

REINHOLD MARTIN

el momento de la verdad

Traducción del inglés por Valeria Guzmán Verri

Presentación

El momento de la verdad se da cuando no queda otra alternativa que la de elegir (afirmación o rechazo, sí o no, arriba o abajo). Sin opción para devaneos ni rodeos. Es un poco como entrar en una cabina de votación, con la salvedad de que todavía existen varios fragmentos arquitectónicos que, de una forma u otra, han dado su voto por lo que Fredric Jameson ha llamado informalmente el “partido de Utopía.” En ese sentido, un compromiso “realista” con el orden establecido puede todavía vislumbrar una alternativa “utópica”, aunque sea tenue su luz o impreciso su contorno. Como el acto de votar —de decidir, de comprometerse a algo—, el diseño está lleno de compromisos y aporías. Aun así, la imaginación arquitectónica debe permanecer abierta a la simple verdad de que el mundo de la globalización corporativa, del “espacio basura” y del aparente estado de emergencia no es el único mundo posible ni el mejor de los mundos posibles.

Presentation

The moment of truth occurs when you have no choice but to choose —affirmation or refusal, yes or no, up or down. No surfing, no hedging. It’s a bit like stepping into a voting booth, with the caveat that various architectural fragments still exist which in one way or another have cast their vote for what Fredric Jameson has offhandedly called the “party of Utopia.” In that sense, a “realist” engagement with powers-that-be can still glimpse a “utopian” alternative, however dim its light or vague its outline. Like the act of voting —of deciding, of committing to something— design is fraught with compromises and aporias. Still, the architectural imagination must remain open to the simple truth that the world of corporate globalization, of “junkspace,” and of an apparently permanent state of emergency is not the only world possible, nor is it the best of possible worlds.

¿Por qué un llamado al pensamiento utópico y a la práctica? ¿Por qué denominar a tal llamado “realismo utópico” y arriesgarse a correr todos los viejos peligros (ideológicos, de proyección, de repetición) más otros nuevos? Porque la arquitectura ha llegado al momento de la verdad. De esto, el primer elemento que tenemos de prueba es que ya no podemos universalizar bajo el título de “arquitectura” ningún conjunto particular de prácticas disciplinarias, histórica o culturalmente específicas. Los debates pueblerinos (“crítica” vs. “proscrita,” etc.) deben dar paso a una mundialidad más cosmopolita. Así también la supuesta obsolescencia de la “teoría” debe ser sin lugar a dudas rechazada a favor de un horizonte teórico más amplio: Si a usted lo pone nervioso la teoría, supérela de una vez por todas. El segundo elemento de prueba de que hemos llegado al momento de la verdad es que, cuando nos preocupamos por nuestra supuesta pérdida de injerencia como disciplina o como profesión, no podemos usar el pronombre *nosotros* para indicar un agente geográfica, cultural o económicamente autoconsistente y unificado.

El momento de la verdad se da cuando no queda otra alternativa que la de elegir (afirmación o rechazo, sí o no, arriba o abajo). Sin opción para devaneos ni rodeos. Es un poco como entrar en una cabina de votación, con la salvedad de que todavía existen varios fragmentos arquitectónicos que, de una forma u otra, han dado su voto por lo que Fredric Jameson ha llamado informalmente el “partido de Utopía.” En ese sentido, un compromiso “realista” con el orden establecido puede todavía vislumbrar una alternativa “utópica”, aunque sea tenue su luz o impreciso su contorno. Como el acto de votar —de decidir, de comprometerse a algo—, el diseño está lleno de compromisos y aporías. Aun así, la imaginación arquitectónica debe permanecer abierta a la simple verdad de que el mundo de la globalización corporativa, del “espacio basura” y del aparente estado de emergencia no es el único mundo posible ni el mejor de los mundos posibles.

