

Deyan Sudjic



Ariel 75
1942 / 2017

Título original:
The Edifice Complex

1.ª edición en esta presentación: octubre de 2017
Edición anterior: enero de 2010
1.ª edición: marzo de 2007

© 2005: Deyan Sudjic

© de la traducción: Isabel Ferrer Marrades

Derechos exclusivos de edición en español
reservados para todo el mundo
y propiedad de la traducción:
© 2007, 2010 y 2017: Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.
www.ariel.es

ISBN 978-84-344-2700-6
Depósito legal: B. 16.808 - 2017

Impreso en España por Liberdúplex

El papel utilizado para la impresión de este libro
es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita
fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com
o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Deyan Sudjic



Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo

Traducción de Isabel Ferrer Marrades

Ariel 75
1942 / 2017

Capítulo 1

Por qué construimos

Antes tenía pegada a la pared encima de mi escritorio una foto de un periódico. Pese a la tinta emborronada, se discernía la imagen imprecisa de una maqueta arquitectónica del tamaño de un coche pequeño que se elevaba a la altura del ojo. En general, los arquitectos emplean en sus maquetas tonos grises poco definidos, pero a ésta la habían pintado de colores de carmín brillante, lo que sugería que se hizo para impresionar a un cliente con problemas de concentración.

Mediante tiras de cartón y madera de balsa se representa una mezzquita con una cúpula achaparrada rodeada de minaretes puntiagudos en círculos concéntricos. Las formas llamativas y la reducción de una tradición decorativa compleja a un cartón, no muy distintos de otro centenar de intentos de combinarlos, pretendían en vano ser osadamente modernas y demostrar al mismo tiempo un respetuoso arraigo en el pasado. Pero no eran los detalles arquitectónicos cuestionables lo que la convertían en una imagen tan perturbadora. Lo que realmente me llamó la atención fue la visión de los aspectos más oscuros de la construcción captados en la foto. Ninguna de las figuras en uniforme que rodeaban respetuosamente la maqueta parecían arquitectos, a pesar de que éstos suelen aparecer de manera visible en este tipo de imagen. Sin embargo, cabían pocas dudas acerca de la identidad del hombre fornido con el bigote poblado, que se parecía engañosamente a un comandante del ejército británico de la Segunda Guerra Mundial con su típico jersey caqui y su gorra, o la subyugante fascinación con que contemplaba su maqueta.

Saddam Hussein, como muchos dirigentes autoritarios, fue un gran mecenas de la arquitectura. Sin embargo, a diferencia de Napoleón III, cuyos puntillosos gustos todavía se ven claramente en la pulcritud de los bulevares de París que recuerdan a una plaza de armas, o de Mussolini, con sus pasiones contradictorias por la modernidad y César Augusto, Hussein nunca mostró una preferencia clara por un estilo arquitectónico concreto. No obstante, sí supo emplear de manera instintiva la archi-

tectura para glorificarse a sí mismo y a su régimen así como para intimidar a sus adversarios.

Desde el momento de su concepción, la mezquita «La madre de todas las batallas» tenía un objetivo muy claro: presentar la primera Guerra del Golfo como una victoria para Iraq. Hussein sufrió una humillación en esa guerra. Su ejército fue expulsado de Kuwait. En su desesperada huida, las carreteras quedaron salpicadas por la imagen del grotesco desfile de reclutas iraquíes calcinados, atrapados en sus coches desvalijados e incendiados, con los arcones cubiertos de despojos. Hussein quiso crear su propia realidad en un intento de eliminar esa imagen de derrota, del mismo modo que los kuwaitíes usaron su insignificante parlamento de juguete, diseñado por nada menos que el arquitecto del teatro de la Ópera de Sydney, Jorn Utzon, para sugerir que aquello era una democracia escandinava en lugar de una oligarquía del Golfo. Construir a toda costa mientras Iraq luchaba contra las privaciones debidas a la manipulación de Hussein de las sanciones impuestas por Naciones Unidas fue un desafío premeditado. Y la propia mezquita estaba cargada de una iconografía que hizo que ese desafío fuera todavía más explícito.

El mensaje en la foto del periódico de la mezquita de Hussein no deja lugar a dudas. La arquitectura tiene que ver con el poder. Los poderosos construyen porque eso es lo que les toca hacer. Al nivel más básico, la construcción es una fuente de trabajo que sirve para apaciguar a una mano de obra inquieta. Pero también es un buen reflejo de la capacidad y la firmeza —y la determinación— de los poderosos. Sobre todo, la arquitectura es un medio de contar una historia sobre los que la construyen.

La arquitectura es empleada por los dirigentes políticos para seducir, impresionar e intimidar. Sin duda, ésas fueron las razones subyacentes para la campaña de construcción de Hussein. Sus palacios y monumentos imponían su presencia por todo Iraq, de una manera menos permanente de lo que él habría querido, en un intento de presentar el país entero como su propiedad privada tanto a los enemigos internos como externos.

En el sur, en las afueras de Basora, hileras de efigies de bronce de tres metros de altura bordean la costa: representan a los oficiales iraquíes muertos en la sanguinaria guerra contra Irán que señalan con el dedo al antiguo enemigo al otro lado del golfo, un enemigo con sus propios gustos por la construcción monumental en tiempos del Sha, quien intentó infructuosamente construir un pedigrí para la dinastía Pahlevi.

