología constructiva que podría decirse que define la arquitectura de Zaha Hadid es el puente. La manera de entender el puente de Zaha Hadid participa del mismo concepto de respeto al paisaje que ha mantenido en el resto de sus obras. Para ello toma como “paisaje” general la propia urbe. La ciudad, entendida desde el cambio y la interrelación de actividades y transeúntes, debe encontrar elementos de conexión que participen, precisamente, de esa apertura continua. Ésa es la función del puente.

<sup>19</sup> “Esto significa que a través del diagrama de organización, puedes tejer otros programas en la idea de los espacios galerados. Usted puede realizar conexiones entre ellos y tener una exposición en cualquier parte entre arquitectura y arte [museos] –los puentes pueden conectarlos y convertirlos en una exposición. Eso le da la interesante posibilidad de tener una exposición a través del campo. Se puede caminar a través de un segmento completo de una ciudad para ver estos espacios” (Hadid y Obrist, 2007: 12. Traducción propia).

Evidentemente, todo puente se construye con la intención de unir orillas, de poner en conexión partes diferenciadas del espacio urbano. Pero la concepción de este tipo de construcciones en Zaha Hadid posee la peculiaridad de que el propio puente sea expresión de esta unión, en su proyecto y su configuración. Por eso entiende que este tipo de construcciones sean habitables, es decir, que en la propia pasarela se lleven a cabo actividades acordes con la orilla hacia la que se dirige. Es decir, el puente como metáfora, como expresión del carácter abierto de *terrain vague* de cada urbe. Ya no es el puente como elemento que cierra la ciudad. La urbe no es centralización, es apertura, es posibilidad, por lo que esta construcción tiene que ser siempre proyecto de actividad, liturgia descentralizada de sí misma. El puente sabe de su función, no de unión, sino de *relación*, y, como tal, de integración de elementos abiertos siempre en su disponibilidad y funcionalidad.<sup>20</sup> Abrir permanentemente la posibilidad de actuación de la ciudad:

el puente no se limita a cumplir la tarea de unir las dos orillas aisladas del Támesis, sino que, lo que es más importante, mediante la aproximación de las dos cabezas de puente, Hadid logra crear un espacio que convierte la travesía del río en un acontecimiento permanente. En vez de poner una franja continua de una orilla a otra

<sup>20</sup> “en la actualidad, el río Támesis se está convirtiendo de nuevo en el foco de las iniciativas de regeneración de la ciudad de Londres. Nuestro proyecto reconoce esta oportunidad de crear una nueva matriz urbana en el río [...] El puente adopta la forma de un rascacielos horizontal continuo que conecta ambas orillas, en el que coexisten habitaciones de formas diversas: alojamientos de diversos tipos que combinan espacios recreativos y culturales; espacios sociales y de carácter benéfico se mezclan con usos comerciales. *El proyecto abarca una zona similar a un distrito urbano* [...] El carácter urbano de las dos márgenes del río es el principio básico de asentamiento del puente [...] la gran variedad del programa hace que el proyecto se asemeje a una terminal urbana, en servicio las 24 horas, que acoge una mezcla de funciones comerciales, culturales, recreativas y de entretenimiento. El puente se inspira en el variado contexto cultural de la ciudad de Londres, en la que las hebras de la cultura contemporánea se entrelazan con los niveles públicos” (Hadid, 1996-2001: 160). La cursiva es mía.

del río, Hadid tiende una estructura a modo de haz desde cada una de las riberas hacia el centro del río [...] la única conexión continua está formada por una serie de frágiles puentes peatonales, lo que convierte al paseo hasta la otra orilla en una experiencia física intensa (AA. VV., 2005: 47).

El concepto de Exposición Universal que a comienzos del siglo XXI tiene Zaha Hadid difiere enormemente de la de siglos pasados. El edificio que se le encarga es el puente que, además, en el caso de la capital aragonesa, tiene que unir la ciudad con una de sus partes menos avanzadas. La idea de Hadid será, como en el caso de los museos y la Biblioteca Nacional, señalar la radialidad del propio edificio hacia el resto de la urbe, pero aún así, no limitarse a hacer del puente un mero elemento transitivo, sino vivido en su interioridad, para que el ciudadano o visitante de la exposición haga suya la transitoriedad, no sólo de la propia exposición, sino de la ciudad en la que se encuentra. Así surge el proyecto del Pabellón Puente, que presenta cuatro espacios; dos expositivos y otros dos sin aclimatar, que funcionan como recorridos. Además, el carácter de transitoriedad, de elemento lanzadera de todo puente, se consigue contractivamente con el menor número posible de elementos portantes; su gran profundidad –los más profundos construidos hasta el momento en España– (Cfr. Hadid y Schumacher en AA. VV., 2008) y que marcan, aún más, el carácter liviano del tránsito de la pasarela.

Además, la necesidad de crear la arquitectura orgánica, a la que los proyectos de Zaha Hadid acostumbra, se muestra en el recurrimiento del edificio mediante paneles metálicos, los cuales giran alrededor de un eje. Eso posibilita que la luz del interior vaya cambiando a medida que penetra por los paneles o por las puertas de acceso.



esta piel se generó por una compleja combinación de tablillas simples y superpuestas, algunas de las cuales giran alrededor de un pivote para la apertura o el cierre de parte de la fachada. La calidad de la luz se puede modular mediante los rayos, a través de pequeñas aberturas, aperturas puntuales de anchura y tamaño completo (Betsky, ed., 2009: 166. Traducción propia).

