

LA CLONACIÓN ARQUITECTÓNICA

Ascensión Hernández Martínez

La Biblioteca Azul (serie mínima) Ediciones Siruela

Índice

Introducción	13
 LA CLONACIÓN ARQUITECTÓNICA	
 Las reproducciones artísticas, un objeto moderno	19
<i>Com'era e dov'era</i> . La reproducción arquitectónica, del Campanile de Venecia al Teatro de La Fenice	29
La autenticidad, un concepto variable	55
Las reconstrucciones posbélicas: de Ypres a Dresde	65
La clonación arquitectónica y el retorno del aura: la fetichización de la arquitectura contemporánea	97
Reconstrucción o destrucción: un triste epílogo para la arquitectura del siglo XX	119
Del culto al original a la ilusión de la copia	139
 Notas	145
Bibliografía	151

La clonación arquitectónica y el retorno del aura: la fetichización de la arquitectura contemporánea

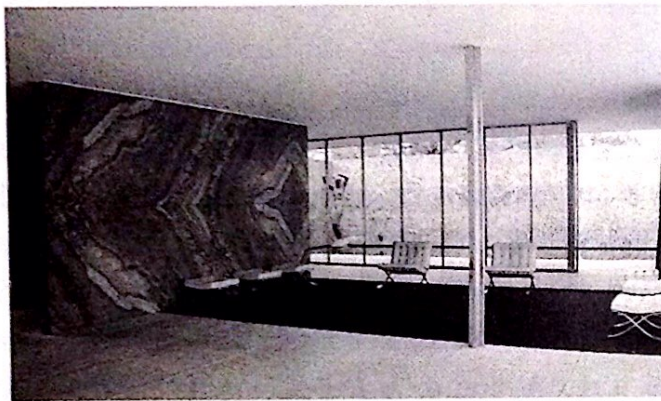
La Bauhaus, la casa Savoye y el Pabellón de Barcelona son los tres cimientos fundamentales de un largo período de la arquitectura moderna. Y no sería demasiado aventurado afirmar que, entre todas, las aportaciones de Mies son las que quizás siguen interesando más a las últimas generaciones del posracionalismo³⁸.

Oriol Bohigas, 1954

España acoge en la actualidad dos de los ejemplos más singulares de clones arquitectónicos contemporáneos. Se trata del Pabellón de la Exposición Universal de 1929, obra del famoso arquitecto Mies van der Rohe, reconstruido [63] bajo la dirección de Cristian Cirici, Fernando Romas e Ignasi de Solà-Morales entre 1983 y 1986, y el Pabellón de la Exposición de París de 1937, obra de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, reconstruido en 1992 por iniciativa del Instituto Municipal de promoción urbanística de Barcelona, bajo la dirección de los arquitectos Miguel Espinet y Antoni Ubach, con Juan Miguel Hernández León. En ambos casos se trata de reconstrucciones realizadas por el valor icónico de estos edificios para la arquitectura del Movimiento Moderno, aunque algunos críticos no dudan en calificarlos de «falsas maquetas» porque, de acuerdo con la opinión expresada por el eminente restaurador belga Paul Philippot en un reciente artículo³⁹, carecen de la autenticidad definida como el acto creativo, y por tanto histórico, que da lugar a la obra de arte y que no puede reproducirse.

En el primer caso, la recuperación del Pabellón de Mies se realiza en el mismo sitio en el que estuvo emplazado el original,

en el entorno del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC), dentro de una operación de revitalización de la zona, ya que también el MNAC fue restaurado y reorganizadas sus colecciones en la década de los ochenta del siglo XX bajo la dirección de la arquitecta italiana Gae Aulenti (a quien también se debe la transformación de la estación de ferrocarril Quay d'Orsay, de París, en museo). Pocos años después, con motivo de las Olimpiadas celebradas en Barcelona en 1992, en esta zona se situaron algunas de las más llamativas e importantes instalaciones deportivas, como es el Palau Sant Jordi, diseñado por el arquitecto japonés Arata Isozaki, o la torre de comunicaciones de Santiago Calatrava. Cerrando el capítulo de intervenciones en el entorno del Pabellón, en mayo de 2003 se inauguró CaixaFórum Barcelona, un centro



64. Interior del Pabellón alemán, estado actual.

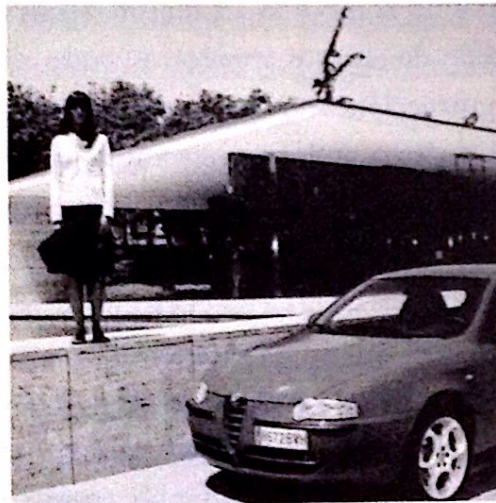
cultural instalado en la antigua Fábrica Casarramona, cuyo acceso ha sido diseñado nuevamente por Isozaki.

La reconstrucción [64] de este pequeño y delicado pabellón (quizás el edificio más importante de la arquitectura del siglo XX en opinión de Peter Behrens), con los mismos materiales y dimensiones con que estuvo realizado, ha devuelto a la ciudad una obra de quien fuera uno de los arquitectos más destacados del Movimiento Moderno, el alemán Mies van der Rohe. Además de la trascendencia que tuvo para la arquitectura internacional, este pabellón constituyó un auténtico hito para la cultura catalana de 1929, dominada entonces por los neoclasicis-

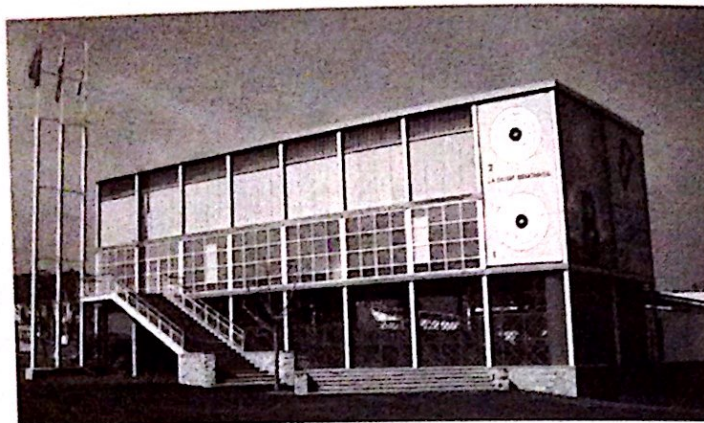
mos y los epígonos del modernismo. Para Daniel Giralt-Miracle, el Pabellón Alemán

ha sido recordado como una pieza innovadora en el diseño y en la incorporación de nuevas ideas y nuevos materiales. Aquella primera voz del funcionalismo, que defendía la elegancia desnuda y racional y se planteaba cuestiones como la desmaterialización del muro y una nueva concepción del espacio, aunque consiguió una mínima audiencia, supuso una auténtica revolución en los ámbitos estrictamente profesionales afines al cubismo y al constructivismo⁴⁰.

65. Anuncio publicitario con el Pabellón alemán al fondo.



En la actualidad es sede del DOCOMOMO Ibérico, y curiosamente por su valor simbólico como emblema de la modernidad es utilizado con mucha frecuencia como escenario de numerosos *spots* publicitarios de productos muy diferentes [65], lo que induce a reflexionar sobre la banalización de la arquitectura y el arte del siglo XX. No es de extrañar, por tanto, que fuera precisamente este valor simbólico de la obra, considerada casi un fetiche del Movimiento Moderno (Oriol Bohigas habla de «la alucinante poesía de la obra maestra de la arquitectura purista»⁴¹), el que, asociado con la voluntad de Barcelona de presentarse en España y Europa como la capital del diseño moderno, impulsó su



66. Pabellón de la República para la Exposición de París de 1937, reconstruido en Barcelona, estado actual.

reconstrucción. Así lo reconocía Ignasi de Solà-Morales, quien calificándolo de icono, defendía su reconstrucción no como una copia sino como una «reinterpretación»⁴² de un edificio que —en opinión de algunos arquitectos, entre ellos los responsables de la reconstrucción— no era una construcción provisional. Subyacía aquí el deseo de los arquitectos del presente de reinventar y hacer suya la arquitectura del pasado, un modo de apropiación un tanto discutible si lo consideramos desde la perspectiva de la historia que nos obliga a tener en cuenta la irreversibilidad del tiempo pasado, a pesar de la indudable atracción que producen las hermosas formas arquitectónicas de esta copia. Al respecto, ha dicho el arquitecto Juan Miguel Hernández León: «Una reinterpretación siempre es justificable porque nos devuelve un mundo de relaciones sensibles con la arquitectura, aunque la presencia de la Historia está ausente de manera irremediable»⁴³.

Como adelantábamos páginas atrás, el Pabellón Alemán no es el único caso en nuestro país. Resulta curioso advertir cómo España está destacando por el notable aumento de copias aquí realizadas. Parece de hecho que nuestro país, tan atrasado en otros campos, se ha situado a la cabeza mundial en la aplicación de nuevas tecnologías al campo de la clonación de obras de arte como muestran las réplicas realizadas recientemente de la Dama de Elche, la Neocueva de Altamira y las tumbas de los faraones egipcios Seti I y Tutmosis III, que fueron expuestas en sendas exposiciones celebradas en el Museo Arqueológico Nacional⁴⁴. A la



67. Interior del Pabellón, estado original.

reconstrucción del Pabellón de Mies siguió pocos años después (en 1992) la del Pabellón de la República en la Exposición de París de 1937 [66], una obra de gran valor arquitectónico en el contexto del racionalismo español y de fuerte carga simbólica debido a todos los episodios históricos posteriores.

Diseñado por los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert (cuyos herederos han promovido la reconstrucción del edificio), el Pabellón, además de ser «una gran contribución a la arquitectura racionalista, a la técnica expositiva y al arte contemporáneo» según los expertos⁴⁵ por su claridad y sencillez dentro del código de este estilo, representaba las ansias de modernidad de un pueblo atrasado y dividido por la contienda bélica:

Una pieza capital en el conjunto de la obra arquitectónica de Josep Lluís Sert, que reúne todo el impulso renovador del GATCPAC y concentra toda la fuerza de un manifiesto contra el fascismo (...) un pabellón pequeño, situado ante la gran explanada del Trocadero, que supuso un impacto revolucionario, tanto por la calidad del edificio como por la fuerza del discurso que su contenido defendía⁴⁶.

