



Thamesmead. El área de Flat Block Marina en 2010 (fotografía del autor)

# PARAÍOS MELANCÓLICOS

La utopía de los conjuntos  
megaestructurales

DAVID RIVERA

*Vi luego cielo nuevo y tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra pasaron, y el mar no existe ya. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo de parte de Dios, preparada como esposa ataviada para su esposo.*

Apocalipsis, 21, 1

*La penetración absoluta de los jardines-patio diluye el efecto de pared ciega tan común en los bloques longitudinales al uso, y produce viñetas de vida y de cielo en continuo cambio; la medida y la razón del conjunto se sitúa con claridad en la vivienda individual y la gente es el ornamento predeterminado.*

A. y P. Smithson comentando su propuesta Golden Lane

En su ya clásico aunque poco riguroso *Megaestructuras*, publicado en 1976, Reyner Banham comparaba las grandes edificaciones futuristas de los años 60 y 70 con plataformas petrolíferas, torres de lanzamiento de cohetes, portaaviones y dinosaurios. No era para menos, pues la moda de las “megaestructuras”, que dio lugar a lo que se podría considerar como el último período heroico del Movimiento Moderno, había dejado sobre Europa y Norteamérica una pequeña colección de esbozos, de experimentos monumentales y autorreferenciales, proyectados para alterar de manera radical las relaciones del hombre con el medio. Pero las megaestructuras, o ciudades contenidas en uno o varios megabloques, no llegaron a edificarse en la práctica de manera completa. Joseph Rykwert coincide con Banham en afirmar que el Cumbernauld Town Centre y el Habitat de Montreal fueron las dos únicas construcciones que pueden dar una idea efectiva de lo que debía haber sido una megaestructura, aunque reconocen también que ambas realizaciones se quedaron en meras indicaciones, y que la po-

sibilidad de construir una auténtica megaestructura se hallaba lejos de los recursos tecnológicos y políticos disponibles en el momento.

Las megaestructuras quedaron confinadas, como otras tantas utopías arquitectónicas, al reino del papel, en un espectro fascinante y divertido que abarca desde las ciudades andantes de Archigram a las locuras poético-simbólicas de Superstudio o de OMA, pasando por proyectos muy difundidos como el New Babylon de Constant o los mundos reticulados de Yona Friedman y Cedric Price, todos los cuales han tenido sin duda su parcela de influencia en la creación de la estética espacial de finales de los años 70 que dio lugar a la saga de *Star Wars* y al cine subsiguiente de ciencia-ficción.

Sin embargo, la utopía de la megaestructura tuvo una consecuencia secundaria de gran importancia y que de hecho se manifestó violentamente en la realidad de la vida de mucha gente y en el paisaje de las ciudades grandes y medianas. Los años 60 y 70 fueron pródigos también en la edificación de mega-complejos residenciales e institucionales, de *Grands Ensembles* que mantienen entre sus partes una coherencia megaestructural, lo que permite considerarlos como parte del mismo capítulo utópico al que pertenecen las megaestructuras. En cierto modo, y a causa de los megacomplejos residenciales de esta época, la transformación de la faz de la tierra anunciada por las megaestructuras parecía empezar a materializarse, y las promesas futuristas despuntaban en la periferia de los núcleos urbanos.

El futuro prometido por las megaestructuras no fue nunca del agrado de la población. Los complejos residenciales megaestructurales se degradaban a velocidades y escalas preocupantes mientras la cultura popular los mostraba como herramientas de castigo social. Todavía hoy estos grandes conjuntos son las víctimas favoritas de los telespectadores del programa *Demolition* del Channel 4 inglés y sus ejemplos más conspicuos (Park Hill, el Tricorn de Portsmouth o el Cumbernauld Town Centre) han encabezado a menudo las encuestas populares de “edificios más horribles”. De hecho, cuesta pensar en otro tipo de arquitectura que haya provocado tan generalizado y apasionado rechazo en la historia de la humanidad. Los motivos son evidentes. La cinta infinita y retorcida de Park Hill, en Sheffield, como una muralla gigante de hormigón compartimentada en minúsculas celdillas, con sus pasos cubiertos elevados cruzando el vacío entre los bloques; los ziggurats colosales de Scampia, en Caserta, alineados en flotilla como naves de combate; el “cortafuegos” monumental habitado

de Le Haut du Lièvre en Nancy, cuya longitud rectilínea sería inverosímil en una película de ciencia-ficción; el universo de cajitas planas y pobremente detalladas apiladas en Roosevelt Island, dispuestas como represas sucesivas para encajonar a los residentes y privarles de las vistas del río y de Manhattan... Bien sea de manera instintiva o a causa del estereotipo popular que se ha creado en torno a estos conjuntos, en gran medida gracias al cine, lo cierto es que al enfrentarnos directamente con su imagen colosal, *sublime* en el sentido terrible acuñado por Burke, nos asaltan inmediatamente visiones de claustrofobia y pesadilla, de anomia y alienación, y debemos hacer un esfuerzo autoconsciente por dominar nuestra fascinación malsana (pues estas catástrofes arquitectónicas son, desde fuera, de una belleza innegable) para situarnos en disposición de comprender racionalmente el origen intelectual de tales execraciones.

### La mancha imborrable: Pruitt-Igoe

Para comprender el rechazo frontal y sin paliativos que la cultura popular mostró desde un principio hacia los grandes proyectos de alojamiento masivo producidos por los arquitectos de los años 50 a 70, un rechazo que se evidencia repetidamente a través del cine de la época (véase Rivera 2005), es preciso remontarse a los estragos causados por la llamada *urban renewal* de la Segunda Postguerra Mundial, la destrucción aparentemente imparable de las ciudades históricas y la erección de los *Grands Ensembles* de viviendas sociales doctrinariamente anti-tradicionales y de corte marcadamente “intelectual”.

Vista aérea de Pruitt-Igoe, United States Geological Survey



Sin duda el caso más ampliamente difundido y más significativo de fracaso de una gran operación *utópica* de realojamiento siguiendo los principios del Funcionalismo es el del Pruitt-Igoe Estate, un gran complejo de viviendas sociales proyectado en 1951 para la ciudad de Saint-Louis (Missouri) por el arquitecto vanguardista Minoru Yamasaki, más tarde autor de las Torres Gemelas. Aunque Pruitt-Igoe no era en rigor un conjunto megaestructural, pues carecía aún de las implicaciones futuristas y “metabolistas” propias de posteriores desarrollos (posible ampliabilidad infinita, ambiciones autónomas y omnicomprendivas, autismo arquitectónico absoluto), contribuye grandemente a explicar los errores cometidos después.

La célebre y difundida demolición de los bloques de Pruitt-Igoe en 1972 (que no se culminó hasta el año siguiente: se trataba nada menos que de 33 edificios idénticos) sirvió a Charles Jencks para decretar y fechar la muerte del Movimiento Moderno y al director de la película de denuncia *Koyanishqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) para ejemplificar el despilfarro y la desorientación de la civilización occidental. La espectacular demolición de los bloques, que a través del metraje original ralentizado utilizado en *Koyanishqatsi* produce un asombro hipnótico, fue utilizada en su momento por los políticos para apoyar de manera oportunista los puntos de vista más diversos: los liberales denunciaron la mala calidad de la arquitectura destinada a las clases bajas y a los negros en particular, mientras Richard Nixon aprovechaba para presentar este fiasco como la consecuencia inevitable a largo plazo de toda intervención estatal.



La imagen más difundida de la demolición de Pruitt-Igoe

El caso de Pruitt-Igoe supondría una inflexión decisiva en la imagen pública de las viviendas sociales, que tan bien acogidas habían sido en el Período de Entreguerras. El propio Yamasaki lamentaría más tarde haber construido estos edificios, que en su momento fueron presentados como un proyecto visionario de salvamento social. ¿Qué fue mal en Pruitt-Igoe? Es importante recordarlo brevemente. Situado en una zona degradada, peligrosa e inhóspita en las afueras de la ciudad, el complejo se convirtió enseguida en un *ghetto* de población negra: los blancos, que iban a ocupar *su propia mitad* del complejo hasta que la segregación fue declarada inconstitucional en 1954, se marcharon en cuanto pudieron. Los escasos recursos económicos de los inquilinos, el aislamiento esencial del conjunto y la continua delincuencia, que continuaba existiendo igual que antes de construir el conjunto, hicieron el resto, y Pruitt-Igoe se declaró inhabitable.