Por supuesto, no es tan sencillo. Como con el voto, es necesario todo un aparato para hacer cualquier elección arquitectónica posible de entrada, una elección estética, una elección técnica, una económica, etc. Este aparato está organizado en tantos niveles y alrededor de tantas prácticas diferentes que se hace difícil sintetizar su alcance. A cada nivel, sin embargo, el aparato (llámese una disciplina, una cultura, una economía, etc.) construye una especie de soberanía, en el centro de la cual está el soberano “yo” del “yo elijo”. Como la figura que

entra en la cabina de votación, este “yo” no existe a priori en un sentido completamente autónomo. Debe ser producido y reproducido a través del uso de cierta fuerza, en una manera comparable al patrón invisible que actualiza la pantalla de mi computadora mientras escribo. Para que esta actualización se lleve a cabo, para que el “yo” reaparezca, es necesaria una fuente infinitesimal de poder que aprovecha redes de todo tipo, tanto adentro como afuera de la pantalla.

Aun así, a pesar de todo el poder que este imaginario “yo” pueda ejercer, cualquiera que ha entrado a una cabina de votación sabe que la decisión, en muchos sentidos, ya ha sido tomada por ellos. En efecto, uno puede sentir que su voto ha perdido el poder de *representar* sus intereses y convicciones de una manera que pueda ser compartida efectivamente con otros. En la arquitectura, como en el resto de las cosas, este sentimiento de desamparo, de impotencia por cambiar las cosas individual o colectivamente ha sido experimentado desde hace ya un tiempo como una *crisis de representación*. La versión más reciente de tal crisis (vieja como la modernidad misma) data, en Euro-Estados Unidos, desde los setenta aproximadamente. Implica el fracaso de los edificios por conllevar un significado cultural sólido —para no hablar de la aptitud del funcionalismo por guardar correlación con el cambio histórico positivo— y el fracaso del autor/arquitecto por ocupar una posición suficientemente estable o bien fundada que garantice algo como una “eficacia.” En pocas palabras, la crisis indexa una transición de lo moderno a lo posmoderno.

Una de las muchas cosas reales (a saber, activas, efectivas, pragmáticas) de la arquitectura es su capacidad, como en tantas otras formas de producción cultural, tales como el cine, de asistir en el manejo de esta crisis en el nivel de lo que algunas veces es llamado el imaginario cultural. Esto se consigue a menudo a través de los fetiches, los cuales son cosas muy reales (como los edificios) que producen una especie de magia que compensa diversos tipos de pérdida o ausencia. Un ejemplo clásico de fetiche es todo aquello que haya sido una mercancía. De acuerdo con una línea de pensamiento que proviene de Marx, cuando una mercancía entra en el mercado adquiere un cierta mística, una especie de aura proto-religiosa (hoy la llamaríamos “branding”) que oculta o mistifica las relaciones sociales reales que hay detrás.

Una de las formas en que los fetiches operan es creando algo visible (digamos, la atmósfera seductora de un boutique hotel) al mismo tiempo que algo invisible (digamos, la difícil situación de los inmigrantes sin papeles que trabajan en la cocina). Otro fetiche afín es la “arquitectura de firma” que oculta a plena vista el vacío y la reproductibilidad de la firma como marca de autenticidad. En el Estados Unidos de hoy, inclusive algo tan abstracto como la “libertad” ha sido fetichizado con la ayuda de la arquitectura por medio de varias abyectas torres de la “libertad” y museos de la “libertad” que adornan las portadas de nuestros periódicos, mientras que los dictados ejecutivos vuelven literalmente invisibles en los media dominantes los cientos de miles de cadáveres que se apilan en Iraq y en otros lugares bajo el nombre de esas libertades.

No es que lo invisible sea más real que lo visible. Es que esa invisibilidad significa exclusión de la vida imaginada como la vivida por el dominante cultural, debido a que el problema no es tanto la mercantilización de *vuestra* experiencia, sea esta objeto de comentarios críticos, experimentos o simplemente disfrute. El problema es que la mercantilización de *vuestra* experiencia guarda correlación con la muerte *de aquellos otros*. Son pocas las ocasiones en las que este lazo puede probarse. Es a menudo tan indirecto, tan minuciosamente mediado, tan circunscrito por la “muerte del autor” y por el consecuente desplazamiento de la responsabilidad de la autoría conmemorada en significantes que flotan, como “Halliburton”, que no se pueden contar las muertes reales.