El esfuerzo de la República por tener una representación digna en París a pesar de la guerra, poniendo de manifiesto que ésta se consideraba un accidente a superar, se tradujo en la parti-

cipación de numerosos artistas que hicieron de esta arquitectura efímera «una Gesamtkunstwerk, una obra de arte total en la que arquitectura, escultura, pintura y fotomontaje configuraban un recorrido lleno de movimiento por la realidad de una España desgarrada y esperanzada»⁴⁷ [67]. Junto con la escultura de Alberto, *El español tiene un camino que conduce a una estrella* (hoy reproducida en el exterior del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid), el Pabellón mostraba la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, la *Montserrat* de Julio González, *El payés catalán y la revolución* de Joan Miró, la *Cabeza de mujer* y el *Guernica* de Picasso. Los carteles y fotomontajes alusivos a la guerra se debían al diseñador valenciano Joseph Renau.

Como en el caso del Pabellón Alemán, la reconstrucción de este edificio se realizó con absoluto respeto hacia los materiales y métodos constructivos originales, algunos en desuso, para conseguir una réplica exacta; asimismo, se intentó recuperar la misma disposición del terreno e idéntica orientación del edificio original. Sin embargo, el hecho de que la obra se encuentre fuera de su contexto, a diferencia del Pabellón de Mies (puesto que el Pabellón de la República se encontraba originalmente en París), no hace sino evidenciar algunos de los problemas planteados respecto a este tipo de intervenciones. Recogiendo las ideas expresadas por el arquitecto Alfonso Muñoz: «En esta época de la reproductibilidad de la obra de arte, parece que le ha llegado el turno a la arquitectura»⁴⁸. Lo que sucede es que esta copia —para ciertos críticos y arquitectos— ya no tiene el aura de la obra original, de ahí que Muñoz califique este edificio como «un contenedor sin alma, una maqueta a escala 1:1». La pregunta que podemos hacernos, como implícitamente sugiere este arquitecto, es si tiene sentido una operación de este tipo cuando el edificio reconstruido es una hermosa pieza de arquitectura contemporánea que ha perdido quizás lo más valioso: su valor simbólico y cultural, puesto que ni está en el lugar que estuvo ni contiene las obras que le daban sentido. Otro modo de ver las cosas, más simplista a nuestro entender, es reducir la arquitectura sólo a unos ejemplos singulares. En esta vía se sitúan algunos arquitectos como Jorge Sainz, quien afirma que con estas dos reconstrucciones la Barce-

68. Reconstrucción de la Gasolinera Porto Pi en Madrid, estado actual.



lona postolímpica cuenta «no sólo con toda una colección de ejemplos de arquitectura actual, sino también con dos obras míticas del período heroico del Movimiento Moderno, una a escala internacional (el Pabellón de Mies) y otra a escala nacional (nuestro revivido estandarte republicano)»⁴⁹. Como vemos, la «fetichización» de la arquitectura del Movimiento Moderno continúa todavía hoy en nuestro país, sin que podamos intuir qué otros edificios serán resucitados en los próximos tiempos.

Un ejemplo más: la reconstrucción de la Gasolinera de Porto Pi [68], en Madrid, una obra emblemática del comienzo de la arquitectura moderna en España. Construida por el arquitecto Casto Fernández Shaw en 1927, esta gasolinera es uno de los escasos ejemplos españoles de racionalismo de raíz expresionista-futurista. El edificio había llegado en buen estado hasta 1977, cuando se destruyó en parte (demolición de la marquesina y de la torre del edificio), reconstruyéndose en 1996 por acuerdo entre la administración y los propietarios que querían construir otros edificios en la zona.

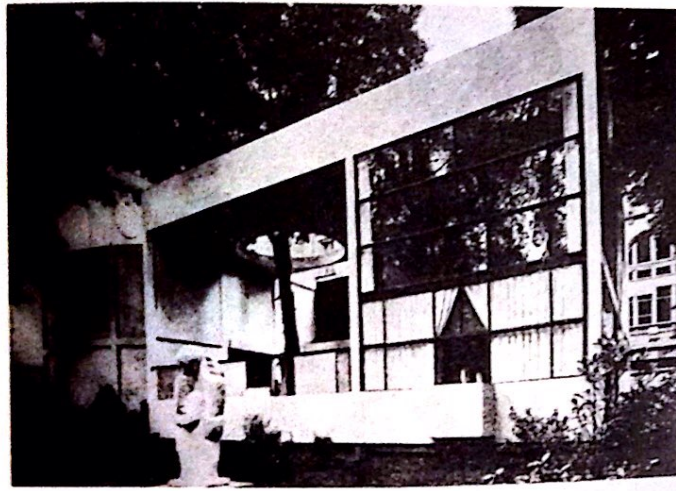
La reconstrucción se hizo *com'era e dov'era*, de acuerdo con esta moda internacional que parece haberse extendido por toda Europa.



69. Café De Unie, original, reconstruido en 1985 en Rotterdam, Holanda, imagen del estado original del edificio en 1924.

La réplica de Porto Pi se suma así al catálogo de facsímiles de ilustres edificios modernos del que forman parte el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, el Café De Unie de J. J. P. Oud [69], el Pabellón del L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y el Pabellón de la República de 1937, de Sert y Lacasa⁵⁰.

Precisamente esta moda de clonar los edificios míticos del Movimiento Moderno se inició en Bolonia, Italia, cuando en 1979 se reconstruyó el Pabellón diseñado por Le Corbusier para la Exposición de Artes Decorativas de París (1925) [70], que tomó el nombre de la revista *L'Esprit Nouveau* editada por el arquitecto y por Pierre Jeanneret entre 1920 y 1925. A pesar de que la invitación de los organizadores de dicha exposición a Le Corbusier especificaba que éste debía diseñar la casa para un arquitecto, el arquitecto suizo presentó una construcción desmontable integrada por piezas prefabricadas como respuesta al problema de la vivienda moderna y la ciudad contemporánea. El prototipo, una *machine à habiter*, en palabras del mismo Le Corbusier, pretendía demostrar que era posible la estandarización y la precisión funcional, la producción de «máquinas habitables», y —de acuerdo con la opinión de Walter Gropius— que estas construcciones industriales formadas a partir de piezas prefabricadas no eran sólo la solución para lograr viviendas económicas y funcionales, sino también una opción estilística poniendo de manifiesto que «el

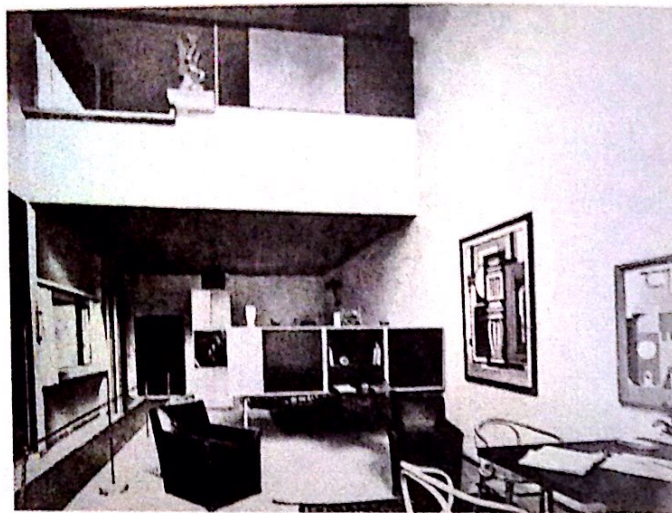


70. L'Esprit Nouveau, pabellón original,
Exposición de Artes Decorativas de París, 1925.

viejo sueño de una estética de la edad del maquinismo era ya una realidad⁵¹. Una estética en la que los conceptos de serie, módulo y repetición no eran considerados como algo negativo, sino en sí mismos expresión de un nuevo concepto de belleza.

Esta propuesta se completaba en el interior del Pabellón con la exposición, en un doble diorama, del *Plan Voisin de Paris* y el *Modelo de ciudad contemporánea para tres millones de habitantes*. En particular, el primero causó una gran polémica al proponer la demolición de extensas zonas de la capital francesa (en especial los distritos 2.º, 3.º, 9.º y 10.º), donde construcciones históricas serían reemplazadas por rascacielos destinados a contener viviendas para 3.000 personas. Muchas autoridades y arquitectos franceses reaccionaron con violencia ante ambos proyectos. Al final el Pabellón, con sus formas geométricas simples, puras y desornamentadas inspiradas en el cubismo, y el *Plan Voisin*, un nuevo modelo de vivienda y un nuevo modelo de ciudad, confirmaron el liderazgo de Le Corbusier al frente de la vanguardia arquitectónica del momento. Algo similar a lo que sucedería con el Pabellón Alemán y la figura de Mies van der Rohe pocos años después.

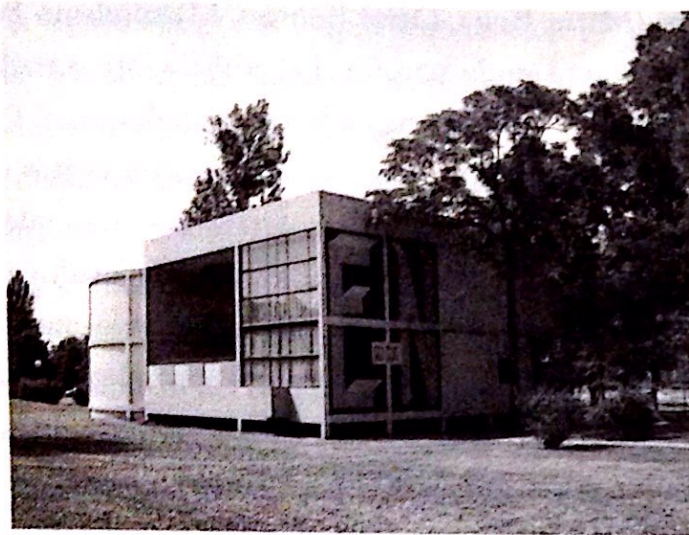
En el caso de L'Esprit Nouveau, el contexto histórico y artístico permiten comprender mejor el valor de vanguardia de la obra de Le Corbusier, quien con esta obra rechazaba la estética decimonónica dominante en las artes decorativas de su tiempo,



**71. Interior de L'Esprit Nouveau,
estado original.**

proponiendo unas formas más modernas de acuerdo con una nueva etapa histórica y una nueva sociedad, a la vez que buscaba la manera de solucionar de modo racional, económico y funcional, sin perder de vista la belleza entendida según unos nuevos cánones, el problema de la vivienda contemporánea mediante construcciones con módulos prefabricados. Una lección que tiene validez todavía hoy a pesar de que el Pabellón, inicialmente concebido como el primero de una serie, quedara en un prototipo aislado.

No acaba aquí la riqueza de lecturas posibles de esta pequeña obra. Además de ser un declarado manifiesto en defensa de un nuevo concepto de estética y de vivienda, evidente asimismo en la decoración interior [71] donde se podían contemplar muebles de diseño moderno y obras de arte contemporáneas como cuadros de Picasso o un bajorrelieve y una escultura de Lipchitz. L'Esprit Nouveau suponía también un hito en el personal proceso de reflexión arquitectónica en torno al problema de la «unidad de habitación» realizado por Le Corbusier en colaboración con Pierre Jeanneret en proyectos anteriores como la Maison Citroën (1922), la Maison Ribot (1923), o la Maison n° 14 en Pessac (1924). En este sentido, según Giuliano Gresleri⁵², el Pabellón de 1925 constituye una gran novedad al intentar aplicar a la vivienda de bajo coste el lenguaje y la calidad arquitectónica que la vanguardia reservaba para obras de mayor entidad.