Aunque siempre se ha considerado el diseño arquitectónico como el principal responsable del desastre, lo cierto es que la situación de partida resultaba poco halagüeña, a lo que hay que añadir las irregularidades cometidas durante la discutible ejecución del proyecto. Aún así, los *errores* básicos de proyectación pueden resumirse fácilmente:

- 1) Los bloques estaban aislados entre sí y no constituían un *núcleo* de ningún tipo
- 2) Cada bloque, idéntico a los demás, era informe, demasiado grande y carente de *gracia* (o “diseño”) alguna, acercándose más al barracón que a la idea que los inquilinos de 1950 tenían de una casa
- 3) Las largas galerías interiores de distribución y el sistema anti-congestión de ascensores que no paraban en cada piso, sino a saltos de varios pisos, convirtieron los interiores en auténticas trampas para los inquilinos ante la frecuente delincuencia

Lo que no se dice tan a menudo, en cambio, es que los inquilinos de Pruitt-Igoe venían de condiciones de vida incluso peores; y una encuesta realizada entre antiguos inquilinos mostraba un inesperado grado de aprecio de aquellos hacia su *barrio* y los modernos edificios, por modestos que pudieran ser (véase Roberts 2005).

La razón última que explica que el gobierno financiara Pruitt-Igoe es igualmente interesante: se trataba de frenar el peligroso éxodo de las ciudades hacia los suburbios que amenazaba con matar y de hecho casi mata a las ciudades estadounidenses entre 1950 y 1980. En lugar de dejar que las nuevas autopistas, el miedo a la delincuencia y el pánico a la amenaza ató-

mica disgregara poco a poco a la población, la idea era ahora concentrarla a la fuerza. En cualquier caso, concentrada o no, Pruitt-Igoe resultó un fiasco. ¿Hubiera sido diferente si se hubiera provisto a la zona de hogares de aspecto más tradicional y de un urbanismo más orgánico, en lugar de concentracionario, al estilo por ejemplo de Bruno Taut?

### Scampia y el mundo latino

Pruitt-Igoe no es sino el caso más famoso de gran conjunto *social* convertido en pesadilla futurista. En lugar de emprender un recorrido repetitivo y estéril por países y proyectos diversos, es preferible profundizar en la cuestión centrándonos en unos pocos ejemplos y en dos ámbitos geográficos casi opuestos y sin embargo lacerados por problemas parecidos: los casos de Italia e Inglaterra, países que cuentan probablemente con los más importantes ejemplos de utopías megaestructurales y de escándalos asociados a ellas.

Los arquitectos italianos de los años 50 estuvieron entre los primeros en arremeter contra la arquitectura doctrinaria de los CIAM y en proponer una alternativa más reconfortante a la rigidez y el carácter concentracionario derivados de las propuestas de la Carta de Atenas. Mientras el grupo más evidentemente progresista (que hoy relacionamos sobre todo con Bruno Zevi o Carlo Scarpa) eligió el modelo “orgánico” y a escala humana de Wright como referencia de gran prestigio, los más barrocos propusieron un historicismo o un Neo-Liberty extremadamente estilizado y modernizado (BBPR), mientras un tercer grupo se orientaba hacia un “contextualismo histórico” (o *Moderno Ambientato*) destinado a minimizar los atentados que se estaban llevando



Caro Diario

a cabo contra las ciudades históricas italianas (Gardella) y un cuarto grupo, el “Neorrealista”, intentaba recuperar los valores inmortales del Clasicismo (Ridolfi, Aymonino).

Sin embargo, Italia siguió cultivando el Funcionalismo ortodoxo, sobre todo en el campo de la vivienda social, y el prestigio creciente de Le Corbusier en concreto se deja sentir ampliamente en la arquitectura posterior a los 50. No hay mejor introducción al panorama italiano de los grandes complejos sociales que el episodio de *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1993) en que el director y protagonista de la obra se acerca en su modesta Vespa al barrio moderno de Spinaceto, que junto a Corviale, Vigne Nuove, Laurentino, Tor Sapienza, Tor Bella Monaca, etc., forma un anillo de losas y torres de pisos en torno a la ciudad de Roma. Mientras contemplamos al motorista pasar junto a los edificios lineales y los bloques característicamente desagregados e inexpressivos que componen el complejo, la voz en off informa al espectador acerca de la fama de este barrio:

*Siempre que aparece en el discurso es para hablar mal de él: “¡Ni que estuviéramos en Spinaceto!”, “¿Pero dónde vives, en Spinaceto?”. Recuerdo que un día leí también un guión que se llamaba “Fuga de Spinaceto”. Hablaba de un chico que escapaba de este barrio, escapaba de casa y no volvía nunca.*

Aunque Moretti resuelve el asunto con un anticlímax cómico (“Spinaceto... me lo imaginaba peor... no está nada mal”), las neutras imágenes en movimiento de cintas y cintas de edificios de hormigón indistinguibles y escuetamente rectilíneos son de sobra elocuentes, terminando junto a una tapia colocada ante un descampado desangelado más allá del cual se divisan, como en un extraño naufragio, algunas de las torres más altas del lugar. No podemos olvidar, además, que previamente el director nos ha informado de que su barrio favorito de Roma es Garbatella, una ciudad-jardín de viviendas sociales proyectada por Giovannoni siguiendo los principios del urbanismo tradicional establecidos por Camillo Sitte.

La creación de la ciudad-dormitorio de Spinaceto fue una de las consecuencias derivadas de la Ley de 1962, que permitió a la municipalidad de Roma adquirir terrenos para la erección de viviendas sociales. El Plan Maestro y los primeros edificios datan de 1966-1969, y el conjunto, que se basa en un doble sistema de edificios lineales situados a ambos lados de la carretera y torres de viviendas agrupadas a modo muralla-colmena, fue concebido por arquitectos comprometidos e intelectuales plenamente imbuidos de las ideas de la Carta de Atenas. El aspecto ingenuamente fu-

turista y mega-estructural de alguno de los bloques nos parece ahora enteramente ligado a esta precisa época en concreto.

El mejor ejemplo de conjunto mega-estructural problemático en Italia, no obstante, es el de *Le Vele* de Scampia (Caserta), un conjunto interrelacionado de siete bloques impactantes y gigantes que se ha convertido con los años en un motivo de profundas reflexiones sobre la arquitectura y la sociedad en Italia, movilizándolo a la población en general y convirtiéndose en un objeto de manipulación política tanto como lo fueron anteriormente los bloques de Pruitt-Igoe.



Vista aérea parcial del conjunto de Le Vele

Proyectados por el especialista en viviendas sociales Franz Di Salvo, los edificios de Scampia (hoy sólo quedan cuatro tras la dinamitación de tres de ellos) han sido prácticamente los protagonistas de la película *Gomorra* (Mateo Garrone, 2008), adaptación austera y descarnadamente realista de la novela homónima de Roberto Saviano, que le costó al escritor el anatema de la Camorra. El caso del complejo de Scampia es tan terrible como fascinante y en él se dan cita todas las tendencias, contradicciones y ambigüedades que han puesto en el punto de mira la arquitectura de las megaestructuras sociales.

Di Salvo fue uno de los protagonistas de la reconstrucción post-bélica en el entorno de Nápoles. Para el conjunto de Scampia proyectó dos tipos de edificios, las *torres* (rectas) y las *tiendas* (con perfil triangular), aunque rápidamente se impondría para todos ellos la denominación popular de *Las Velas* de Scampia. Aunque el arquitecto afirmaba haber introducido elementos propios de la cultura callejera napolitana en su proyecto (Velchi 1997: 2), los edificios reunían en su concepto influencias de Le Corbusier

(en concreto de las Unités) y de Kenzo Tange, y Di Salvo los compuso a base de dos inmensas losas paralelas separadas por un vacío central (como si estuvieran cortadas a lo largo por un cuchillo gigante); el vacío es salvado por una serie de galerías colgantes a una altura intermedia entre dos pisos, a los cuales da acceso mediante pasarelas oblicuas. Los edificios se distinguían uno de otro por su color, del que actualmente no queda ya nada.