Entonces no estamos simplemente hablando de los fracasos técnicos de la democracia representativa para hacer que los votos valgan o para que los criminales estén sujetos a responsabilidad penal, por enormes que sean estos fracasos. Hablamos aquí de la crisis de la representación que se da cada vez que se ingresa a una cabina de votación o se diseña un edificio. ¿De quién son los intereses que se representan en estos actos? ¿En representación de quién se habla, se escribe o se trabaja? (“No en nuestro nombre”, dice un slogan antiguerra.) Estas preguntas pueden muy fácilmente contestarse con el “lo hago porque puedo, porque debo”, frase propia del solipsismo que encuentra su equivalente geopolítico en los recientes esfuerzos de Estados Unidos por rehacer el mundo a su propia imagen, particularmente a través del uso de las elecciones de Iraq como un tótem

para la exportación violenta de la “democracia”. Mientras tanto en terreno estadounidense estas preguntas siguen marcando una crisis de *agencia* [agency] que se compensa a través del fetiche de un “yo” minuciosamente mercantilizado, que no distingue entre votar y comprar.

Es desde esta tierra natal desde donde sugiero que iniciemos nuestro trabajo. En este frente podemos ver que la arquitectura ayuda a producir un “yo” transcendente y soberano que se imagina a sí mismo como una mercancía animada (marca, identidad corporativa, lista de reproducción, entre muchas otras), cuya soberanía es garantizada por la capacidad para “just do it”. Este “yo” es perturbado por simples preguntas tales como ¿Por qué? ¿En el nombre de quién? ¿En representación de quién? Tal perturbación no se debe a que estas preguntas puedan contestarse definitivamente, sino a que desafían la soberanía en sí del “yo” mismo. Precisamente, tal soberanía —ausente, pero profundamente deseada— parece hacerse fetiche a través de aquellos que, como los editores invitados de un recientemente “secuestrado” número de la Revista *Log*, trasladan el problema en los términos de la arquitectura e insisten, en efecto, en que la arquitectura se libre de la carga de la teoría, de la crisis de representación y que ejecute un plan.

Ejecuto el plan porque puedo. Debo. Pero no porque me hago responsable de las consecuencias, lo cual es estructuralmente imposible, ya que yo *soy* las consecuencias. En filmes tales como *The Italian Job* (la versión original es de 1969, citada por R. E. Somol y Sarah Whiting, los editores de la secuestrada *Log* 5), el atraco minuciosamente planeado es un fin en sí mismo. En eso consiste toda la trama, especialmente si el atraco falla. El plan es ejecutar un plan cuyo primordial efecto será restaurar la soberanía del “yo.” Pero la restauración es fingida ya que el “plan” es una farsa. Como el señuelo de la “plasticidad” que los editores usan para distraernos de la tautología esencial, se trata de un fetiche que es consciente de su propia naturaleza. Substituya lo que quiera aquí —“complicidad” proyectiva, triunfalismo digital, neotradicionalismo neoliberal, etc.—, al final todas estas opciones se reducen a una especie de terapia de grupo posmoderna diseñada para aliviar, pero no para curar la incurable pérdida en el centro de la crisis de la representación.

Una definición en proceso de realismo utópico sería un imaginario arquitectónico que no requiere de la restauración forzada de un “yo” o un “nosotros” (en eso consistiría su lado utópico). Sin duda que reconocería la

necesaria persistencia de tales fantasmas (en eso consistiría su realismo). Sin embargo, el concepto permanecería abierto a las consecuencias positivas de su propia irrelevancia, de su ausencia — el fantasma de la firma de autor por un *otro* invisible, otro futuro, otro lugar, otro tiempo—. Buscaría hacer visible esas muertes que acontecen a diario en el nombre de “libertades” soberanas y por medio de planes falsos (tal vez a la manera de memoriales en reversa, monumentos, no del pasado, sino de los futuros traicionados). Y proyectaría futuros posibles en donde estas muertes no hayan ocurrido. En ese sentido, la verdad de la arquitectura —el momento de la verdad de la arquitectura— acontece, estrictamente hablando, *en el futuro*. No *existe*, *aparece* como un fantasma. Así que en lugar de presentar un mundo futuro directamente (como, digamos, en las realmente existentes utopías regresivas del Estados Unidos del siglo XIX) o representarlo en una visión totalmente desarrollada (como en los clásicos planes maestros *à la* Wright o *à la* Le Corbusier), un futuro utópico realista encantaría al presente —lo dado, el status quo— con imágenes apenas discernibles que vienen de un mundo por venir, como si ya estuviera aquí.