La imagen que figura el proyecto es la de un enorme gladiolo que, cual flor, se abre hacia la ciudad y la integra, dando cabida a cada uno de los visitantes que comparten esta experiencia. Esa naturaleza, que sabe de su conexión con la urbe y con el proyecto que la genera, no es la presencia de una zona verde, simulada de manera artificial, sino la apertura hacia las condiciones dadas que definan cada momento, en el tránsito permanente de aquellos que lo vivan. Así, el artificio hace expresión de sí mismo, convirtiéndose en naturalidad. El modelo del puente no se limita a ser conexión entre dos partes de la ciudad, salvando así el accidente geográfico del Ebro. El puente se hace pabellón para ser la culminación de la transitoriedad de la condición humana. Se abre a lo otro, se define desde lo dado y se concibe como lugar donde quedarse para ser siempre recorrido. Es la distopía sobre lo que es el individuo hecha obra. Y en esa ontología se cimentan las ciudades. Siempre invisibles, como escribió Calvino.

El *flâneur* de Baudelaire y Benjamin sabría del deambular en estas ciudades construidas desde la descentralidad. Las liturgias, externas a sí mismas, asumen la distopía que toda ciudad encierra. La de abrir el puente heideggeriano a un tránsito permanente de sí mismo. La de ser escenario, no permanentemente cambiante, sino por montar y ejecutar. Como el *ex-sistente* que lo cruza. Siempre por cruzar.

## Bibliografía

- Ábalos, Iñaki, ed., 2009, *Naturaleza y arteificio. El ideal pintoresco de la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Aparicio Guisado, Jesús María, 2008, *Construir con la razón y los sentidos. Reflexiones docentes y de investigación*, Argentina, Nobuko.
- Augé, Marc, 2005, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, (trad. Margarita Mizraji), Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_, 2002, *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, (trad. Alberto Bixio), Barcelona, Gedisa.
- AA.VV., 2008, “Zaragoza 2008. La Expo del agua: construcciones sostenibles”, en *Arquitectura Viva*, vol. 117, Madrid.
- AA.VV., 2005, *Zaha Hadid. Textos y referencias*, (trad. Fabián Chueca), Madrid, Akal.
- Benjamin, Walter, 2005, *Libro de los pasajes*, (trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero), Akal, Madrid.
- Betsky, Aaron, ed., 2009, *The Complete Zaha Hadid*, Londres, Thames & Hudson.
- Cacciari, Massimo, 1993, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, (original en italiano, trad. de Stephen Sartorelli), New Haven y Londres, Yale University Press.
- Cacciari, Massimo, 2010, *La ciudad*, (trad. Moisés Puente), Barcelona, Gustavo Gili.
- Calatrava Escobar, Juan y José Antonio González Alcantud, eds., 2007, *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abadía Editores.
- Cruces, Francisco y Ángel Díaz de Rada, 1996, *La ciudad emergente. Transformaciones urbanas, campo político y campo asociativo en un contexto local*, Madrid, UNED.

- Fresán, Rodrigo, 2010, “Apuntes para una teoría de la ciudad movediza”, en *Ciudades posibles: arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, (coord. Eduardo Bécerra Grande), España, 451 Editores.
- Gamor, Todd, ed., 2006, *Zaha Hadid: BMW Central Building*. Nueva York, Princeton Architectural Press.
- Hadid, Zaha y Hans-Ulrich Obrist, 2007, *The Conversation Series*, Köln, Verlag der Buchhanlung Walther König.
- Hadid, Zaha, 1996-2001, “El Paisaje como planta”, en *El Croquis*, (trad. Jorge Sainz), núm. 103, Madrid, El Croquis Editorial.
- Heidegger, Martin, 2006, *Acerca del evento*, (trad. Dina V. Picotti), Buenos Aires, Editorial Biblos (Biblioteca Internacional Martin Heidegger).
- \_\_\_\_\_, 2004, *Conferencias y artículos*, (trad. Eustaquio Barjau), Barcelona, Ediciones del Serbal.
- \_\_\_\_\_, 1998, *Ser y tiempo*, (trad. Jorge Eduardo Rivera C.), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Kaschnitz, Marie Luise, 2007, *Lugares*, (trad. Fruela Fernández), Madrid: Pre-textos.
- Le Corbusier, 1989, *Principios de urbanismo*, (trad. Ramón Capella), Barcelona, Ariel.
- Lynch, Kevin, 1985, *La buena forma de la ciudad*, (trad. Eduard Mira), Barcelona, Gustavo Gili.
- Perniola, Mario, 2008, *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, (trad. Álvaro García-Omaechea), Madrid, Acuarela & A. Machado Libros.
- Pozo, Alfonso del, 2009, *La condición postmoderna. Ideas de ciudad*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Rybczynski, Witold, 2006, *La Casa. Historia de una idea*, (trad. Fernando Santos Fontela), San Sebastián, Nerea.

- Schumacher, Patrik, 2004, *Digital Hadid. Landscapes in Motion*, Basilea, Birkhäuser.
- Simmel, Georg, 1986, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, (trad. Salvador Mas), Barcelona, Ediciones Península.
- Venturi, Robert; Denise Scott Brown y Steven Izenour, 2011, *Aprendiendo de Las Vegas. El símbolo olvidado de la forma arquitectónica*, (trad. Justo de Beramendi), Barcelona, GG Reprints.
- Zarone, Giuseppe, 1993, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, (trad. José Luis Villacañas), Valencia, Universidad de Murcia/Editorial Pre-textos.