*Gomorra*

no es probable que queramos acercarnos en la vida real, pero que *Gomorra*, filmada con escolta policial, nos permite recorrer por dentro y por fuera?

Tal y como se desprende de un detenido estudio del caso, y de modo similar a lo ocurrido con Pruitt-Igoe o, como más adelante veremos, con Thamesmead, la catástrofe provino de la conjunción de dos elementos muy dispares: un tipo particular de diseño arquitectónico y unas condiciones sociales adversas.

El proyecto fue pensado para 40.000 personas, muchas de las cuales habían perdido su casa en la guerra o nunca habían poseído una vivienda decente (las grotescas condiciones residenciales de Nápoles son un mundo en sí mismas y no podemos extendernos aquí sobre ellas). Los edificios se construyeron entre 1962 y 1975 y los inquilinos llegaron a partir de 1976; tras el terremoto de 1980 (que la esmerada estructura antisísmica de *Le Vele* resistió muy bien) miles de personas sin hogar afluyeron para ocupar ilegalmente pisos por toda la provincia, incluyendo *Le Vele*.

¿Qué convirtió el conjunto de Scampia en el terrorífico infierno piranesiano al que



“Scampia Terra desolata”, por Rino Palma (2006)

Así, debemos recordar que los planos originales de Di Salvo incluían parques e infraestructuras que debían convertir el conjunto en una ciudad autónoma e independiente, realmente megaestructural, pero estos equipamientos imprescindibles no llegaron a ser realizados. No había mercado, guardería, campo deportivo y ni siquiera (y esto fue importante) una estación de policía (que no hará su aparición hasta 20 años después de la inauguración). Originalmente, además, el espacio vacío entre las dos losas de cada edificio era más ancho, los materiales empleados más modernos y las pasarelas más aireadas y luminosas: Di Salvo no participó en el proyecto ejecutivo, la corrupción gobernó el proceso desde el principio y los edificios sufrieron un menoscabo parecido al que lastró Pruitt-Igoe desde su puesta en obra.

Lo más grave, sin embargo, de nuevo como en Pruitt-Igoe, fue la conversión del complejo en un *ghetto*. Sin ingresos, sin trabajos en la zona, sin servicios, y con el poder omnímodo de la caótica Camorra gobernando sin freno, la degradación y la condena de los edificios estaba sellada. *Gomorra* nos muestra el modo en que las mafias controlan cada apartamento, cada persona que se acerca (los vigilantes haciendo rondas desde las espectaculares cubiertas planas) y convierten virtualmente el conjunto en una prisión controlada y un centro de tráfico de drogas y de armas. La máxima aspiración de un niño que pasa su infancia en *Le Vele* es ser aceptado cuanto antes en un *gang* y poder así llegar a ser *alguien*. Las presiones físicas y morales a las que los inquilinos están sometidos son imposibles de sobrellevar a no ser que no se tenga realmente otra opción.

Veamos ahora el otro lado. ¿Sería diferente la situación con otro tipo de arquitectura? Las imágenes sobrias e impactantes que Matteo Garrone consigue rodando en *Le Vele* nos muestran un espacio cavernoso, concentracionario, burocrático, repetitivo y sin alegría cuando filma en el interior de los edificios, y un campo de fuerzas desorganizado, peligroso e incomprendible cuando rueda en exteriores. El efecto que producen los enormes bloques aislados en medio de la nada, circundados por carreteras y carentes de algo parecido a un *centro*, un *núcleo*, una organización perceptible como grupo de edificios o una referencia a la escala humana, es enteramente atribuible a la influencia de la Carta de Atenas y por lo tanto del urbanismo superficial y de grandes gestos faraónicos proveniente de Le Corbusier.

Se trata de un paisaje que deja a los seres humanos abandonados a su suerte, físicamente ignorados y psicológicamente castigados por las distancias, el tráfico, la falta de protección y la ausencia de un entorno *social* o *comunitario*. Los propios bloques se alzan como murallas inapelables dentro de los cuales uno es apenas un insecto impotente. Este alarmante *naufragio de bloques* ha sido ya explorado de forma muy efectiva en películas anteriores como *El proceso* de Orson Welles o *La noche* de Antonioni, y obtuvo una *explicación* socio-económica concreta en *Le mani sulla città* de Francesco Rossi (1963), una película de propaganda comunista que mostraba con literalidad un tanto morosa y con fulminantes imágenes el proceso mediante el que la corrupción municipal en Nápoles llevaba a la especulación urbanística más desaforada y destructiva.

Lo preocupante del caso de Spinaceto o de Scampia, sin embargo, es la implicación en esta corriente de los arquitectos *humanistas* e *intelectuales* y

el fundamento teórico y la autoridad que los principios de diseño modernos otorgaron a tantas operaciones dudosas. Los piranesianos pasadizos interiores de *Le Vele*, esas largas calles lineales sin salida posible más que a través de sus extremos, el diseño de los accesos a través de pasarelas oblicuas, lo que deja el umbral de las casas a merced del vandalismo y de los ruidos del pasillo, la obsesión por la verticalidad, por las torres, que obliga a los vecinos a encarar piso tras piso un peligro tras otro, los rellanos oscuros y las zonas subterráneas que se convierten en perfectos refugios para la delincuencia, no solo son elementos inapropiados desde el punto de vista psicológico y teniendo en cuenta las características de los futuros ocupantes del complejo (y de la cultura mediterránea y muy tradicional de los napolitanos), sino que son proyectados en un vacío utópico y en la absoluta inadvertencia de las condiciones sociales en las que estos bloques van a funcionar (Di Salvo evidentemente no ignoraba que la Camorra había salido reforzada de la Segunda Guerra Mundial).

Entre 1997 y 2003 se demolieron tres de las torres de Scampia. En el 2006, la alcaldesa de Nápoles, Rosa Russo Iervolino, afirmó que le gustaría *fusilar* al arquitecto de *Le Vele*, que en esa época, afortunadamente para él, ya había muerto, mientras que el derechista Gianfranco Fini se conformaba con *enviarlo a la cárcel*. La viuda de Di Salvo, por el contrario, consideró que los problemas sociales de Nápoles eran más bien responsabilidad de los políticos, y en concreto de la alcaldesa, y el proyecto de *Le Vele* tuvo en aquel entonces sus apasionados defensores (véase Mazziotti 2006). Mientras, hoy en día continúa la presión para demoler los edificios restantes...

## La ciudad del siglo XXI

Cambiamos ahora de escenario. Secularmente apegada a sus tradiciones, Inglaterra había resistido con gran éxito la penetración del Movimiento Moderno hasta bien entrados los años 50. Bruno Taut había escrito en 1929 un libro para la editorial inglesa The Studio con objeto de dar a conocer el *nuevo movimiento* en las islas y explicar sus objetivos humanistas. Pero los primeros modernos *funcionalistas* y vanguardistas fueron casi sin excepción extranjeros u oriundos de las colonias, como Wells Coates o Bethold Lubetkin; por otra parte, los emigrados temporales procedentes de la vanguardia europea, entre ellos Gropius, Breuer o Mendelsohn, habían creado modelos y precedentes que hubieran podido abrir camino a la arquitectura moderna de un modo parecido a como había sucedido en

el continente durante los años 20 y 30. Pero Inglaterra se mantuvo inmune a los atractivos de la novedad y las doctrinas salvacionistas de la arquitectura del *Funcionalismo*.

En los años 60, sin embargo, la situación se invirtió por completo y los arquitectos ingleses se afanaron por recuperar con creces y de golpe el tiempo perdido hasta el momento. De hecho, la capital del país vería nacer un número insólito de construcciones e intervenciones que sobrepasaban con mucho el escueto realismo de la *urban renewal* europea y se adelantaba de lleno en el terreno de la proyección futurista e incluso propiamente utópica.

Sin salir del entorno de Londres, podemos situar fácilmente el comienzo de esta breve pero impresionante tradición con la erección del complejo de las *unidades de habitación* de Alton West (Roehampton) a partir de 1954, y seguir su desarrollo a través de episodios siempre impactantes como los de la Keeling House de Denys Lasdun (1960), el complejo Center Heights Housing de Stephen y Koulermos (1961), la Highgate New Town (Peter Tabori para el London Borough of Camden Architects Department, 1965), el Brunswick Centre de Patrick Hodgkinson (1965-73), los bloques de Robin Hood Gardens de los Smithson (1968-72), la ciudadela elevada de Alexandra Road (Neave Brown para el Camden Borough of London Architects Department, 1969-79), la Balfron Tower y la Trelick Tower de Ernő Goldfinger (1967 y 1972) o los complejos urbanos de Thamesmead (desde 1967) y el Barbican Estate (Chamberlin, Powell & Bon, 1959-79).