72. Reconstrucción de L'Esprit Nouveau en Bolonia, Italia, estado actual.

En la historiografía artística posterior L'Esprit Nouveau se convierte en un símbolo de la modernidad y es precisamente este aspecto el que condujo a un grupo de arquitectos italianos reunidos en torno a la revista *Parámetro* a proponer la reconstrucción de este prototipo hacia finales de los años setenta del siglo pasado. La iniciativa surgió con motivo de la participación de Francia en el Salón Internacional de la Construcción de Bolonia (1977) [72], aprovechándose la circunstancia de cumplirse cincuenta años de la construcción del Pabellón en París.

Tras un largo estudio previo que incluyó la consulta de diversos fondos, entre ellos el archivo de la Fundación Le Corbusier que concedió el permiso para la realización de una copia, se decidió que ésta se situaría a las afueras de Bolonia, dentro del recinto ferial de la ciudad italiana, optándose por el criterio de reconstrucción filológica *com'era*, pero con una diferencia, *non dov'era*. El nuevo edificio se destinó a sede de la Sociedad Oikos (Centro Studi dell'Abitare) para el estudio y divulgación de la arquitectura contemporánea.

A pesar de que esta fundación tuvo una actividad notable, en especial en el año 2000, con motivo de la capitalidad europea de la cultura celebrada en Bolonia, habiéndose realizado aquel año varias exposiciones tanto sobre la historia y reconstrucción del propio Pabellón como sobre diversos arquitectos contempo-

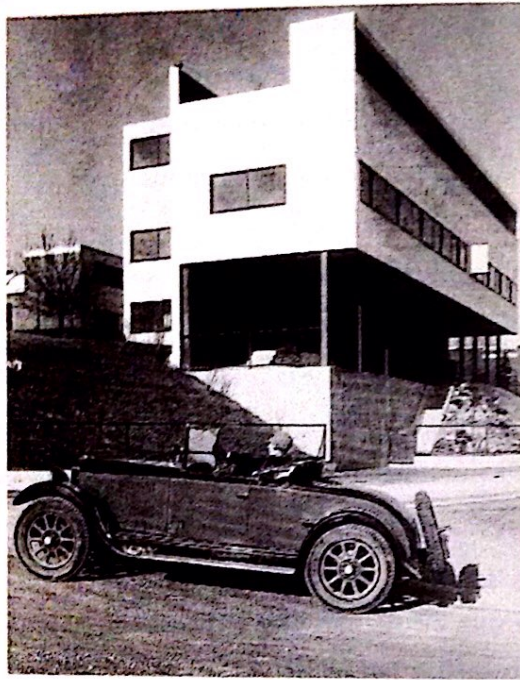
ráneos (Mario Botta, Oriol Bohigas, Massimiliano Fuksas, Souto de Mora, etc.), en la actualidad el edificio está cerrado, no es posible visitarlo (a diferencia de lo que sucede con el Pabellón Alemán de Mies en Barcelona), no se usa como centro cultural tal y como estaba previsto en su reconstrucción, sino que se encuentra en aparente estado de abandono y «decorado» con diversos *graffiti*. Es más, no es sólo que no se use, sino que no hay conciencia siquiera de su presencia en la ciudad puesto que la existencia del Pabellón es ignorada por la mayoría de la población. Así, a la descontextualización temporal y geográfica de la copia, se une el desconocimiento social, factores todos ellos que minusvaloran y deprecian la obra frente al éxito social y turístico de otras reconstrucciones como el Pabellón de Mies en Barcelona.

En cuanto a los aspectos técnicos y los criterios de reconstrucción, un análisis detallado de las fuentes que nos relatan el proceso pone de manifiesto cómo de nuevo la reconstrucción filológica no fue tal, sino que se introdujeron numerosas modificaciones respecto a la obra original. Uno de los primeros obstáculos fue que los diseños de Le Corbusier eran, según los arquitectos autores de la reconstrucción, «abiertos», puesto que muchas cuestiones se definieron en la misma obra; además, fue necesario cambiar algunos materiales usados en origen ya que la copia estaba destinada a ser una obra definitiva, no desmontable como el original. Esto llevará a José Oubrierie a afirmar que si bien «el principio de construcción del edificio original fue respetado, la traducción no se hizo palabra a palabra»⁵³, es decir, que no se trataba de una traducción literal del edificio original. Entonces ¿cómo justificaban los autores estos cambios? De nuevo se recurre a Walter Benjamin redundando en su idea de que «una obra, para ser verdaderamente comprendida, debe ser poseída, es decir, reproducida de algún modo»⁵⁴. Otro de los argumentos expuestos era que la copia utilizaba el mismo lenguaje y tenía el mismo significado que el original, aunque sustancialmente su naturaleza fuera diferente. Por último, defendían la reproducción con el razonamiento de que Le Corbusier había diseñado un pabellón cuyo destino era la reproducción, por tanto «implícitamente» —siempre según los arquitectos responsables del proyecto—

la copia estaría legitimada por el propio arquitecto autor del prototipo original, una justificación ciertamente rebuscada que parece más bien responder a la necesidad de legitimizar la réplica. La dificultad de definir la naturaleza de este objeto les llevaba, finalmente, a describir la reconstrucción como «la imagen especular de un objeto que existió durante tres meses hace setenta años»⁵⁵.

El interés suscitado por la figura de Le Corbusier se ha ido acrecentando con el paso del tiempo y la réplica boloñesa no fue más que el punto de partida de un nuevo impulso en la profundización de su legado arquitectónico a través de la organización de numerosas exposiciones y de la publicación de estudios y ensayos, un interés que ha traído consigo también la restauración de algunos de sus edificios más emblemáticos. Muchas de las viviendas diseñadas por Le Corbusier han sido o están siendo objeto de restauraciones en las que se busca la recuperación del estado original del edificio, lo que implica el desmantelamiento de las pequeñas modificaciones que pueden haber experimentado a lo largo del tiempo y la recuperación de la policromía exterior original y del amueblamiento interior, réplica a su vez de los muebles originales diseñados en algunos casos por el arquitecto.

Con mayor o menor fortuna, puesto que estas intervenciones deben combinar el respeto al espíritu del espacio privado, puesto que se trataba inicialmente de construcciones con uso residencial, y las necesidades (didácticas y funcionales) relacionadas con su musealización, función actual que cumplen muchas de estas obras, se han abierto recientemente la Villa Jeanneret, también conocida como Maison Blanche, la primera construcción enteramente proyectada por el arquitecto en La Chaux-de-Fonds, su ciudad natal, y la Maison Double [73] (vivienda doble) proyectada por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en colaboración con Alfred Roth para la exposición «La Vivienda» organizada por el Werkbund alemán en 1927. Esta vivienda formaba parte de la colonia de Weissenhof, en las proximidades de Stuttgart, la más importante de las cuatro secciones que componían la mencionada exposición. Se trataba de una propuesta sobre la vivienda mínima realizada por diecinueve arquitectos contemporáneos bajo la coordinación de Mies van der Rohe, que se ha convertido en una



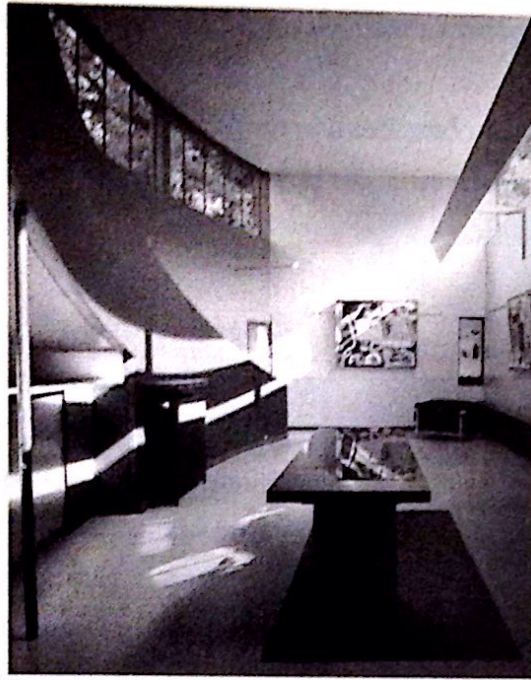
73. Maison Double,
Colonia
Weissenhof,
Stuttgart, Le
Corbusier, en 1927.

aportación clave en la historia de la arquitectura del siglo XX, de ahí el interés suscitado en su recuperación realizada a través de diversas restauraciones desde 1984.

La propia colonia constituía un complejo modelo compuesto por sesenta unidades habitables. Surgió en el marco del programa municipal de construcción de viviendas, con el que se trataba de fomentar de forma selectiva procedimientos experimentales y materiales modernos. Su objetivo era la creación de instalaciones y tipos de casas muy diversos que se adecuaran a las distintas necesidades de sus habitantes⁵⁶.

La Maison Double y la Maison Blanche de Le Corbusier se añaden a un grupo ya extenso de obras musealizadas del arquitecto suizo, integrado entre otras residencias por la famosa Villa Savoye en Poissy y la Villa Roche [74], en París. Junto a esta última se encuentra precisamente la sede de la Fundación Le Corbusier, institución que en junio de 2004 ha propuesto la declaración a la Unesco del conjunto de la obra construida de Le Corbusier como Patrimonio Mundial.

74. Villa Roche,
París, Le
Corbusier, estado
actual.



Un último ejemplo del continuo interés que suscita la obra del arquitecto más importante del siglo XX, en opinión de muchos historiadores, es la exposición organizada recientemente por la Triennale de Milán. Bajo el título *Le Corbusier. L'interno del Cabanon. Le Corbusier 1952-Cassina 2006* (5 abril-6 junio 2006) se inauguró una muestra en torno a la reconstrucción a tamaño real de la cabaña diseñada y construida por el propio arquitecto el verano de 1952 en sus vacaciones en Cap-Martin. Esta pequeña obra, sencilla en sus materiales y diseño, ha sido considerada por los críticos como un ejemplo singular de «micro arquitectura» y a la vez un «apreciable ejercicio» concentrado en la exploración del espacio interior, el valor primario de la arquitectura, y como tal se ha utilizado para difundir un conocimiento más profundo de estos aspectos y de la vida y obra del arquitecto en torno a Cap-Martin.