La crisis de la representación es una crisis del futuro. Esta crisis conlleva la incapacidad para imaginar y para proyectar algo verdaderamente otro de nuestro propio tiempo y espacio, algo “sin tiempo”, como los editores de *Log 5* sugieren. Pero si nos dejamos convencer muy rápidamente de que el problema es simplemente el de empoderar al arquitecto, arriesgamos un ciclo de retroalimentación en donde el ausente, pero fetichizado, “yo/nosotros” convoca a una consolidación disciplinaria que se dedica una vez más a sí misma a la consagración y a la conservación de la falsedad más santificada y más rigurosamente teológica: la de un plan divino. Tal plan ya no se mapearía en las constelaciones geométricas de un domo o en las estrictas regularidades de una grilla, sino en las descargas casuales, fáciles y dispersas provenientes del atmosférico y soberano murmullo del capital, ralentizado para el deleite de sus ojos. Trasladado a la jerga del nuevo profesionalismo, cuando se replican “postcríticamente” (o aun sin darse cuenta) las teologías de empoderamiento del mercado, la “inteligencia en el diseño” muy rápidamente queda sumida en “diseño inteligente”.

Pero ¿qué tal si usted vota, diseña o construye o escribe no para ejercer *su* libertad, ni siquiera para ejercer *sus* responsabilidades, sino precisamente porque se encuentra limitado, en condiciones de impotencia, en terreno incierto? O para ponerlo en palabras ligeramente diferentes, ¿qué tal si tomar una posición en favor o

en contra de algo no es una condición que lo implique a *usted* —sus problemas, su hastío— sino que actúa como una especie de sustituto para otra cosa? Si el momento de la verdad de la arquitectura llega cuando ya no hay opción, entonces la responsabilidad que la verdad trae consigo puede describirse como una *respuesta* al llamado de un perfecto desconocido que se encuentra en algún lugar fuera de la cabina de votación. Concebida de esta manera, la verdad no se presenta como un compromiso con una idea reguladora (tal como una utopía idealizada o su inverso, un plan dudoso). Más bien, la verdad se presenta como un compromiso con alguien o con algo con lo cual no se comparte nada: ni la cultura, ni la disciplina, ni el lenguaje, ni tampoco, ciertamente, la cabina de votación. Algo o alguien precisamente que *no es representado* por el acto de votar, un extraño que, sin embargo, le solicita a usted hacer una elección, arriesgarse a algo, poner algo en juego.

La cabina de votación no es una utopía y dista mucho de serlo. Hemos visto que puede ser un instrumento de poca sutileza en una guerra brutal y narcisista. Sin embargo, mientras ponga en escena el momento de la verdad, la cabina de votación también puede ser un espacio de traducción de juicios críticos, comparativos y ético-políticos. Si, una vez adentro, uno es forzado a escoger entre el menor de los males (realismo) es solo porque, en primer lugar, no se tuvo más opción que la de entrar en el espacio (utópico) del juicio crítico y la reflexión, aun si eso implica rehusarse a entrar en la cabina de votación misma. Adentro o afuera, darle el voto al “partido de Utopía” puede tener muchos significados. Como mínimo (y esto puede diferir un poco de lo que Jameson tiene en mente) puede significar reimaginar el futuro no como el resultado de un plan o de un proyecto, sino como la traducción fantasmal de la materia cultural —de memorias, aspiraciones, sueños y pesadillas— de un espacio o tiempo a otro. Se trata de un futuro circular y abierto, lleno de giros y retornos, perseguido por el pasado y el presente, aquí y allá, no uno “proyectivo” en donde la fecha que parece apuntar hacia adelante solo traza un círculo que la lleva a sí misma.