Todos estos ejemplos, que podrían configurar una suerte de canon de la arquitectura *futurista* de la época, resultaban tan poco *ingleses* para el gusto de crítica y ciudadanía y tan desafortadamente vanguardistas, que provocaron invariablemente un climax de expectación y de denuncias, polarizando la opinión pública de una manera nunca alcanzada antes. Uno de los elementos importantes a tener en cuenta cuando reflexionamos sobre estas polémicas es el hecho de que el tema arquitectónico básico de estos conjuntos y torres era la vivienda. Otras grandes obras *brutalistas* o *futuristas* londinenses de la época como el Royal Festival Hall, el Institute of Education o el Royal College of Physicians fueron aceptadas sin dificultad a pesar de sus formas novedosas.

Por otra parte, entre la *arquitectura blanca* de las villas y pequeños bloques de los años 30 y la arquitectura de *megaestructuras* de los 60 hay una diferencia de escala y de aspecto lo suficientemente notoria como para que-

La Trelick Tower





El conjunto de Alexandra Road



El Barbican Estate



El Brunswick Centre

consideremos a esta última en un capítulo completamente aparte dentro del llamado *Movimiento Moderno*. El color gris omnipresente del hormigón, las texturas rugosas, la ambición urbanística y ambiental, las formas geométricas más toscas, la obsesión por las pasarelas y los callejones y la construcción a partir de elementos prefabricados marcan una línea divisoria muy clara que convierte el primer *Movimiento Moderno* en un estilo casi artesanal en comparación con estos complejos, a menudo tentaculares y expeditivos.

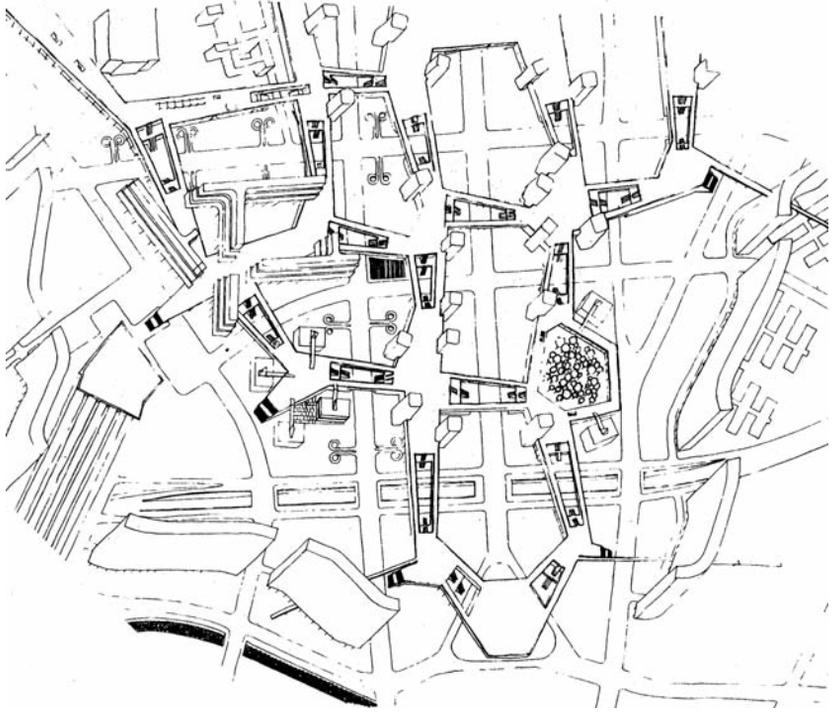
El origen intelectual de esta nueva arquitectura inglesa, de cualquier manera, resulta especialmente interesante, porque surge precisamente del rechazo al funcionalismo vulgar y al urbanismo racionalista de la Carta de

Atenas, y debe asociarse directamente con los debates que acabaron por desarticular los CIAM en 1956, dando lugar al nuevo humanismo que se asocia con el *Team X*. Este no es lugar para explicar en profundidad las ideas y contradicciones de este grupo y de sus seguidores, y por tanto nos limitaremos a apuntar aquí que los pensadores del nuevo *movimiento* ponían el énfasis en la representatividad (frente a la abstracción), la monumentalidad (frente a la pura satisfacción de la función), la vida comunitaria (frente a las *células* de habitación y la zonificación) y valores esenciales pero difíciles de definir como la *pertenencia* y la *identidad* (frente al anonimato racionalista y la mera satisfacción de un bienestar físico e higiénico).

Recordemos que estas ideas ya habían sido avanzadas por el grupo inglés MARS durante la celebración del CIAM VIII en Hoddesdon (1951), un congreso que tuvo como tema central el *núcleo* de la ciudad en un sentido tanto urbanístico como emocional, y que entre los principales animadores de las polémicas intelectuales se encontraban los Smithson, miembros fundadores, además, del celebrado *Team X*.

Teniendo en cuenta que la oposición al funcionalismo rígido y a la Carta de Atenas se hizo especialmente fuerte en Italia e Inglaterra, países históricamente aferrados a sus raíces y propensos a los compromisos estéticos entre tradición y modernidad, ¿no podríamos entender la *revuelta brutalista* como un intento tardío de domeñar el germen del Movimiento Moderno que había conseguido por fin instalarse en las islas?

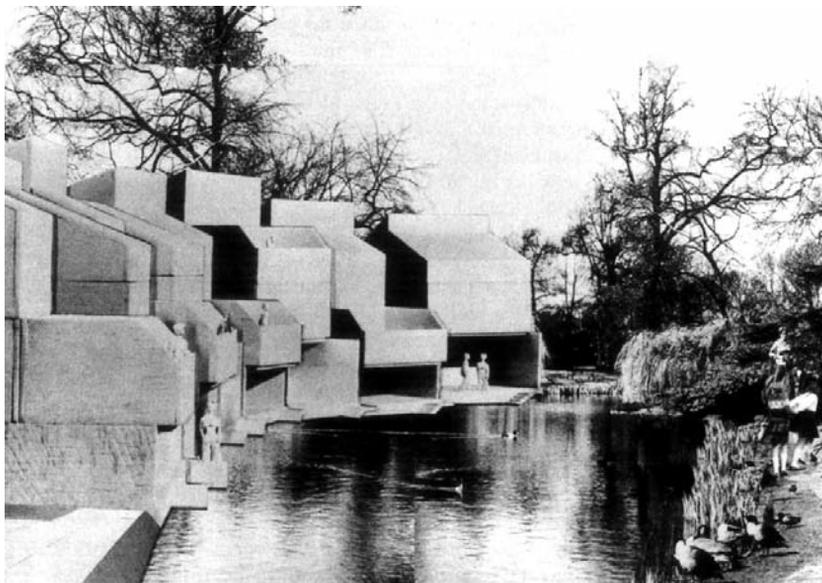
Sea como fuere, el resultado fue desconcertante. Las intenciones intelectuales y las afirmaciones de los *brutalistas* y nuevos modernos nos permiten comprender la presencia de las pasarelas peatonales, los trazados laberínticos, los callejones oscuros, los juegos geométricos y otros recursos para condensar una especie de versión actualizada de las propuestas tradicionalistas de Camillo Sitte, pero la fulminante modernidad formal, el rotundo aspecto visual de los volúmenes, la escala, la artificialidad burocrática de la distribución, el tratamiento de los materiales y la persistencia poderosa de los *grandes gestos* de la Carta de Atenas actuaban directamente en contra de los elementos anteriores, convirtiendo a estos grandes dinosaurios en empresas atormentadas, que solo en unos pocos casos lograrían el equilibrio, y ello gracias a la inserción del complejo en un entorno más tradicional.