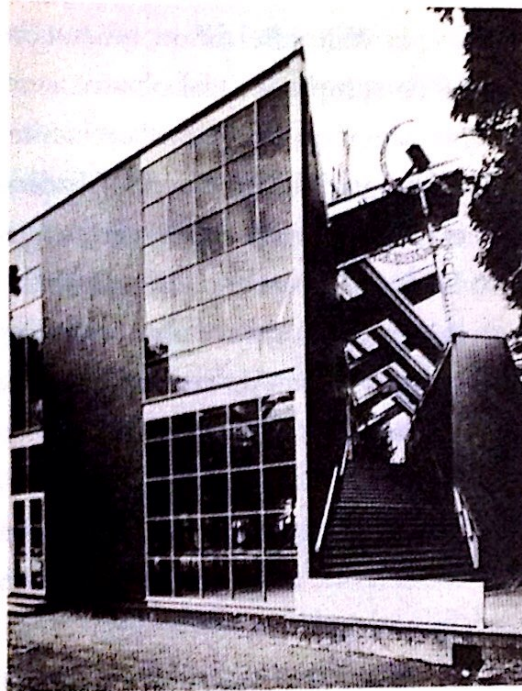
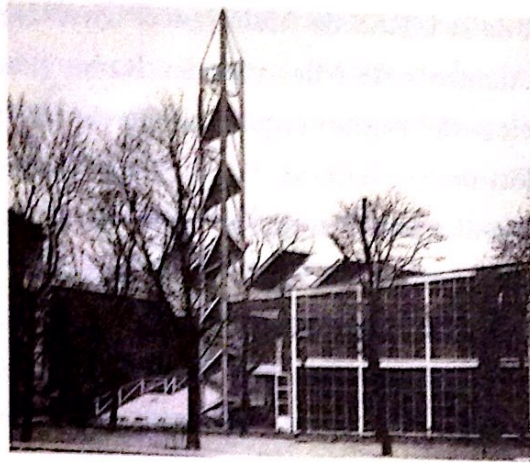
La proliferación de tantos clones de iconos de la arquitectura del siglo XX en los últimos veinticinco años sorprende, sobre todo, al coincidir con reconstrucciones de otros edificios históricos desaparecidos, porque ambos casos podrían ser considerados como una manifestación de la falta de confianza en la arquitectura de nuestro tiempo. Recordemos las descalificaciones realiza-

das sobre la misma con motivo de reconstrucciones como La Fenice y el Globe Theatre. En el otro sentido, el fetichismo hacia ciertas obras del Movimiento Moderno puede esconder la crisis de un sector de la profesión, desorientado por un panorama ecléctico —y hasta caótico— en el que las grandes obras del siglo XX se convierten en un modelo añorado donde acogerse. Una actitud de refugio en los clásicos recurrente, por otro lado, en la historia de la humanidad

En cualquier caso, es en este contexto donde hay que comprender la sorprendente subversión que ha sufrido la teoría de la negación del aura de la obra de arte como efecto de su reproducción, expuesta por Walter Benjamin en 1936⁵⁷. Pues bien, si según el filósofo alemán la copia anulaba el carácter original de la obra (lo que Benjamin denomina aura), la reconstrucción de ciertas obras arquitectónicas en la actualidad ha conseguido justo lo contrario: reforzarla, puesto que ha hecho que ciertas obras que se conservaban sólo en la memoria colectiva a través de documentos gráficos se materializaran, trascendiendo el valor documental e histórico, para convertirse en mitos de un pasado que se evoca para ocultar o cubrir las desilusiones que provoca el presente. Este proceso se realiza de acuerdo con una visión extremadamente simplista y heroica de la historia de la arquitectura del siglo XX, que estaría integrada por una serie de personajes míticos (Le Corbusier y Mies van der Rohe), los «arquitectos estrella», los maestros inalcanzables, en detrimento de la comprensión de procesos y situaciones más ricos y complejos, como bien advierte el arquitecto italiano Eugenio Vassallo: «Una historia hecha de gestas a emular más que de acontecimientos a comprender»⁵⁸.

De este modo, la arquitectura del siglo XX queda reducida a unas pocas obras y a unas pocas figuras, eliminándose la dificultad (y el beneficio intelectual) de abordar el estudio de una centuria contradictoria, extraordinariamente rica y diversa de la que todavía pueden aprenderse muchas cosas. Más aún, podríamos establecer un paralelismo entre la copia arquitectónica y la cita literaria, ya que ambas podrían ser tomadas como «la parte por el todo», reduciendo la producción de un artista, escritor o arquitecto, a un poema, al fragmento de un texto o a un edificio

75 y 76. Pabellón
de la URSS,
Melnikov,
Exposición de
Artes Decorativas,
París, 1925.



singular, una obra extraordinaria que le hace pasar a la posteridad y pervivir en la memoria colectiva, olvidándose del resto de su obra. Un buen ejemplo de ello es la asociación entre el concepto de modernidad arquitectónica, la figura de Mies van der Rohe y el Pabellón de Barcelona de 1929, calificado por la crítica como la más famosa y paradigmática obra maestra del Movimiento Moderno.

Un hecho fundamental ha justificado esta fascinación y las reproducciones realizadas recientemente: las cinco joyas –según la crítica– del Movimiento Moderno son obras desaparecidas. Se trata de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier (París 1925), el Pabe-

llón de la URSS de Melnikov (París 1925) [75] [76], el Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe (Barcelona 1929), la «casa teórica» del mismo arquitecto (Berlín 1931) y, finalmente, el Pabellón de Finlandia de Alvar Aalto (Nueva York 1939). De ellas, sorprendentemente, dos han sido ya «resucitadas» en los últimos veinte años. Obras consideradas «verdaderos y propios teoremas demostrativos del Movimiento Moderno a través de las cuales se han formado generaciones enteras de arquitectos»⁵⁹, lo que justificaría cualquier intento de recuperación. Estas iniciativas, curiosamente, también se defienden con argumentos expuestos en su momento por Walter Benjamin, quien consideraba la copia como un medio de apropiación del objeto.

No obstante, al analizar la reciente historia de las réplicas de la arquitectura del Movimiento Moderno, y como sucedía con las réplicas posbélicas, aparecen ciertos hechos que ponen de manifiesto las contradicciones inherentes a la condición de clon. En primer lugar está la constatación de la simplificación y empobrecimiento de los valores de estas obras; por ejemplo, L'Esprit Nouveau, el prototipo de vivienda moderna estandarizada presentado por Le Corbusier en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, queda reducido en manos de sus reconstructores a los valores formales de la arquitectura racionalista (simplicidad geométrica, potencia y fuerza de sus volúmenes y desnudez ornamental), cuando la lectura de esta efímera pieza es mucho más rica y múltiple desde el punto de vista constructivo, material, espacial, urbanístico y social. En cuanto a la fidelidad respecto al original, los procesos de reconstrucción ponen en evidencia la imposibilidad de la misma, puesto que se trata de obras que estaban destinadas en su mayor parte a ser construcciones temporales, realizadas con algunos materiales hoy en desuso, de las que carecemos de suficientes documentos y testimonios que permitan esa clonación, esa exactitud en la reconstrucción. Estas circunstancias han conducido a introducir numerosas modificaciones en las copias. Debe tenerse también en cuenta que la normativa actual en materia de construcción y la necesidad de introducir instalaciones que satisfagan nuevas funciones (el Pabellón de Mies en Barcelona es la sede del DOCOMOMO Ibérico, L'Esprit

Nouveau acoge la Fundación Oikos y la reconstrucción del Pabellón de Melnikov estaba concebida como un centro cívico de barrio) han llevado necesariamente a alteraciones del proyecto. Por último, no menos importante ha sido la necesidad de escoger entre la reconstrucción fidedigna del proyecto según los planos o la fidelidad al edificio realizado.

Al respecto resulta especialmente ilustrativo el caso del Pabellón de Mies en Barcelona, puesto que del mismo no quedaba excesiva documentación, apenas unas hermosas fotos en blanco y negro tomadas durante la Exposición Internacional (en algunas de ellas se observa a Alfonso XIII visitando el edificio) y unos sencillos diseños (nunca unos diseños ejecutivos) del arquitecto alemán realizados años después de la construcción. Como revela el arquitecto Giovanni Klaus König⁶⁰, este material no era suficiente y para la reconstrucción se hubo de consultar al arquitecto director de las obras, S. Ruegenberg, quien puso de manifiesto las diferencias entre el proyecto original y la obra finalmente realizada. Entre otras disimilitudes, resulta que los pilares no eran de acero cromado, como parecía en las fotos, los muros no estaban contruidos por lastras de mármol de 10 cm de espesor y el techo plano de cemento armado apoyado en exclusiva sobre los pilares de acero ni era plano, ni de cemento, ni se apoyaba en los muros. Es decir, todo aquello por lo que el Pabellón de Mies había sido exaltado en la crítica posterior como el conjunto de rasgos que caracterizaba a la arquitectura del Movimiento Moderno era, en realidad, un falso, una apariencia.

Según el mismo König⁶¹, Mies van der Rohe se habría despreocupado de la construcción, al fin y al cabo de efímera vida y destinada a desaparecer, dirigiendo su atención a controlar las fotografías que de él se iban a tomar, puesto que serían éstas el único documento que quedaría de la misma. Es significativo que, tras la extraordinaria fortuna crítica posterior de esta obra, probablemente insospechada para su autor, basada más en las imágenes que circularon de la misma que en el conocimiento directo de ella, Mies no hubiera querido contradecir a los críticos que ponían el Pabellón Alemán a la altura mítica del Partenón. Por tanto ¿a qué criterios debía atenerse la reconstrucción en 1986?

¿se debía reconstruir el Pabellón como había sido realmente? La decisión de los arquitectos responsables del proyecto fue, sin embargo, reconstruirlo de acuerdo con los diseños posteriores de Mies, dando lugar a un edificio que materialmente no había existido. La reconstrucción de L'Esprit Nouveau plantea similares discrepancias entre la obra original efímera y la copia actual permanente.

A pesar de todo ello, y como muestra de que no se trata de una cuestión fácil de explicar, un análisis desde otra perspectiva introduce nuevos aspectos en el debate. Si consideramos que la proliferación de copias es algo natural en nuestro tiempo y, por tanto, característico de nuestra sociedad, tendremos que acabar aceptando que tan auténticas son las obras originales del pasado como los clones arquitectónicos del presente, ya que ambos, en su tiempo, responden a contextos histórico-culturales precisos y reales. Y es aquí donde algunos autores, como Hillel Schwartz, se preguntan si podemos mantener todavía la distinción entre original y copia, o si no será tiempo ya de abandonarla y abrazar sin apuros la defensa de las reproducciones, «la mejor evidencia que tenemos de la condición juguetona de los seres humanos»⁶², siempre según Schwartz.