Visto de esta manera, dos tareas surgen como particularmente urgentes. La primera es estética: hacer, directa o indirectamente, lo invisible visible. En esto la arquitectura puede contribuir rehusándose al rol que se le ha asignado en el vasto encubrimiento (Bilbao es el nombre en clave para esto); construyendo, en cambio, aberturas hacia otros imaginarios y otros futuros en cualquier escala, tiempo y lugar. La segunda tarea es

territorial: romper los recintos cerrados y los enclaves (desde los malls hasta los campamentos de prisioneros) que despojan de representación política y cultural a aquellos que están adentro o afuera. Esto significa *demostrar* específicamente, en términos arquitectónicos y con toda la fuerza de *toda* demostración —técnica, estética o política—, cómo el orden funciona para excluir y cómo podría operar de forma diferente. Dicho en breve, hago un llamado por una *ciencia de lo imaginario*, la cual la arquitectura se encuentra excepcionalmente posicionada a inaugurar. El diseño es una elección entre futuros posibles que, como el imaginario “yo” del arquitecto que el diseño continúa borrando y redibujando, son invenciones y construcciones tan reales y limitantes como cualquier cabina de votación y las opciones que ella encierra. ¿Agravar o mejorar? Sí.

Notas

1. Lo que se presenta a continuación se basa en la posición esbozada en Reinhold Martin, “Critical of What? Toward a Utopian Realism,” *Harvard Design Magazine* 22 (Spring/Summer 2005): 104-09. Mi uso del término *realismo utópico* debe diferenciarse del utilizado por el sociólogo Anthony Giddens, quien ve el término como una fórmula para balancear aspiraciones idealistas contra riesgos de altas consecuencias. Ver Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford University Press, 1990), 154-58. Agradezco a Indebir Riar por propiciar la aclaración. [Primera edición en español: Giddens, A. (1993): *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Universidad, Madrid.]
2. Jameson utiliza la expresión “partido de Utopía” en la dedicatoria a su *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London, Verso: 2005). [Primera edición en español: (2009) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ficción*. Akal, Madrid.]
3. R. E. Solmol y Sarah Whiting, “Okay Here’s the Plan...,” *Log 5* (Spring/Summer 2005): 4-7. Mis comentarios se refieren sobre todo a la posición editorial dispuesta por Somol y Whiting y no a la diversidad de contribuciones agrupadas en el número en sí.
4. Para una naturalización sintomática de la ideología de la “nueva economía”, ver Micheal Speaks, “Design Intelligence and the New Economy,” *Architectural Record*, vol. 190, no.1 (January, 2002): 72-75. Speaks no está entre los contribuyentes de *Log 5*.
5. Aquí estoy pensando, entre otras cosas, en un brillante ciclo de talleres de diseño con el tema de “límites”, que enseña Enrique Walker en la Escuela de Posgrado de Arquitectura, Planificación y Conservación de Columbia University.
6. Sobre los riesgos de respuesta y responsabilidad ver Keenan, T. (1997). *Fables of Responsibility: Aberrations and Predicaments in Ethics and Politics*. Stanford University Press. Stanford, 7-13.

Bibliografía

Giddens, A. (1993): *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Universidad. Madrid.

Jameson, F. (2009) *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ficción*. Akal. Madrid.

Keenan, T. (1997). *Fables of Responsibility: Aberrations and Predicaments in Ethics and Politics*. Stanford University Press. Stanford.

Martin, R. (2005). "Critical of What? Toward a Utopian Realism," *Harvard Design Magazine* 22: 104-09.

Solmol, R. E. y Whiting, S. (2005). "Okay Here's the Plan..." *Log* 5: 4-7.

Speaks, M. (2002). "Design Intelligence and the New Economy," *Architectural Record*, vol. 190, no.1: 72-75.



Reinhold Martin es profesor de arquitectura y director del Programa de Doctorado en Arquitectura de la Universidad de Columbia en Nueva York. Es socio de la firma Martin/Baxi Arquitectos y co-editor fundador de la Revista *Grey Room*, publicación dedicada a la teorización de la arquitectura contemporánea y moderna, el arte, los media y la política. Estudió en Rensselaer Polytechnic Institute, en la Architectural Association y en Princeton University. Además de publicar artículos en *Log*, *Assemblage*, *Journal of Architectural Education* y *Perspecta* entre otros, es autor de *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space* (MIT Press, 2005) y de *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again* (University of Minnesota Press, 2010).

Publicado en *revistArquis* por cortesía del autor.

Agradecimientos a Jorge Brenes por la revisión del texto en español.