El plan de los Smithson para la reconstrucción del centro de Berlín

El mejor ejemplo de esta retorcida situación intelectual viene representado por los proyectos urbanísticos de los Smithson, los primeros profesionales en introducir las ideas megaestructurales en Inglaterra y sin duda los polemistas arquitectónicos más respetados del país. Los ideales humanísticos de identidad, pertenencia y asociación que defendían los Smithson (“necesitamos crear una arquitectura de la realidad”, decían), así como su rechazo del funcionalismo vulgar y de la *tabula rasa* (“nuestras ciudades están hechas por imbéciles”) parecen perversidades dialécticas después de echar un ojo a su famoso sistema de viviendas Golden Lane en bloque lineal (1952), que se ensañaba haciendo estragos sobre el trazado bombardeado de la ciudad histórica, o su pavorosa propuesta para la reconstrucción del centro Berlín de 1958, que semeja una ciudad-parásito marciana compuesta mediante pasos elevados cerrados colocados brutalmente sobre la indefensa cuadrícula de la ciudad y ampliables hasta el infinito, todo ello lleno de escaleras mecánicas y corredores oscuros. Pero los Smithson no llevaron a la práctica sus ideas de reforma urbana. En su lugar, lo hizo el Greater London Council.

El Plan Maestro de Thamesmead (Londres), aprobado en 1967, es sin duda una de las obras más significativas de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX, a pesar de su escasa repercusión posterior en la literatura arquitectónica, debida probablemente a su carácter inadvertido de “cierre”



Propuesta de concepto para Thamesmead (Greater London Council)

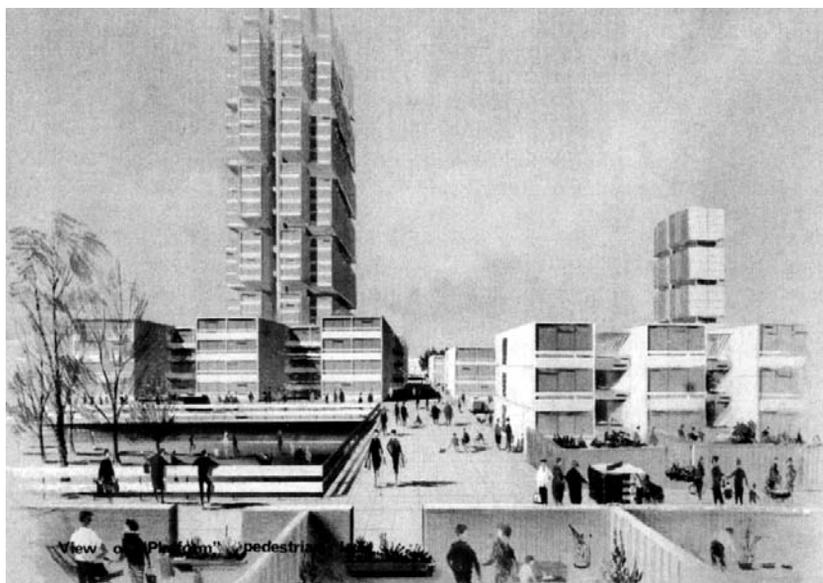
de una época. Banham, siempre al cabo de la actualidad, le dedica un comentario puntual en su mencionado *Megaestructuras*, aunque su aproximación es absolutamente superficial y no incluye ningún dato ni información de interés sobre Thamesmead, más allá de indicarnos su gigantismo y su carácter repetitivo. Pero si bien nunca obtuvo la recepción que merecía en los manuales y libros de historia, el ambicioso conjunto

de Thamesmead fue objeto desde su inauguración de una enorme atención tanto por parte de arquitectos y planificadores como de turistas venidos de los lugares más diversos. En 1971, el año de la inauguración del *barrio* (en realidad una pequeña ciudad



Vista general de Thamesmead, con las Stages I, II y III

en germen) fue visitado por personas de más de 30 países distintos y cuando en los años siguientes la media anual subió a cerca de 10.000 visitantes el Greater London Council organizó un circuito guiado (Wigfall 2008: 89-90). Todos los visitantes querían ver en persona la ampliamente publicitada *ciudad del siglo XXI*, y, sin embargo Thamesmead fue conocida internacionalmente, en el mencionado 1971, a través de la imagen omi-



Primeros proyectos para Thamesmead (Greater London Council)

nosa y perturbadora que ofreció de ella la controvertida película de Kubrick *La naranja mecánica*.

Thamesmead reúne en su configuración las aportaciones del urbanismo *funcionalista* y *maquinista* junto con las correcciones *comunitarias* realizadas por los críticos del *Team X*. La historia de cómo los enormes terrenos baldíos en torno al Woolwich Arsenal fueron adquiridos y convertidos en una ciudad moderna con un paisajismo pintoresco ha sido contada ya varias veces, y aparece ejemplarmente sopesada en el libro de Valerie Wigfall que se recoge en las referencias finales. Aquí únicamente nos interesa recordar que Thamesmead (originalmente el Woolwich-Erith Project) es la única de las New Towns proyectada como parte de una ciudad mayor, y su finalidad era aliviar la presión creada por la escasez de vivienda en las áreas centrales de Londres (el objetivo final de la urbanización era albergar a 60.000 personas). Las dificultades inherentes a un proyecto gigante de estas características fueron solucionadas gracias a los medios y al empuje (en definitiva, al poder) acumulado en los años 60 por el Greater London Council, sucesor del London County Council, así como a la colaboración entre organismos tan distintos como el Ministry of Housing and Local Government, el ejército y las autoridades locales de los Boroughs de Bexley y Greenwich, entre los cuales se reparte el terreno que ocupa Thamesmead en el Master Plan.

El Plan Maestro para Thamesmead, realizado en colaboración con sociólogos, psicólogos, asistentes sociales, médicos o economistas, incluía una

espectacular Marina (al norte, sobre el Támesis, con puerto para yates y zonas recreativas) que nunca se construyó, y con el paso de los años las intenciones y posibilidades de los proyectistas se fueron modificando, hasta que Thamesmead fue creciendo de una manera más tradicional, se estableció un centro urbano que había estado siempre ausente, siguiendo directrices conservadoras cercanas a las del New Urbanism, y la construcción de chalets y bloques bajos de aspecto tradicional dio un nuevo as-



Uno de los patios interiores en la Stage I de Thamesmead (fotografía: Greater London Council)

pecto a la imagen del conjunto. Aquí nos limitaremos por tanto a considerar la llamada Stage I (aunque las Stages II y III aún fueron concluidas en un *estilo moderno*), concebida como una sólo gran mega-estructura, que fue la que proporcionó su fama al barrio, la que se inserta de lleno en el estilo y la época que estamos considerando y la que fue afiladamente estilizada en las secuencias más famosas de *La naranja mecánica*.

Las primeras imágenes del proyecto son extremadamente seductoras y muestran ese despreocupado *futurismo feliz* tan propio de la época de mayor expansión utópica del Movimiento Moderno. De hecho, las ilustraciones incluidas en el interesante *dossier* que el GLC publicaba en 1967 (véase Greater London Council 1967) en ocasiones recuerdan las composiciones de Archigram y Superestudio, y nos hacen pensar también en las paródicas películas de Jacques Tati.

Lo cierto sin embargo es que Thamesmead sufriría toda una gama de dificultades proporcionadas a la enorme y totalizadora ambición del pro-

yecto. Aquí no examinaremos los problemas de incumplimiento de plazos, desajustes económicos, ni la frustrante y casi completa falta de los servicios y recursos prometidos (tiendas, zonas de juego, oficina postal, un *centro urbano*, etc.), ni los problemas de transporte que persistieron durante décadas, y ni siquiera analizaremos las incomodidades derivadas de la construcción con bloques prefabricados de hormigón de variadas formas y disposiciones flexibles, que han obligado después a reformar extensamente los interiores tanto de los *point blocks* como de los bloques lineales (el día en que el proyecto se presentó al público el apartamento modelo que se exhibía se hallaba surcado de manchas de humedad y goteras, debido a que el agua se colaba por las carpinterías, las juntas de los bloques, las cubiertas...). La adaptación de la utopía a la realidad siempre conlleva un sinfín de pequeños y grandes fracasos en todos los órdenes de la existencia. Aquí nos limitaremos exclusivamente a comentar aquellas cuestiones que se derivaron del propio diseño arquitectónico, de las concepciones urbanísticas, del *estilo*.