Al final, la duda que nos queda es para qué sirven estas reconstrucciones. A juzgar por la historia reciente de estas copias, podríamos avanzar que acaban sirviendo para varios aspectos. En primer lugar, para fomentar el peregrinaje cultural de los arquitectos e historiadores⁶³ que nos movemos alrededor del mundo en busca de la emoción por el original perdido que representan estas piezas, obnubilados por la fetichización de la arquitectura racionalista o del Estilo Internacional, por usar otras acepciones diferentes a la del Movimiento Moderno, ya que no podemos conformarnos sólo con ver documentos gráficos como único testimonio de esos épicos tiempos, sino que necesitamos ver la materialización de la vanguardia en la arquitectura contemporánea. En segundo término, para la comercialización de bienes que se aprovechan de la fuerza icónica de estas obras, perpetuándola y reforzándola. Desde el punto de vista publicitario, el Estilo Internacional es considerado un símbolo de la modernidad, pero una

modernidad ya con el toque de seguridad que da algo convertido en clásico y por tanto perfectamente aplicable (consumible y con estilo) sobre todo al diseño urbano y al mobiliario interior, tal y como revelan los numerosos anuncios realizados en el Pabellón de Mies en Barcelona. Y por último, como sede de fundaciones que tienen como objetivo difundir un mayor conocimiento y sensibilidad hacia esta arquitectura. No obstante, la falta de conexión entre la copia y el territorio donde se inserta, ya que en algunos ejemplos se trata de obras trasplantadas de su lugar de origen, se convierte en un obstáculo insalvable, ya que este conocimiento no llega a producirse al no existir una relación histórica real entre la arquitectura y el territorio, el lugar donde se encuentra, y por tanto los ciudadanos que lo habitan, que no la sienten como suya, sino como un artefacto extraño del que no saben muy bien ni época ni autor. Esta situación acaba conduciendo al abandono y a la inutilidad del «clon arquitectónico» como aparentemente ha sucedido en Bolonia.

Una cuestión pendiente que tan sólo hemos apuntado en algún momento es que la reproducción se autodescalifica desde el mismo momento en que atenta contra la naturaleza conscientemente efímera de estas obras (y ello a pesar de constatar que resulta difícil, sobre todo en algunos casos, escapar a la belleza y la capacidad de sugestión que nos producen estas réplicas), puesto que los tres pabellones ahora reconstruidos fueron inicialmente contruidos en el contexto de exposiciones temporales, es decir, que su vida desde el momento de su concepción estaba limitada. Y esta reproducción que se defiende con el argumento de la existencia de documentos (planos, fotos y diseños originales) que permiten la fidelidad al modelo reproducido se realiza, por supuesto, sin el control ni el permiso de los autores de dichas obras y, como hemos visto, con numerosas alteraciones respecto a la obra original debidas a la rígida normativa actual en materia de construcción. Un símil en el campo de otra práctica artística, la escultura, sería el vaciado en bronce de modelos sin el control del autor, algo que sabemos ha sucedido ya en la historia del arte. ¿Cómo juzgar estética y críticamente entonces estas obras? Yendo más allá: ¿podríamos decir que existe una diferencia cualitati-

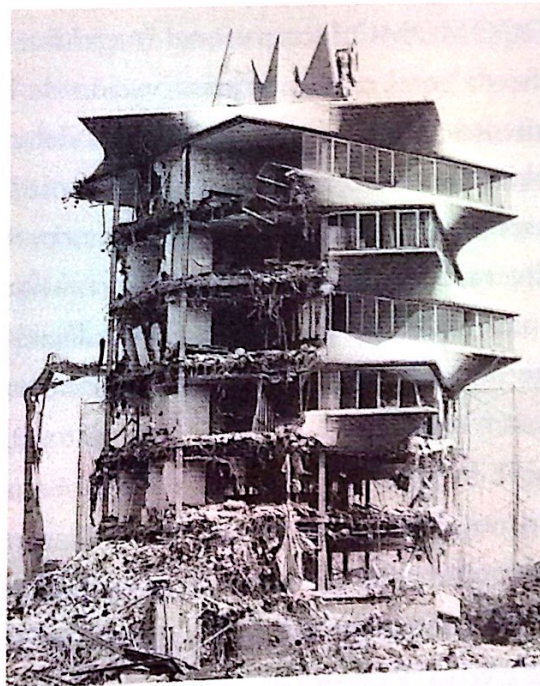
va entre estas réplicas y otras con intereses claramente comerciales como, por ejemplo, el Venetian Hotel de Las Vegas, donde se reproducen canales y palacios de la ciudad italiana?

Por otro lado, una vez abierta la puerta a la clonación de obras desaparecidas, puesto que la tecnología lo permite con una calidad cada día mayor⁶⁴, se nos abre un mundo infinito de posibilidades, ya que son miles las piezas y edificios maravillosos susceptibles de ser clonados. ¿Por qué no hacerlo? ¿Por qué reproducir un edificio racionalista y no una iglesia barroca o un palacio del Renacimiento? Quizás así conseguiríamos recuperar parte de nuestro patrimonio y por tanto de nuestra identidad. Aunque parece que hasta en esto hay períodos históricos caídos en desgracia, ya que si bien la vanguardia arquitectónica suscita una fascinación tan fuerte como para que desde los años setenta del siglo pasado se estén reproduciendo algunas de sus obras fundamentales, otras etapas artísticas todavía no consiguen provocar tal entusiasmo; me refiero en concreto al arte barroco, tan denostado en los siglos XIX y XX, que todavía hoy sufre de la minusvaloración general y profesional a juzgar por algunas recientes intervenciones⁶⁵. Como puede apreciarse, la vía abierta por esta práctica puede conducirnos muy lejos, y que esta hipótesis que planteamos no es fantasía lo ponen de manifiesto las diferentes iniciativas surgidas en la ciudad de Búfalo (estado de Nueva York, EE UU) para atraer más turismo a través de la construcción de tres edificios (una sepultura, un embarcadero y una gasolinera) que el mítico arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright nunca llegó a terminar, ni tan siquiera en planos. Se trata de una inquietante propuesta que va más allá de la réplica, puesto que consiste en la edificación de algo que no pasó de boceto y cuya materialización se realiza obviamente sin el control del arquitecto⁶⁶. Un ejemplo como éste nos muestra que una vez abierta la puerta, realmente no conocemos hacia dónde nos conducirá esta senda, sobre todo cuando prevalecen criterios ajenos al mundo del arte y la cultura.

Reconstrucción o destrucción: un triste epílogo para la arquitectura del siglo XX

La proliferación de todos estos clones arquitectónicos no sería tan preocupante de no coincidir con un fenómeno alarmante: la desaparición de importantes edificios del siglo XX. Es lamentable constatar cómo el empeño en reconstruir arquitecturas efímeras desaparecidas es paralelo al sistemático proceso de demolición de importantes edificios de la arquitectura contemporánea, lo que pone de manifiesto el peligro que amenaza hoy la conservación de la arquitectura del siglo XX, a pesar de la concienciación respecto a la necesidad de preservar nuestro patrimonio arquitectónico. Una manifestación más de las contradicciones de nuestro mundo: reproducimos obras maestras del siglo XX mientras dejamos caer los edificios históricos en un proceso de destrucción-reconstrucción bastante paranoico. Al respecto basta

**77. Demolición
de Laboratorios
Jorba, Madrid,
en 1999, arquitecto
Miguel Fisac.**



citar en España el derribo, en 1999, de Laboratorios Jorba [77] —autorizado y consentido por las autoridades municipales madrileñas—, una obra señera de la arquitectura brutalista realizada por Miguel Fisac, por citar un caso reciente producido en nuestro país; o la demolición en 2001 del puente de hierro construido en los años veinte sobre el río Cecina, entre Volterra y Pomarance, en Pisa, uno de los primeros realizados en Italia en hormigón armado, que investigaciones posteriores han demostrado era obra de Pier Luigi Nervi. Por desgracia, esta lamentable lista no deja de incrementarse tampoco en Europa, donde se aplica el término «reestructuración» a operaciones que suponen la desnaturalización o eliminación de importantes edificios del siglo XX. En este proceso lleva la peor parte, a juzgar por lo sucedido en los últimos cinco años, la Europa del Este. En el panorama poscomunista, ciudades como Berlín o Moscú están experimentando un proceso de renovación urbana acelerado y brutal en el que el valor económico (o ideológico) pesa sin ningún reparo sobre cualquier otro mérito posible, histórico o artístico.

En esta situación la arquitectura constructivista rusa se está llevando la peor parte. Aun siendo considerada a nivel internacional como un icono de la modernidad, sufre una lenta agonía a pesar de las llamadas de atención de organizaciones internacionales como SAVE Europa's Heritage, ICOMOS International y DOCOMOMO International (organización internacional especializada en el estudio y preservación de la arquitectura del Movimiento Moderno). Desde la caída del comunismo, el *boom* inmobiliario está cambiando radicalmente el aspecto de la capital moscovita, llevándose por delante una parte significativa de su arquitectura histórica. Según los organismos citados, desde las reformas realizadas por Stalin en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado, no se había producido nada igual. El desastre está alcanzando tales dimensiones que, en el año 2004, un grupo de arquitectos, historiadores, periodistas y especialistas en patrimonio, rusos y extranjeros, fundaron MAPS (The Moscow Architecture Preservation Society), una organización que ha desempeñado un papel fundamental en la difusión internacional de la gravedad de la situación.

En opinión de MAPS, los males que afectan el patrimonio arquitectónico de Moscú, y por extensión al resto de Rusia, son los siguientes: la desidia institucional ejemplificada en la falta de rigor en la aplicación de las leyes de protección existentes, que pone de manifiesto los oscuros lazos entre el poder y las empresas constructoras; la especulación urbanística, dado que los precios del suelo y la vivienda en Moscú han alcanzado las elevadas cifras de otras capitales del planeta como Tokio, Londres o Nueva York, y para los avaros promotores inmobiliarios es más barato derribar que restaurar, lo que favorece fenómenos como el fachadismo (el vaciamiento de los edificios históricos, manteniendo sólo la fachada para levantar en su lugar nuevas y lujosas construcciones); la ausencia de mantenimiento de la arquitectura histórica, tanto por parte de los propietarios como por parte del Estado; y, por último, la falta de criterios en las restauraciones, realizadas sin control, permitiéndose operaciones en las que a menudo se comprometen la autenticidad histórica y material de los monumentos. Marina Khrustalyova, directora de MAPS, afirma que «hay demasiado dinero en juego en Moscú».

Desde 1992, más de cuatrocientos edificios históricos de Moscú que van desde el siglo XVI a la arquitectura estalinista, entre ellos sesenta edificios inventariados que según la legislación soviética no podían ser tocados, han sido destruidos bajo la indiferente mirada de Yuri Luzhkov, el poderoso alcalde de la capital. Luzhkov no sólo ha mostrado y muestra escaso interés por la conservación del patrimonio arquitectónico de la capital, sino que públicamente ha calificado de «idiotas» a los conservacionistas que se oponen a estos hechos. Habría que añadir que, en su caso, existe un claro conflicto de intereses entre la conservación y su situación personal, puesto que su esposa, Yelena Baturina, es la billonaria propietaria de Inteco, una de las constructoras más importantes de la ciudad.

