

poques que manifestin tan clarament l'ànsia institucional de l'arquitectura actual i que, alhora, revelin els seus mitjans tan sumàriament. Bofill, Moneo: no tenen res a veure l'un amb l'altre. Són, certament, dos extrems, però dos extrems d'una mateixa cosa. Aquesta cosa és el desig de figuració de l'Estat transformista. Populisme, neoclassicisme: una arquitectura oficial és sempre una arquitectura coneguda per endavant, prevista.

NOTA SOBRE LOS AEROPUERTOS DE BARCELONA Y SEVILLA

Por superficial que fuera nuestra mirada hacia los nuevos aeropuertos de Barcelona y Sevilla, tan sólo podríamos llegar a una conclusión: no tienen nada, absolutamente nada, que ver entre sí. Sin embargo, la tentación de ponerlos juntos, uno al lado del otro, de mostrarlos ambos a la vez, es muy grande. ¿Por qué? ¿Tan sólo por la «casualidad» de que han sido construidos al mismo tiempo, coincidiendo con celebraciones especialmente significativas para el Estado español, y porque han sido encomendados a los dos arquitectos españoles, tal vez, de mayor relevancia internacional? Pero ésas ya son, desde luego, razones de peso. Valdrá la pena, pues, intentar explicarlas, aunque sea brevemente, desde los propios edificios.

En el aeropuerto de Barcelona, Bofill ha reducido toda su arquitectura a la utilización de dos elementos: por un lado el muro cortina, resuelto con un doble acristalamiento que deja ver en su interior la estructura metálica, y, por otro, la columna cilíndrica, de aspecto pétreo y proporción achatada, rematada por un grotesco capitel seudodórico. Tanto uno como otra han sido desarrollados en clave fuertemente retórica. El muro cortina, dejando en su interior, visible pero intocable, una exagerada malla estructural, es, obviamente, una operación de *amplificatio*: no se trata de alta tecnología sino de una representación de aquello que el público, supuestamente, debe entender por alta tecnología. «Re-presentación», en efecto, puesto que, literalmente, todo se ha desdoblado: el muro, la coloración de los cristales —oscuros en un lado y transparentes en el otro—, la estructura... Todo debe ser notado, por los ojos del viajero, dos veces, como si las cosas no tuviesen bastante con su simple apariencia. Y no sólo esto: la estructura encerrada en el interior de la caja transparente del muro, tan cercana y tan alejada al mismo tiempo de las manos del viajero, separada de él no sólo por un cristal, sino también por sus infinitos reflejos, se convierte en la más burda e inmediata interpretación de la tecnología como fetiche: un fetichismo basado, como aquel antiguo de la mercancía, en el principio de «mirar pero no tocar». Y, junto a ese «escaparate» que es el muro cortina, Bofill ha dispuesto largas filas de columnas. Estas columnas también representan. Y no sólo, como es obvio, lo «clásico» de una arquitectura, sino que con su apariencia exageradamente pétreo, con su pesada proporción, con su orden —es un decir— dórico, banalizan hasta extremos extraordinarios una interpretación bien concreta de ese supuesto «clásico»: la de su arcaísmo, con todas las connotaciones de «valor» ancestral que ello tiene. El mecanismo de *amplificatio* llevado a cabo en las columnas no es distinto, pues, del que se ha operado en el muro. No es extraño que, al margen de justificaciones funcionales, siempre contingentes, el edificio se desarrolle linealmente, con un eje recto muy expresamente exhibido: sobre ese eje, muros y columnatas discurren en larguísimos desarrollos paralelos, sin tocarse pero siempre juntos, siguiendo una dirección idéntica

127

hacia lo lejos. No es extraño tampoco que Bofill llame a ese eje «calle interior», pero no porque se trate de un ingenuo —o, más propiamente, cínico— espacio de relaciones, sino porque, como una calle cualquiera, es el lugar de la exposición más trivial: «lo que debe entenderse» por lo más nuevo junto a «lo que debe entenderse» por lo clásico. Ésa es la figuración del edificio institucional: no podría pedirse mayor esquematismo ideológico, simplicidad más lisa. Más que cualquier otra, la arquitectura de Bofill puede ser llamada populista.

En el aeropuerto de Sevilla nos encontramos ante un caso aparentemente muy distinto. Todo lo que el de Barcelona tenía de exposición dicotómica y abierta, éste lo tiene de concentración y voluntad de unidad. Moneo, en efecto, ha construido una gran nave cubierta por una sucesión de cúpulas que exhiben con elocuencia su modelo: la *pendentive dome* de John Soane. Ninguna cúpula explica como ésta su propia condición: no hay tambor ni elemento alguno que la separe de los muros sobre los que descarga su peso, y las pechinas y el casquete se muestran como una sola cosa, sin solución de continuidad. Pero sobre un modelo ya de por sí muy abstracto —pienso, sobre todo, en el Bank Stock Office— Moneo ha operado una ulterior reducción: ha eliminado todo aspecto aún contingente —medallones, molduras...— y, pintando la superficie esférica de un azul continuo y fuerte, ha condensado literalmente su forma. También eso es *amplificatio*. Tal contracción responde a un modo de pensar y de hacer característico de Moneo, quien viene a decirnos: «Esto no es una cúpula de este edificio, sino la Cúpula.» Las formas, los elementos, las estructuras de la arquitectura ocupan, para Moneo, un «lugar otro», no menos cierto, sin embargo, que el nuestro. Sólo de ese modo, «instituida» en sus principios de puras formas, la arquitectura será digna de la institución, merecedora de su confianza: porque trasladará a ella la seguridad sin dudas de sus principios primordiales. No es extraño, pues, que ese ambiente, con tal sucesión de bóvedas metafísicas, no nos sugiera la sala de facturación de un aeropuerto, sino el vestíbulo de una estación monumental decimonónica, es decir, el lugar en el que la arquitectura se manifestaba «masivamente», en oposición a las naves metálicas que, «más allá» de ella, cubrían estrictamente los andenes. Moneo, consciente, al contrario de Bofill, de que entre aquellas estaciones y su aeropuerto media una larga guerra, ha eliminado todo lo que un tópico moderno consideraría decoración; pero ¿cómo evitar que con la decoración desaparezca, también, el *decorum*? Junto a la impresionante contracción de masividad que son las bóvedas, ¿qué significan, por ejemplo, esos capiteles en abanico —grandes en tamaño pero, en realidad, frágiles e insignificantes como una obra de papiroflexia— sino la paradójica situación de una arquitectura que, convertida en mundo primordial, ha sido desposeída de sus articulaciones «concretas»? En el mundo de las ideas de la arquitectura de Moneo, esa desposesión es una razón de Estado. Por ello no existe otra arquitectura que, como ésta, pueda ser llamada, con radical propiedad, neoclásica.

Así, pues, no responde tan sólo a la «casualidad» la tentación de ver juntas estas dos obras: pocas hay que manifiesten tan a las claras el ansia de institución de la arquitectura actual, y que, al mismo tiempo, revelen tan sumariamente sus medios. Bofill, Moneo: no tienen nada que ver uno con otro. Son, ciertamente, dos extremos, pero dos extremos de una

misma cosa. Esa cosa es el deseo de figuración del Estado transformista. Populismo, neoclasicismo: una arquitectura oficial es siempre una arquitectura conocida de antemano, prevista.