El diseño estuvo condicionado desde el principio por un elemento natural: el carácter pantanoso del terreno y las peligrosas crecidas del Támesis. La primera idea para dar forma al concepto urbano se denominó “la ciudad sobre zancos” (*town-on-stilts*), una agrupación de 20 núcleos pequeños en tres *clusters* sobre plataformas elevadas de hormigón.

La idea de la elevación sobre el terreno determinó algunas de las características *futuristas* del diseño que finalmente se convertirían en problemas graves para los residentes. Los arquitectos del Greater London Council se aferraron con evidente delectación a la posibilidad de materializar una solución hasta ahora utópica al problema del tráfico en las ciudades modernas. Las repetidas y satisfechas referencias a esta característica del diseño en el *dossier* de 1967 atestiguan esta fascinación tanto como la medida increíblemente fiel con que el principio de la separación de niveles fue llevado a la práctica.

Por supuesto que la idea de la circulación peatonal elevada no era nueva en absoluto. Al adoptarla, el GLC mostró un interés retroactivo en las propuestas europeas y norteamericanas de las primeras décadas del siglo. De hecho, la propuesta aparece esbozada ya en los relatos *de anticipación* de Julio Verne y H. G. Wells, así como en proyectos futuristas tempranos como los de Hénard y Sant’Elia.

Sin embargo, los verdaderos creadores y definidores de la separación entre niveles de tráfico (rodado/peatonal) fueron los visionarios norteamericanos de los años 20, en concreto Raymod Hood, Harvey Wiley Corbett y Hugh Ferriss; en la gran maqueta diseñada por Norman Bel Geddes para la exhibición *Futurama* del Pabellón de General Motors en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 la propuesta quedaba recogida y demostrada de la manera más plástica posible. Si a esta herencia añadimos la reivindicación de lo peatonal y el estudio de recorridos protectores y psicológicamente gratificantes llevado a cabo por los arquitectos e intelectuales afines al *Team X*, tendremos un cuadro muy exacto de los orígenes de una idea tan sorprendente como definitivamente poco razonable, al menos en el contexto de un núcleo residencial.

Los recorridos peatonales de Thamesmead permitían alcanzar cualquier punto de la Stage I sin tener que cruzar la carretera. Rascacielos elevados, terrazas longitudinales, túneles de comunicación y desnudas rampas y escaleras, junto con plazas enteras elevadas sobre el nivel del tráfico, permitían (y permiten en gran medida aún a pesar de los derribos y reedificaciones posteriores) desarrollar una vida flotante e independiente similar a la de un hormiguero.



La Stage I a la altura de Yarnnton Way

Por desgracia, este sistema se convirtió enseguida en el peor enemigo de los vecinos. Las pasarelas y las terrazas longitudinales que abarcaban el largo de una manzana y daban servicio a gran número de accesos a las vi-

viendas se poblaron de niños, perros e incluso caballos que pasaban continuamente ante puertas y ventanas de los residentes, convirtiéndose en lugares de reunión y de juego favoritos y en focos de ruido y suciedad. Pero más grave aún fueron las consecuencias que el sistema tuvo para la seguridad del vecindario. Al amparo de los túneles, los nodos de acceso (una oscura intersección de pasadizos y escaleras) y las terrazas elevadas y sin vigilancia, los delincuentes encontraron en Thamesmead un ecosistema ideal.



Recorridos elevados, plataformas y nudos en la Stage 1

La planta baja, potencialmente a menazada por las crecidas del Támesis y por lo tanto ocupada únicamente por los garajes, era una ratonera sin escapatoria para el vecino que aparcaba su coche. Las terrazas longitudinales y las pasarelas llevaban a la víctima directamente hacia los asaltantes como si se tratara de una cinta transportadora, y los propios delincuentes escapaban sin problema alguno por el pintoresco laberinto peatonal diseñado a modo de *ciudad medieval en hormigón*. Cualquiera podía acampar o esperar a los vecinos sin ser molestado al otro lado de las propias puertas o en los escondidos portales-madriguera.

Por otro lado, a menudo resultó evidente que la gente prefería la ruta más corta hacia su destino, por lo que pronto se comprobó que los vecinos de Thamesmead cruzaban regularmente la carretera por cualquier punto en lugar de por las pasarelas elevadas, con sus inquietantemente alambicadas cajas de escalera a la salida de las cuales se podía esperar siempre algún peligro desconocido.

Cuando Stanley Kubrick situó en Thamesmead el hogar del psicópata feliz protagonista de *La naranja mecánica* estos problemas aún no se habían

hecho patentes. La película era una premonición de lo que había de venir. Las impresionantes tomas de la paliza propinada por Alex a sus compañeros a lo largo de un sendero peatonal fueron filmadas en el lado sur del Southmere Lake, uno de los *balancing lakes* encargados de la doble función de gestionar el drenaje de las crecidas del Támesis y de completar el paisajismo pastoril de la ambiciosa Stage I.

En las escenas del film se explota con astucia milimétrica el potencial distópico del futurismo del barrio. El sendero junto al lago es una cinta continua y rectilínea flanqueada a la izquierda por el lago y a la derecha por jardineras cúbicas tan altas como una persona. No hay un contexto urbano real, o este carece de forma. Al fondo, uno de los edificios actúa como un muro plano y alargado, blanco, frío, que se adentra en el lago sobre *pilotis* y cierra visualmente toda posible escapatoria. Las siluetas rectangulares, repetidas y separadas entre sí de los *point blocks*, al fondo, parecen sugerir un mundo militarizado y burocratizado. Las chimeneas nos recuerdan el carácter periférico e industrial originario del barrio. En uno de los planos vemos al más joven e inseguro de los pandilleros retirarse de la pelea contra el fondo de los modernos apartamentos en hilera, que fueron el orgullo del GLC debido a la variación de formas conseguida con los distintos tamaños y ángulos de los bloques prefabricados. La manera en que la imagen recoge este fondo nos impide reconocer en él ninguna característica residencial o detalle significativo y peculiar, lo que no se debe del todo a la estilización operada por Kubrick.

En otra escena de la película vemos a Alex regresar a su casa, silbando y ominosamente jugueteando, por la plaza *central* de la Stage I, teóricamente dedicada a las tiendas y los servicios y derribada más tarde a causa de su peligrosidad. Esta plaza elevada sobre aparcamientos fue diseñada como un conjunto de carriles delimitados por parapetos a media altura, como un laberinto para ratones. En la película aparece vacía y llena de suciedad,

*La naranja mecánica*





La naranja mecánica

terrazas. En suma, se corrigió en cierta medida la Stage I para acercarla a las propuestas tradicionales, aunque debido a las características holísticas del diseño esto solo pudo concretarse de manera modesta.

Los propios protagonistas del diseño y la gestión del proyecto se han mostrado *a posteriori* perturbados por la ola de entusiasmo futurista que envolvía su trabajo en torno a 1970 (Wigfall 2008: 47):

*Tal y como lo expresa uno de sus arquitectos originales: "Nos enfrascamos en una clase de aproximación arquitectónica de gran gesto, de ese tipo que*

como en efecto lo estaría muy pronto.

El Southmere Lake, por otro lado, parece un lugar ideal para arrojar y amenazar a las víctimas. Cuando uno de los pandilleros termina remojado en el lago podemos comprobar que éste solo le cubre hasta la mitad del cuerpo, pero también que una vez caído en él se encuentra a merced de su atacante por completo (de hecho éste aprovecha su posición ventajosa para practicarle un buen corte en la muñeca). En los años sucesivos a la inauguración, distintas quejas y problemas varios anegaron al GLC. Algunos garajes se convirtieron en jardines y parte de los pasadizos se subdividieron en forma de dominios privados. Los vecinos fueron autorizados a colocar muros y rejas que antecedian a sus puertas. Se mejoró la iluminación de los nodos y las

*ha producido tantos resultados catastróficos, en el que el arquitecto tiene una gran idea de monumento encantador que se construye a sí mismo; pero la gente tiene que vivir en él". O, en las palabras de un antiguo directivo del Greater London Council, "era difícil creer que (el Plan Maestro) no iba a ser un desastre. No parecía suficientemente humano como para la gente real. ¡Podría estar en Marte!"*

El visitante actual aún puede hacerse una idea precisa de la morfología y estructura de la Stage I (aunque en el 2007 se demolieron 230 de los pisos originales de Binsley Walk), y ello sin correr riesgos; Thamesmead ha crecido y prosperado mucho desde los años 70. Hoy en día, al igual que Spinaceto, Thamesmead *no está nada mal*. De hecho, la Stage I fue planificada de manera tan generosa e ilusionada que el número de metros cuadrados disponible para las viviendas de los inquilinos fue sobreestimado; en Stage II y Stage III (que todavía fueron concebidas en un estilo *moderno*, a diferencia de los desarrollos de las últimas décadas) el tamaño de los apartamentos se redujo ya de manera considerable. Además, las amplias extensiones de verdor, los *balancing lakes* y los canales hacen reconfortante y añaden encanto a la vida en el núcleo de Thamesmead, aunque la elegante marina y el acceso al frente del río nunca llegaron a materializarse.