Entre los edificios desaparecidos se encuentran el Hotel Moskva, un clásico de la arquitectura estalinista, construido en la década de los treinta, y los almacenes modernistas Voyentorg (1913), que cayeron bajo la piqueta en 2003, pero un año antes había sido derribada la Dom Trubetskikh, la vivienda de madera



78. Hotel Rossiya, Moscú, construido en 1967.

más antigua de Moscú, que databa de la segunda mitad del siglo XVIII, para en su lugar reconstruir su réplica en hormigón. En marzo de 2004, un inexplicable fuego consumió el Manezh, edificio que acogía la escuela ecuestre imperial. En 2006, ha comenzado la demolición del Hotel Rossiya [78], el más grande de Europa, abierto en 1967 bajo el gobierno de Krushev. El Ayuntamiento de Moscú decidió tirar este símbolo de la era comunista, diseñado para acoger a los delegados que asistían a los congresos del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética), celebrados en el vecino Kremlin, para construir en su lugar un centro multifuncional que recupera en parte el trazado del distrito histórico de Zaryade, una zona medieval que se remontaba a los tiempos de Iván el terrible y que fue demolida por Stalin en la década de los treinta. El nuevo centro, en cuyo diseño participó el arquitecto inglés Norman Foster, incluye tres galerías cubiertas, varios hoteles de lujo, oficinas, comercios y restaurantes, además de un pequeño pueblo medieval réplica del barrio destruido por Stalin, con calles, plazoletas y las reconstrucciones de las cuatro iglesias que en su momento fueron defendidas activamente de la destrucción. En un giro surreal de la historia, algunos de los activistas que las defendieron se encuentran en la situación actual de reclamar la conservación del edificio a cuya construcción se opusieron con tanta fuerza hace 39 años.

En opinión de Clementine Cecil⁶⁷, miembro fundador de MAPS, bajo el mandato de Luzhkov, quien a menudo toma las decisiones personalmente, no sólo se ha generalizado el despre-

79. Catedral de San Salvador, Moscú, reconstruida en 2004.



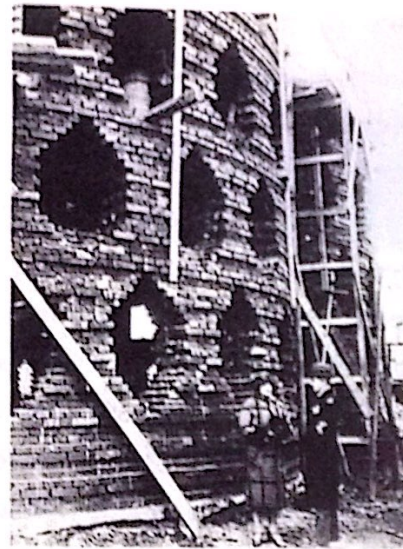
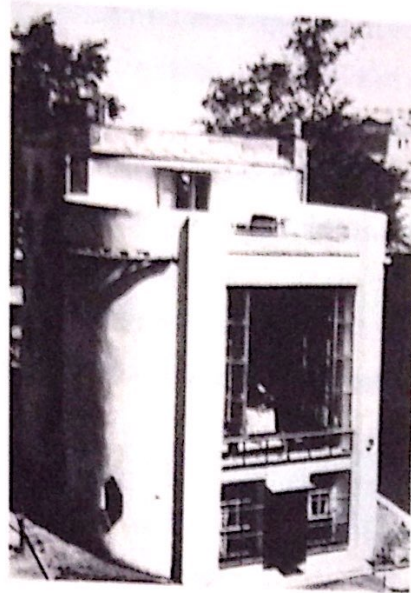
cio hacia el patrimonio del siglo XX, sino que ha venido acompañado de la proliferación de réplicas arquitectónicas de edificios del pasado como la catedral decimonónica del Cristo Salvador [79], una obra maestra del eclecticismo ruso concluida en 2004. Operaciones que el alcalde presenta como restauraciones cuando en realidad son algo bien diferente. Un ejemplo revelador de esta actitud: las obras en marcha para completar el Tsaritsyno, las pintorescas ruinas de un palacio del siglo XVIII que nunca fue acabado y que ahora quiere presentarse como el equivalente moscovita al Hermitage. Este proceso de demoliciones de originales históricos y sustitución por sus copias está empobreciendo extraordinariamente el centro histórico de Moscú hasta el punto de que, Alexei Komech, director del Instituto Nacional para la Investigación Artística de Moscú, considera que dentro de poco «la capital rusa podrá enorgullecerse de tener el patrimonio más joven del mundo»⁶⁸.

La demolición del Hotel Rossiya recuerda, por sus circunstancias, a una operación similar que se está produciendo contemporáneamente en el centro de Berlín: el derribo del Palacio de la República, que dará paso en su lugar a la reconstrucción del Palacio Real demolido a su vez en los años cincuenta, operación que comentaremos más adelante. En ambos casos se da la circunstancia de que se trata de edificios levantados por gobiernos comunistas en la década de los sesenta, vinculados por tanto a una

ideología totalitaria, argumento que ha pesado por encima de sus valores históricos o arquitectónicos. En apariencia, tanto en Berlín como en Moscú observamos los efectos de una política de sistemática cancelación de la memoria arquitectónica reciente, evidentemente ligada al comunismo, olvidando que la historia de las dos ciudades debe incluir la conservación de los testimonios arquitectónicos de los sesenta y setenta. No menos importante es el hecho de que los dos edificios estaban situados en el centro de la ciudad, por tanto en unos solares que ahora mismo han cobrado un elevadísimo valor económico, factor que ha acabado de sentenciarlos.

A la lista de desaparecidos (el Hotel Moskva, los almacenes Voyentorg, etc.), o en proceso de derribo (el Hotel Rossiya), hay que añadir el grupo de edificios amenazados, como oportunamente ha señalado la organización MAPS en su campaña internacional para intentar conservar algunos de los testimonios clave de la vanguardia arquitectónica rusa. Esta lista, accesible en internet⁶⁹, un medio que asegura la denuncia de esta situación en todo el mundo, reúne las aportaciones más significativas de los constructivistas rusos a la arquitectura del siglo XX, entre ellos el Narkomfin (1928-1930, Moisei Ginzburg e Ignati Milinis), una de las primeras propuestas experimentales de vivienda colectiva del proyecto social y urbanístico de la vanguardia arquitectónica rusa, o las obras de Konstantin Melnikov, entre ellas su casa y taller (1927-1929), un icono de la contemporaneidad, el club obrero Rusakov (1927-1929), el club Kauchuk (1927-1929) y el garaje de autobuses Bakhmetevsky (1926-1927, en colaboración con el ingeniero Vladimir Shukhov), uno de los mejores ejemplos de arquitectura industrial de Moscú, destruido parcialmente en 2001-2002. El almacén Mostorg (1927-1928, Leonid, Aleksandr y Viktor Vesnin), el Planetario de Moscú (1927-1929, Mikhail Barshch y Mikhail Siniavsky), la Nikolaev Comune, otra propuesta de vivienda colectiva para estudiantes (1929-1930, Ivan Nikolaev), el edificio Tsentrosoiuz (1928-1936, Le Corbusier y Pierre Jeanneret con Nikolai Kolli) y el club obrero Zuev (1927-1929, Ilia Golosov) completan el catálogo de construcciones en peligro denunciado por MAPS.

80 y 81. Vivienda del arquitecto Melnikov, Moscú, 1927-1929, estado original y detalle de la fachada posterior durante su construcción.



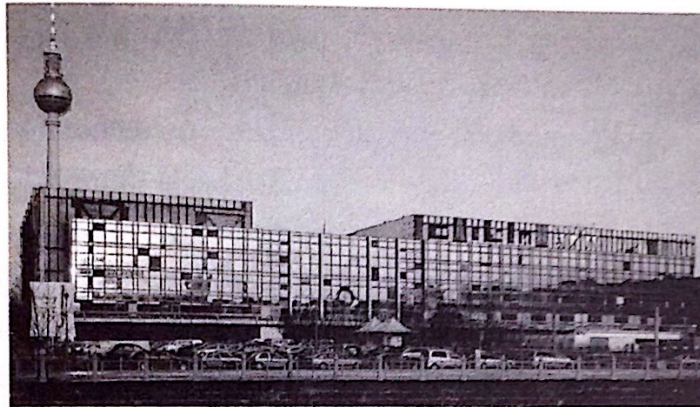
Siendo en general muy preocupante la situación de todos estos históricos inmuebles, valioso testimonio del constructivismo ruso, sobresale por desgracia el mal estado del Narkomfin y de la casa de Melnikov, dos edificios inscritos en la lista de monumentos en peligro del 2006 presentada por la asociación World Monuments Fund. El Narkomfin fue incluido en 1987 en el inventario de edificios de interés de la ciudad, a pesar de lo cual nunca recibió inversión alguna para su mantenimiento o reparación. Diseñado como un complejo residencial a medio camino entre el modo de vida privado y el completamente colectivo desarrollado en otras construcciones (Nikolaev Comune), combina los apartamentos privados de diverso tipo en función de sus pro-

pietarios y espacios comunes como comedores y cocina. Construido con técnicas de vanguardia, su estado actual es deplorable, habiéndose distorsionado una parte importante de la construcción. Diversos intentos de restauración realizados los últimos años han sido saboteados por las autoridades locales, mientras un centro de negocios levantado recientemente en su proximidad hace temer lo peor para el edificio, dado que a los ojos de los constructores vale mucho más el terreno que la histórica obra en sí misma.

En cuanto a la casa de Melnikov [80] [81], mantenida durante años como informal museo del arquitecto por Viktor Melnikov, su hijo, sufre la expectativa de un incierto destino tras la muerte de éste en febrero de 2006, puesto que parte del edificio ha sido adquirida por un promotor privado ruso. En cualquier caso, el estado de conservación de esta extraordinaria obra ha empeorado en los últimos años; encajada entre nuevas construcciones que han amenazado su estabilidad al construir aparcamientos subterráneos, alterando además el entorno de la construcción; la vivienda, constituida por dos cuerpos cilíndricos interseccionados y construida con materiales tradicionales como el ladrillo, sufre graves daños que requieren una urgente intervención. El futuro de esta obra única en la historia de la arquitectura ha producido la movilización internacional, traducida en una llamada de atención al gobierno local y estatal en el manifiesto redactado con motivo de la celebración de la conferencia *Heritage at Risk: Preservation of 20th Century Architecture and World Heritage*, celebrada en Moscú en abril de 2006. Como resultado de este encuentro internacional organizado por MAPS, ICOMOS International y DOCOMOMO International, además de otras muchas instituciones rusas y extranjeras, se han emitido dos documentos reclamando diversas actuaciones a las autoridades rusas. El primero (*Moscow Declaration on the Preservation of 20th Century Cultural Heritage*) recuerda al gobierno ruso que la URSS había suscrito la Convención del Patrimonio Mundial de la Unesco de 1972, por lo que moralmente está obligado a conservar el legado del constructivismo ruso ya que, dada su importancia, no puede ser considerado exclusivamente patrimonio de Rusia, sino que por su

trascendencia cultural forma parte de la comunidad mundial. Además, exige de las autoridades estatales la estricta aplicación de la legislación de protección del patrimonio natural y cultural, en particular proveyendo los fondos necesarios que aseguren la investigación, conservación y restauración de la arquitectura rusa del siglo XX.