Pero Thamesmead resulta aceptable en la medida en que se aleja de sus aspiraciones utópicas y en lugar de pretender erigirse en *la ciudad del siglo XXI* se retrotrae hacia principios más convencionales de planeamiento, o, si se quiere, hacia el modelo tradicional inglés de ciudad pequeña y semi-rural. Se trata de una opción salvadora que no está a disposición de *Le Vele* di Scampia, como no estaba al alcance de Pruitt-Igoe. Lo único que quedaba a estas era su gesto mega-estructural autoconsciente y su orgulloso lenguaje *modernista*, decidido a ignorar los compromisos y extrañamente convencido de su innato poder benefactor.

## El mito de Ícaro

La primera y decisiva información que encontramos en el camino del esclarecimiento de la *raison d'être* de las megaestructuras es que ninguno o casi ninguno de estos "dinosaurios" fue creado por la especulación, ni fue un engendro del "sistema capitalista" ni guarda relación alguna con los horrores de la ciudad industrial, con los que a menudo se los ha comparado. La segunda información importante es aún más crucial: los grandes complejos megaestructurales fueron 1) la obra muy personal de arquitectos ideológicamente concienciados e incluso ampliamente admirados en

los márgenes de la profesión, o 2) el producto de una labor científica, minuciosa y de gran ambición social desarrollada por equipos bien financiados pertenecientes a organismos públicos de gran categoría y entidad que operaban precisamente en el momento de esplendor del llamado “estado del bienestar”.

La clave del fracaso de los conjuntos megaestructurales es elemental, al menos en el caso de los grandes complejos de viviendas, y es triple: por un lado reside en la atribución de una función residencial a tipos arquitectónicos idealizados; en segundo lugar, es la consecuencia de la conversión de estas grandes estructuras en *ghettos*, puesto que generalmente eran levantadas para albergar a los menos favorecidos (lo que implica lógicamente que la clase media no las quería); y finalmente debe señalarse su desconexión con un auténtico entorno urbano, al que se trata de sustituir a partir de meros gestos, de una manera artificial, sumaria e insuficiente. ¿Cuál de estos elementos es responsabilidad del arquitecto, si es que lo es alguno? ¿Es el *Grand Ensemble*, por naturaleza, un enemigo de la raza humana? ¿Tiene alguna relación el pavor que estos conjuntos nos producen con el lenguaje moderno utilizado, o nuestro rechazo proviene más bien de magnitudes diferentes?

Hay que aclarar que una serie de complejos futuristas, “brutalistas” y megaestructurales de hecho sí tuvieron un éxito reconocido y lo han conservado hasta hoy, como es el caso del Barbican Estate o el Brunswick Centre en Londres, que son reconocidos generalmente como dinosaurios megaestructurales de los años 70. Pero las razones de ello son tan claras como lo eran las del fracaso de los otros complejos: se trata de casos muy especiales, en los que 1) se tuvo buen cuidado en el diseño de los detalles (realmente exquisitos en el caso del Barbican Estate, mientras que el Brunswick Centre no deja de ser una agradable megaestructura de juguete rodeada de edificios victorianos), 2) se confió en los amplios espacios abiertos interiores, con zonas públicas bien acondicionadas, a modo de *piazas*, 3) estos conjuntos son de renta media o alta y 4), y más decisivo, se encuentran en el centro de la ciudad. Algo parecido ocurre con los edificios megaestructurales dedicados a la enseñanza o más específicamente a la función de residencia de estudiantes (entre los que probablemente destaquen el Scarborough College de Toronto y Universidad de East Anglia en Norwich), casos en los cuales los problemas sociales brillan por su ausencia y el carácter del inquilino hace más razonable la aplicación burocrática y jerárquica del principio de la megaestructura.

Llevando esta cuestión a su extremo más clarificador, nada resulta más revelador que la comparación de los bloques de Scampia o Park Hill con los de, por ejemplo, La Grande Motte o la Marina Baie des Anges, ambas en el sur de Francia. Proyectadas respectivamente por Jean Balladur (desde 1962) y André Minangoy (desde 1969), estas urbanizaciones turísticas parecen las primas adineradas del miserable y derelicto conjunto de Scampia. Los edificios tienen las mismas formas piramidales-aterrazadas y la misma escala megaestructural, utilizan el mismo lenguaje futurista racionalista y exhiben con la misma delectación la “estética del hormigón armado”, generando cubiertas planas aprovechables y mostrando bien a las claras la sucesión colosal de forjados continuos al estilo del Obús de Le Corbusier. La única diferencia palpable en el terreno estético, quizás, es que estos ejemplos de construcciones modernas para la clase media no tienden hacia la presentación “brutalista” del hormigón gris con sus marcas de encofrado y sus retículas marcadas como en una jaula, sino más bien hacia la pastoral moderna de la “arquitectura blanca” que tan apropiada parece en el Mediterráneo. Por lo demás, al menos en el terreno de la estética general, todos estos conjuntos son sin duda hijos de la misma época y de las mismas modas formales.



Vista general de la Marina Baie de Anges (fuente: página promocional)

Y sin embargo, se trata de universos opuestos. Las formas de las ciudades-balneario francesas se hacen tolerables gracias a su situación junto al mar y la abundancia de luz y aire fresco, que las terrazas permiten aprovechar de manera generosa, y el urbanismo de los conjuntos se articula en torno a puertos deportivos, dunas y cuidadas zonas verdes, y aun cuando las carreteras de acceso tienen por supuesto una gran importancia en el plan no tienen poder para constituirse en ecosistema dominante. En ambos casos se trata de lugares de residencia temporal, facilitada por una serie de servicios de lujo; y el conflicto social no se plantea, por lo que no existe riesgo alguno de encontrarse con un delincuente al salir del ascensor. En

cierta medida, esto parece indicar que la arquitectura moderna es precisamente indicada para los ricos, o por lo menos para una estancia funcional buscando anonimato en un lugar que no puede considerarse nuestro



El sistema de bloques aterrazados en la Marina Baie de Anges (fuente: página promocional)

“hogar”. Y esto no sólo es aplicable a los complejos megaestructurales. La comparación de las viviendas sociales de Pessac o Dessau con las CSH de Los Angeles arroja un resultado similar. Mucho más significativo aún es el hecho de que conjuntos de un futurismo suave o incluso *kitsch* como la Marina Baie des Anges o la Grande Motte no pretenden ser utópicos, sino más bien escenográficos, y parten del conocimiento por parte del arquitecto de la imposibilidad de imponer a sus inquilinos idea alguna sobre el habitar, justo lo contrario que ocurre con los conjuntos utópicos de viviendas sociales.