El segundo documento emanado de esta reunión se titula *Resolution on Konstantin Melnikov's House and Collection*, y en él



82. Palacio de la República, Berlín, antes del comienzo de su demolición en febrero de 2006.

se solicita al Ministerio de Cultura ruso, así como al Comité de Moscú para la preservación del patrimonio cultural (el ineficaz órgano estatal que parece no querer evitar la situación de degradación en que se encuentra inmersa la arquitectura constructivista rusa), la protección legal de esta obra a través de su inclusión en los inventarios estatales, así como la puesta en marcha en el plazo máximo de un año de un plan de conservación para la vivienda y la colección de Melnikov, dentro de los criterios internacionales para la conservación del patrimonio arquitectónico.

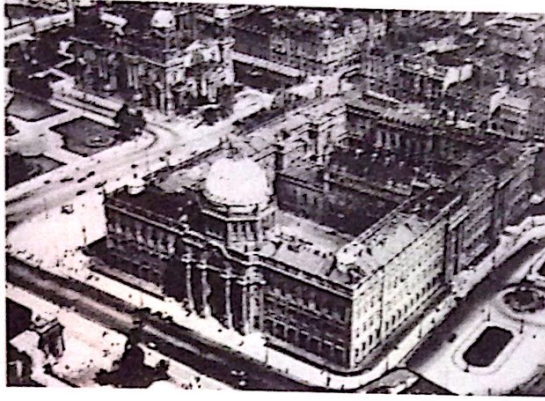
Ojalá los esfuerzos nacionales e internacionales puedan asegurar la salvación de este legado cuyo valor va mucho más allá de la calidad arquitectónica de la construcción, puesto que son el testimonio de una etapa histórica en la que se puso en marcha una utopía arquitectónica y artística empeñada en mejorar las condiciones de vida de los hombres, y por tanto no llegue a cumplirse el dicho que circula por Moscú en relación con la permanente

destrucción de los restos del pasado arquitectónico ruso: «Lo que empezaron los comunistas, lo están acabando los capitalistas».

Nada puede salvar, sin embargo, al Palacio de la República de Berlín [82], cuyo desmantelamiento comenzó el 6 de febrero de 2006. Construido entre 1973 y 1976, según proyecto de un colectivo de arquitectos dirigido por Heinz Graffunder y Karl-Ernst Swora, el Palast der Republik se levantó en el lugar ocupado años atrás por el Palacio Real de Berlín de los Hohenzollern (Schloss Berlin), que daba nombre a la Schlossplatz, Plaza del Palacio, hasta 1950, cuando fue demolido por las autoridades de la República Democrática Alemana.

El Palacio Real era una construcción de notable valor histórico-artístico que, desde el siglo XV, había dominado el centro de Berlín [83]. Ampliado y mejorado por los sucesivos príncipes electos, su apariencia hasta la Segunda Guerra Mundial respondía a un majestuoso palacio barroco, que se convertiría con el tiempo en el símbolo de la casa real prusiana. Aunque afectado por los bombardeos e incendios de la Segunda Guerra Mundial [84], no fue éste el motivo de su desaparición, sino por iniciativa del político Walter Ulbricht, personalidad que dictaminó su demolición, quien consideraba estos restos como el símbolo del represivo poder monárquico. El 7 de diciembre de 1950, con la oposición de muchos berlineses, el palacio fue volado [85].

Con la desaparición del palacio quedó expedita una enorme explanada en el centro de la ciudad que recibiría el nombre de Marx-Engels-Platz [86], un enorme espacio público donde se realizarían paradas militares y reuniones políticas. No fue hasta 1973 cuando el vacío se ocupó, en parte al comenzar las obras del nuevo Palast der Republik, un edificio multifuncional para el pueblo inspirado en centros similares abiertos en otras ciudades europeas como el Centre Pompidou (París, 1970-1977). Esta construcción, que incluía una sala para espectáculos con más de 5.000 plazas, un teatro, trece bares y restaurantes, y la Cámara de representantes del Pueblo, se convirtió en el mayor centro cultural de la historia alemana, recibiendo a lo largo de su existencia a 70 millones de visitantes en unos 21.000 actos culturales. Su historia quedó marcada por el descubrimiento, en 1990, de amianto con-



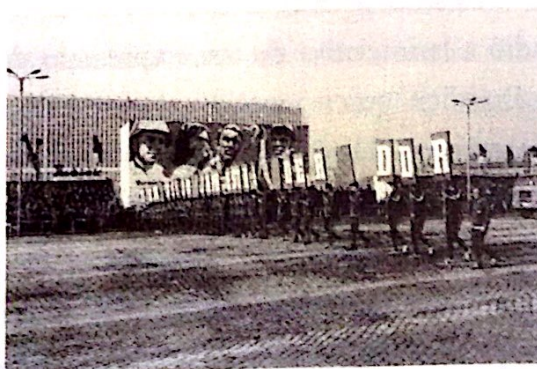
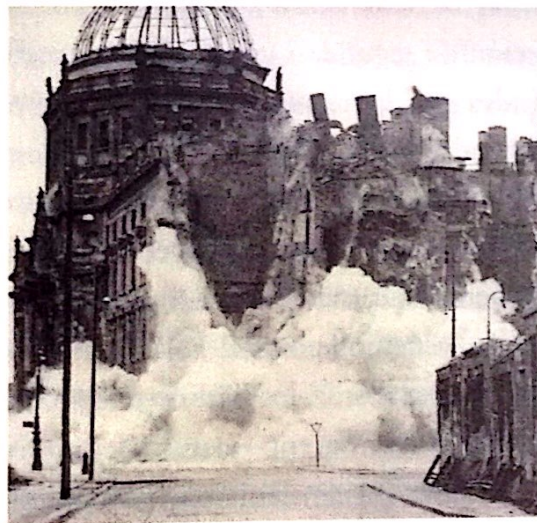
83. Palacio Real de Berlín, 1924.

84. Palacio Real de Berlín, después de 1945.



85. Voladura del Palacio Real de Berlín, 1950.

86. Desfile en la Marx-Engels Platz, delante del Palacio de la República, 1969.



taminante en el ambiente del edificio, lo que obligó al cierre del mismo por motivos de seguridad (el amianto es un material altamente cancerígeno). Antes de su clausura en septiembre de 1990, el Palacio fue testigo de un acontecimiento histórico: el 23 de agosto los miembros del parlamento de la RDA votaron a favor de la unión con la República Federal, materializándose así la unión de las dos Alemanias.

Tras la caída del muro y alcanzada la reunificación, se empezó a discutir acerca del uso futuro de esta instalación y comenzaron a aparecer comentarios que iban más allá de los problemas técnicos o económicos que implicaba su conservación. La ideología teñía la mirada que algunos alemanes proyectaban sobre el edificio, del mismo modo que la ideología (socialista) había condenado el Palacio Real cuarenta años atrás. Como vemos, la historia se repite. Se escucharon las primeras opiniones de que «era el símbolo de un régimen injusto», «una monstruosidad arquitectónica contaminada e irrecuperable», decía el senador Volker Hassemer (del CDU)⁷⁰. Este político, de hecho, pidió en abril de 1991 la demolición del edificio por considerarlo una construcción de segunda categoría representativa del «viejo sistema», una idea que haría suya en marzo de 1993 el comité encargado de trasladar la capital de Bonn a Berlín, contra la resistencia de numerosos berlineses que ya a comienzos de 1994 habían recogido 60.000 firmas contra el proyecto. Frente a la reconstrucción de la Frauenkirche, presentada como un símbolo de la reunificación alemana, la demolición del Palacio se convertía en un obstáculo al enfrentar a «ossis», los berlineses orientales opuestos mayoritariamente al derribo, con «wessis», berlineses occidentales a los que se añadirían algunos alemanes nostálgicos de la monarquía.

La idea de reconstruir el Palacio Real, sin embargo, respondió a la iniciativa de un empresario de Hamburgo, Wilhelm von Boddien, quien junto a un grupo de amigos y con el apoyo de la empresa Thyssen, presentó su visión del centro de Berlín que incluía como propuesta fundamental la recuperación del histórico edificio. Mientras se procedía, en los años siguientes (entre 1998-2001), a la descontaminación del Palacio de la República, el colectivo a favor del Palacio Real iba cobrando fuerza y ganando

87 y 88. Propuesta de reconstrucción de la fachada del antiguo Palacio Real de Berlín (abajo), comparada con la del Palacio de la República (arriba).



adeptos, sobre todo en el medio político alemán, hasta tal punto que el 13 de noviembre de 2003 el Bundestag aprobó definitivamente la demolición del edificio levantado por la RDA y su sustitución por uno nuevo que en su fachada reproduciría la del Palacio Real [87] [88]. Es decir, que el gobierno alemán aprobaba sólo la réplica de la fachada, que sería financiada exclusivamente con fondos privados, ya que el coste de la reproducción completa del Palacio Real demolido en 1950 era tan elevado que la tarea resultaba inabordable. Con esta medida se aprobaba una actuación en la que, contra toda lógica constructiva y estética, se construiría un edificio nuevo dotado de una falsa fachada sin conexión alguna con el interior de la construcción, una operación similar a la sucedida en el Ayuntamiento de Varsovia hace pocos años (1997).

El ex canciller alemán Gerhard Schröder apoyó la iniciativa, recogiendo su opinión en el periódico (edición de abril 2006) editado por la Fundación a favor de la reconstrucción del Palacio Real. En él manifestaba el político alemán: «El Palacio de la República es tal monstruosidad que prefería tener el viejo castillo allí simplemente por su belleza». En esta misma publicación, difundida de manera gratuita por toda la ciudad, se recogía la opinión del profesor Joachim C. Fest, historiador, que entre otras razones expresaba lo siguiente: «Me aterra la idea de lo que los

arquitectos modernos podrían construir en este lugar»; como vemos, encontramos de nuevo el rechazo y temor a la arquitectura contemporánea que ya hemos constatado en otros lugares.

Uno de los argumentos esgrimidos por los partidarios de la reconstrucción era que había que devolver al centro de Berlín una construcción de cierta entidad (al parecer el Palacio de la República no lo era). En el mismo periódico antes mencionado, el arquitecto Philip Johnson lo expresaba con claridad:

Estoy a favor de la reedificación del Palacio Real porque su reconstrucción es muy importante para la nueva imagen de la ciudad que estará dominada muy fuertemente por la arquitectura moderna. Los interiores históricos del Palacio no son determinantes; sí lo es su forma exterior. Solamente [a través de la reconstrucción de sus fachadas] es posible restaurar el efecto espacial de su relación con el histórico museo de Schinkel y la iglesia Friedrichswerder.

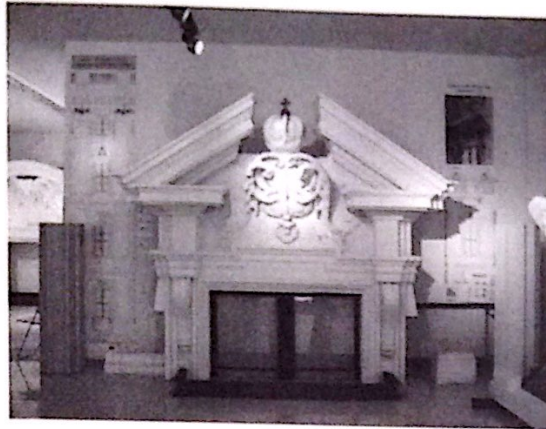
Wilhelm von Boddien, uno de los principales promotores del proyecto, subrayaba la necesidad de recomponer la imagen del centro de Berlín, recuperando para la ciudad un elemento clave en su identidad durante más de quinientos años:

El Palacio era la unidad de medida de la arquitectura de Berlín, el punto de partida de un centro concebido con arte, que antes de la guerra constituía un ejemplo en el ámbito europeo. Con la demolición del Palacio, todo el centro de la ciudad carece de equilibrio. La demolición del Palacio de la República y la reordenación del área ofrecen una ocasión única para restituir a la ciudad el lugar de su identidad⁷¹.

La otra razón de peso planteada por la Fundación era que con la reconstrucción se impulsaría la vida cultural del centro de Berlín, ya que complementando el proyecto en marcha de la isla de los museos, en el nuevo edificio se instalarían el conjunto de

89. Interior del centro informativo de la reconstrucción del Palacio Real de Berlín.

Maqueta a tamaño natural de uno de los elementos que se desea reconstruir en la fachada.



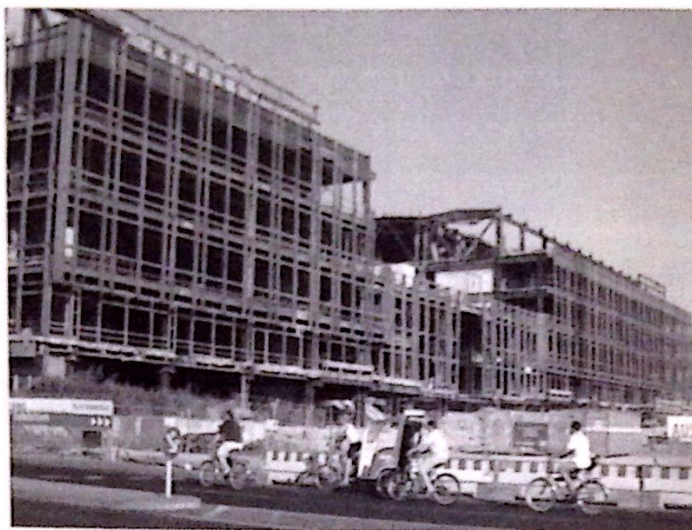
90. Detalle del folleto publicitario con las indicaciones del coste económico para «adoptar» partes del edificio.

FASSADE ZUR SCHLOSSFREIHEIT

Schmuckelemente von Portal III, Johann Friedrich Eosander v. Göthe

		Kapitel der Kolossalpilaſter Dieses Kompositkapitel befindet ſich unter dem Kapitell der Kolossalpilaſter. Zur Darſtellung entspricht weitestgehend dem der Nachbildung. Höhe ca. 1,20 m, Breite oben 1,60 m, Tiefe 0,90 m Menge: 1 Stück Art.-Nr. SF 030 je 47.450,00 €
		Adler über dem Portaldurchgang Dieser Adler ſymboliſiert Treue und Elfenbein in einem Kriſis. Höhe ca. 0,85 m, Breite ca. 1,90 m Menge: 1 Stück Art.-Nr. SF 010 31.850,00 €
		Schriftband über dem Portaldurchgang Der Schrift ist aus Eisenbeschrieben hergestellt. Höhe ca. 0,85 m, Breite ca. 1,90 m Menge: 1 Stück Art.-Nr. SF 011 61.900,00 €

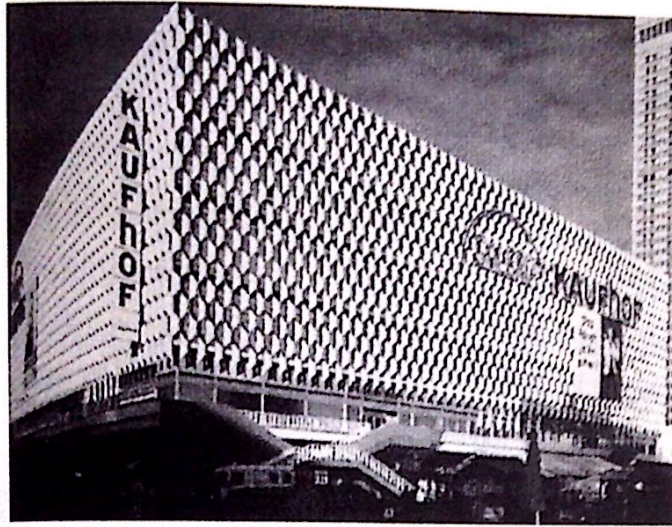
museos de etnología y arte dedicados a los pueblos primitivos situados actualmente en Dahlem Museum, además del Humboldt Forum, un centro multifuncional para actos culturales y científicos, la colección científica de la Universidad Humboldt, bibliotecas estatales y otros establecimientos relacionados con el ocio (restaurantes, tiendas, etc.). El coste de toda la operación se estima en torno a los 500 millones de euros, ascendiendo la reconstrucción, sólo de la fachada, a 80 millones, financiados exclusivamente de manera privada. En la publicidad difundida por la Fundación se explican algunos de los métodos de financiación que ayudarán a realizar la costosa réplica: donaciones individuales, adopción de una parte del edificio en la que quedará impre-



91. Demolición del Palacio de la República, julio 2006.

so el nombre del donante (existe un detallado catálogo de la fachada indicando la variedad de precios de cada elemento decorativo o constructivo que puede ser adoptado [89] [90]), por medio de donaciones testamentarias o, lo más curioso, se invita a los ciudadanos a hacer una donación colectiva con el dinero destinado al cumpleaños de un amigo; como se expresa en el folleto de propaganda, la Fundación «estará encantada de informar a tus amigos de la donación, enviándoles un documento de confirmación». Medios poco usuales para una reconstrucción nada habitual que ha encontrado mucha oposición entre una parte importante de los berlineses.

Entre 2004 y 2005, mientras se esperaba el comienzo de la demolición del Palacio de la República, el gobierno alemán aprobó el uso provisional de esta infraestructura para actos culturales, lo que acabó volviéndose en su contra ya que el edificio mostró su utilidad de nuevo, a pesar de carecer de muchos detalles que lo hacían más incómodo. Hacia finales del 2005 se habían celebrado en él casi novecientos eventos, muchos de ellos ligados a *performances* e intervenciones artísticas, con una participación aproximada de 600.000 personas, y esto tuvo un efecto añadido, pues una nueva generación de berlineses hizo suyo y defendió este espacio. No estaban solos; junto con colectivos de artistas y arquitectos extranjeros como Rem Koolhaas, apoyaron la iniciativa

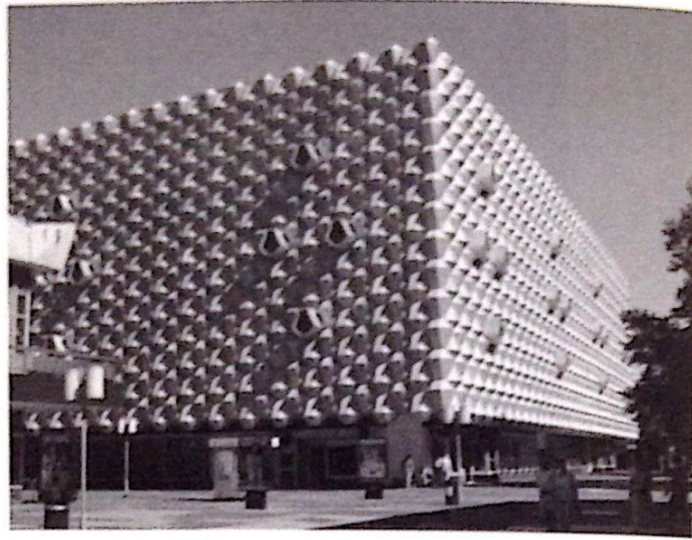


92. Almacén Kaufhof, Alexanderplatz, 1970,
fachada original antes de la reciente reforma.

de revitalizar el edificio existente en vez de demolerlo⁷². En vano, el 19 de enero de 2006, a pesar de las protestas de los partidos de izquierda y de los verdes, el Bundestag aprobó la demolición inmediata del Palacio [91], un interesante ejemplo de la arquitectura socialista de los años setenta, ligado estrechamente a la historia alemana que debería haberse conservado.

El presupuesto general del proyecto, y en particular de la reconstrucción de la fachada del Palacio, es tan costoso (como ya hemos indicado) que las expectativas expresadas por los políticos auspician que las obras no se iniciarán antes del 2012. Es decir, que se ha derribado un edificio que, incluso en su frágil situación actual (casi reducido a su estructura), cumplía una función cultural muy activa para, en su lugar, dejar un vacío que no será ocupado, como muy pronto, hasta dentro de seis años. Incomprensibles paradojas de la vida de algunas ciudades contemporáneas.

Lo que le ha sucedido al Palacio de la República, sin embargo, no es un hecho aislado, como tampoco lo es la destrucción del Hotel Rossiya en Moscú. Otros notables edificios de los años sesenta y setenta de Berlín caen inmisericordemente bajo la piqueta o son profundamente transformados como el Kaufhof [92] en Alexanderplatz. Este interesante edificio, obra de los arquitectos Josef Kaiser y Günter Kunert (1970), caracterizado por una atrevida fachada metálica de estructura alveolar, está siendo trans-



93. Centrum Warenhaus,
Dresde, estado actual.

94. Checkpoint Charlie,
antiguo puesto fronterizo
en Berlín, estado actual.

formado en el segundo centro comercial más grande de Alemania, un proyecto estimado en 110 millones de euros⁷³, operación que ha conllevado el desmantelamiento de lo más representativo del edificio: su fachada. Otras construcciones alemanas de la misma época se encuentran igualmente amenazadas, entre ellas el Centrum Warenhaus [93] de Dresde (1973-1978), un centro comercial inspirado en el Kaufhof del que toma la idea de fachada alveolar, condenado también a desaparecer. Intervenciones que parecen responder al mismo espíritu de reinterpretación selectiva de la historia que constatábamos en Moscú. Una operación de «limpieza ideológica e histórica» dentro del acelerado proceso de refundación urbanística y sociológica experimentado en Ale-

mania, pero de manera muy especial en su capital, que se está llevando por delante tantos recuerdos y edificios de la República Democrática Alemana, de la que tan sólo parece haberse salvado con éxito la Fernsehturm (la torre de televisión situada en la Alexanderplatz), banalizándose otros hasta términos insospechados. La reconstrucción a efectos turísticos de la caseta del Checkpoint Charlie [94], uno de los puestos fronterizos más famosos (y de recuerdos más dramáticos) de Berlín, es un ejemplo de estos hechos. En esta situación, salvar estos edificios no es un ejercicio de nostalgia, sino de responsabilidad histórica.