Desde la catástrofe simbólica de Pruitt-Igoe, la demolición más costosa y aparatosa ha perseguido sin tregua a los conjuntos sociales megaestructurales, rodeándolos de un aura de escándalo y fiasco que se superpone a su simple “mala fama”. La famosa explosión en el bloque de Ronan Point (Newham, East London; construcción: 1966-68, explosión 1968, demolición de los 9 bloques en 1984), que es algo así como el Pruitt-Igoe inglés, no es sino el ejemplo más difundido y manipulado, pero existen muchos otros igualmente cataclísmicos. Así, aparte de las demoliciones ya comentadas en Scampia, y sin salir de Inglaterra, la patria de la megaestructura, tenemos los casos siniestros del Ferrier Estate (Kidbrooke, Greenwich) y el Aylesbury Estate (Walworth, South East London), dos de los complejos

sociales megaestructurales más grandes y conflictivos del mundo, con sus calles interiores, pasarelas volantes, bloques repetidos idénticos, patios carcelarios, hormigón brutalista, etc. En el Ferrier Estate existían el Site A, de 1967 (5 torres) y el Site B, de 1970 (6 torres): en el 2004 se aprobó el Kidbrook Regeneration Plan para demolerlo por completo y sustituirlo por un desarrollo nuevo de casas bajas tradicionales, con una estética tradicional (en 2009 empezó la demolición). El Aylesbury Estate, construido entre 1963 y 1977, está sometido a un plan de demolición desde 2005, aunque aún pudo ser el inquietante protagonista de la terrible película *Harry Brown*, de 2009, protagonizada por Michael Caine. En ambos estates se han filmado a menudo películas y series que requerían un trasfondo social conflictivo. También las megestructuras no exclusivamente residenciales han sufrido una campaña de demoliciones. El mítico Cumbernauld Town Centre, la megaestructura perfecta construida a partir de 1955, cuya parte residencial (en la parte superior) se abandonó al comprobarse que



existían grietas preocupantes producidas por errores en el cálculo de los *pilotis*, ha tenido una cierta vida aun cuando parecía más bien alienígena (y triste) en el ambiente escocés, pero finalmente han sido demolidas la Fase 3 (en 1996) y la Fase 2 (en 2001). Y el futurista y polifuncional complejo brutalista del Tricorn Centre de Portsmouth, inaugurado en 1966 y en seguida lastrado por la consabida romería de sordideces y errores constructivos, ha sido demolido por completo a partir de 2004.

Con respecto a Park Hill (Sheffield, 1957-61), la megaestructura residen-

*Harry Brown*

cial más famosa del mundo junto con el Habitat de Montreal proyectado por Moshe Safdie, se salvó *in extremis* de la demolición total al ser catalogada como patrimonio histórico, con notable contro-



Harry Brown

versia, en el año 1998. No ha habido controversia alguna en la catalogación de La Grande Motte como patrimonio del siglo XX en el año 2010. Para que los conjuntos sociales megaestructurales puedan sobrevivir y testimoniar más adelante lo que fue la fantástica era de las megaestructuras futuristas entre 1955 y 1975 deben o bien cambiar radicalmente de uso, lo que no parece fácil, o bien ser preservadas selectivamente como grandes ruinas utópicas, lo que debido al espacio que ocupan tampoco parece sencillo. La operación que se lleva a cabo en Park Hill ahora mismo puede indicar quizás una vía intermedia, pero aún no se sabe si va a tener el éxito que los promotores esperan. Puesto que la gran cinta de hormigón no tiene el grado I de protección, sino el II, está siendo objeto de cambio significativos que contribuirán a dulcificarla (se abren más ventanas en los muros, se modifican los espacios, se cambian los usos, etc.); el plan básico de atraer a Park Hill una clientela mixta de clases medias puede ser la salvación del conjunto, pero las adaptaciones interiores y ambientales que ello implica deberán ser suficientemente significativas para conferir un nuevo aura al lugar. Lo que esta operación significa, en todo caso, es tan claro como que se trata de des-utopizar Park Hill, otro icono cinematográfico del conflicto, y convertirlo en la medida de lo posible en un conjunto de bloques convencionales con las mayores comodidades “burguesas” posibles.

El fenómeno de los conjuntos megaestructurales requiere una explicación que va más allá de las magras e ingenuas teorías arquitectónicas que ampararon su construcción. Exige una aproximación histórica y cultural, quizá incluso antropológica, que Banham no llega a plantear, ocupado como está en satirizar la megalomanía infantil del arquitecto contemporáneo. En realidad, los complejos megaestructurales son utopías fragmentarias y peligrosamente condensadas, más relacionadas con Eldorado, el Templo de Salomón, la Jerusalén Celestial, la Isla de Laputa de Swift o los falansterios milenaristas de Fourier que con cualquier otra tendencia

de la arquitectura moderna. Coronas edificadas, murallas colosales, pirámides y ziggurats, caminos celestes, reinos cerrados y delimitados en oposición al caótico mundo exterior... Sólo contemplando a través de este sesgo los grandes conjuntos megaestructurales podemos explicarnos que sus creadores perseveraran en la construcción de unos entornos vitales completamente reñidos con el sentido común y con las enseñanzas de la historia, aunque perfectamente coherentes con el simbolismo místico de la bienaventuranza colectiva y la consecución de la “felicidad”. La tipología de la vivienda era al mismo tiempo el campo de experimentación más apropiado para cumplir los objetivos maximalistas de reforma social y el menos indicado para soportar los contenidos abstractos y formales derivados de ellos.

El conjunto megaestructural es un mundo sin clases sociales, donde todas las personas son iguales, donde un sólo ser superior (el todopoderoso y previsor “diseñador”) ha concebido de una vez el microcosmos inmutable que va a ser habitado por los Hombres Nuevos experimentales. Un mundo con sus propias leyes internas dictadas por el legislador arquitectónico, separado de la arcaica naturaleza y propulsado por la tecnología (el coche, la electricidad, los servicios). Un mundo que no guarda relación alguna con el pasado, ni con sus supersticiones sentimentales, sus carencias e injusticias, donde la historia puede empezar desde cero. Banham se extraña de que las megaestructuras pudieran ser tomadas en serio, cuando encuentra perfectamente claro su carácter naíf y su falta de pragmatismo. La situación de la Segunda Postguerra Mundial explica sin embargo lo ocurrido. Edificar un complejo como Thamesmead, destinado a albergar a 60.000 personas, espoleado por la crisis acuciante de la vivienda y favorecido por una colaboración sin precedentes entre autoridades municipales y estatales, en pleno auge del Estado del Bienestar... Cuando los arquitectos se hallan en plena resaca de las ideas revolucionarias de vanguardia... Lo raro hubiera sido que no aprovecharan la ocasión.

Los grandes complejos residenciales utópicos de los años 60 y 70 eran demasiado grandes como para ser planificados con moderación y demasiado pequeños para alcanzar verdaderas dimensiones revolucionarias. La “nueva sociedad” igualitaria fue escenificada con actores involuntarios procedentes exclusivamente de las capas más bajas de la sociedad. El nuevo mundo independiente más bien estaba marginado con respecto al centro de la ciudad y los accesos y servicios más cómodos. La modernidad y la tecnología se quedaron en ruidosas autopistas y siluetas recortadas y abstractas. Y la posibilidad de empezar desde cero significó el enfrenta-

miento diario con un mundo de abandono y delincuencia. Queriendo alcanzar el mito solar partiendo de un tema inevitablemente prosaico (la vivienda social) los arquitectos utópicos del momento consiguieron que su empeño se les deshiciera entre las manos, dejando plantada en su lugar una adusta jungla de hormigón, que el cine identifica de inmediato como el gran villano moderno.

## Bibliografía y referencias

BANHAM, Reyner (1978): *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*, Gustavo Gili, Barcelona.

GREATER LONDON COUNCIL (1967): *Thamesmead. A Riverside Development*.

JONES, Edward / WOODWARD, Christopher (1992): *A Guide to the Architecture of London*, Weidenfeld & Nicolson, London.

MAZZIOTTI, Gerardo (2006): "Un errore abbatterle", en *La Repubblica*, 17 de agosto de 2006.

RIVERA, David (2005): *Tabula Rasa. El Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*, Fundación Diego de Sagredo, Madrid.

ROBERTS, Randall (2005): "It was just like Beverly Hills. Memories stir to life each year when residents of the infamous Pruitt-Igoe housing project reunite", *River Front Times*, June 1, 2005.

RYKWERT, Joseph (1992): "Architecture", en Boris Ford, ed., *Modern Britain, The Cambridge Cultural History of Britain*, Vol. 9.

STENTI, Sergio / CAPPIELLO, Vito (1998): *Napoli Guida*, Clean Edizioni, Napoli.

VELCHI, Romina (1997): "Scampia. Il non luogo", en *Liberazione*, "Italia", 14 giugno 1997.

VIDOTTO, Marco (1997): *Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos*, Gustavo Gili, Barcelona.

WIGFALL, Valerie G. (2008): *Thamesmead: Back to the Future. A Social History of Thamesmead*, The History Press, The Mill, Briscoombe Port (Stroud, Gloucestershire).