En el propio Bagdad, están las enormes y famosas espadas cruzadas sobre la carretera que conduce a la ciudad, sostenidas por gigantescas manos de bronce que se esculpieron tomando como modelo las del propio Hussein, aunque se fundieron en el barrio típico inglés de Basingstoke. En tiempos de Saddam, colgaban de las dos empuñaduras redes llenas de cascos de iraníes capturados. Esta clase de monumentos, por muy kitsch que

sean, es universal. Se remonta a los monumentos a la victoria de las guerras del Peloponeso y a los triunfos concedidos por la Roma imperial a sus generales favoritos. La misma celebración ritual de la derrota del enemigo se refleja en las esculturas monumentales fundidas con los cañones napoleónicos capturados que adornan los centros de Londres y Berlín. La idea de las espadas cruzadas fue robada a Mike Gold, un arquitecto residente en Londres que fue el primero en proponerla, aunque sin los cascos, como un monumento civil inofensivo y caprichoso para una autopista en Arabia Saudí. Pero en Irak, su significado cambió por completo. La incendiaria caricatura de Versace de sexo y dinero puede exhibirse con ironía en Milán, pero no en el Belgrado de Milosevic, donde las clases criminales interpretaron la imagen del oropel y la piel de leopardo en su sentido literal. Y en Bagdad, una obra posmodernista irónica se convierte en un tipo de propaganda arquitectónica literal. Pero Hussein aspiraba a algo más que a celebrar sus victorias cuestionables y a intimidar a sus enemigos. Su campaña de construcción de mezquitas puede verse como una manera exagerada de compensar el carácter esencialmente seglar de su régimen, poniendo de manifiesto sus credenciales de devoto defensor de la fe pese a su afición al whisky y al asesinato.

No obstante, la propaganda arquitectónica no es dominio exclusivo de los que encargan un edificio. Cuando Estados Unidos envió otros dos portaaviones rumbo a Irak a finales de 2002, el *New York Times* publicó una foto de «La Madre de todas las batallas» de Saddam Hussein en primera plana. Cuatro años después de exhibirse el proyecto por primera vez, se veía el edificio concluido. Sin el menor escepticismo, el periódico repetía lo mismo que sostenían todos los medios convencionales: que los minaretes, cuatro que formaban un círculo exterior y otros cuatro un poco más bajos en un círculo interior, eran representaciones literales, respectivamente, de fusiles de asalto Kaláshnikov y misiles Scud. Esta idea imperaba sobre todo entre los medios occidentales y sus taxistas, y habría sido un poco más convincente si los minaretes hubiesen tenido aletas de cola, o si hubiesen estado decorados con pintura de camuflaje de color caqui en lugar de ser de piedra caliza blanca adornada con un mosaico azul. Y en el círculo exterior tampoco se ven fusiles ni la recámara curva o la culata de nogal características de un Kaláshnikov. Tienen un aspecto mucho menos marcial —y mucho menos elegante— que los esbeltos minaretes otomanes de Estambul, que éstos sí parecen cohetes. El periodista parecía decepcionado con su visita a la mezquita: «Mientras que antes a los visitantes se les decía lo que parece evidente, que los cilindros de los minaretes interiores tienen una punta aerodinámica como un misil balístico que se estrecha en la ojiva, ahora les aseguran que a los arquitectos jamás se les pasó por la cabeza hacer semejantes referencias.» Pero para entonces el propio Estados Unidos ya se sentía como si estu-

viera en guerra, y una interpretación tan grandilocuente de la mezquita era un regalo propagandístico demasiado bueno.

Aunque la mezquita no emplea literalmente metáforas militaristas, su mensaje subyacente no es en absoluto tranquilizador. La imagen exterior no es tanto un claro desafío como una muestra convencional del recargado oropel propio de los hoteles del Golfo, que recuerda más a una academia de policía camuflada que a un monumento nacional. La foto publicada en el periódico de la vitrina situada en el centro de la mezquita que contiene una transcripción de 650 páginas del Corán no deja de ser reveladora. Según el *New York Times*, el imán de la mezquita, el sheik Thahir Ibrahim Shammariu, contó que el calígrafo las escribió con la propia sangre de Hussein, donada a lo largo de un período de dos años a un ritmo difícilmente creíble de medio litro cada quince días. Otra foto muestra el estanque que rodea la mezquita, cuya forma representa teóricamente el mundo árabe. En un extremo, un plinto de mosaico azul sobresale del agua formando una isla. Según el *New York Times*, este montículo irregular representaba la huella digital del pulgar de Hussein. El periódico no aclaraba cómo podía estar tan seguro de que ése era realmente el pulgar de Hussein. Si es verdad, el mensaje que transmite no podría ser más claro. Si bien por desgracia el imán de la mezquita se mostró reacio a confirmar al *New York Times* la iconografía bélica de la mezquita, se prestó gustosamente a explicar algunos de sus significados más ocultos. Los minaretes exteriores miden 43 metros de altura, señaló, se supone que por los 43 días de bombardeos al principio de la primera Guerra del Golfo. Los cuatro minaretes del círculo interior, que representan el cuarto mes —abril—, miden 37 metros de altura, por el año 1937. Los veintiocho chorros del estanque simbolizan el día 28 del mes. Juntos representan el 28 de abril de 1937, el día en que nació Hussein.

Vista en directo, la mezquita no es una representación especialmente eficaz del desafío iraquí; y como la intención de Hussein era presentarse como un devoto musulmán, parece poco probable que para ello empleara el calendario cristiano. Este énfasis en el poder de los números, si de verdad es intencional, recuerda de manera incómoda algunos de los siete proyectos para reconstruir el World Trade Center que se dieron a conocer en Nueva York en la misma semana de la publicación del artículo. Richard Meier y Peter Eisenman diseñaron una torre de 335 metros de altura; se supone con la creencia de que una torre de 277 metros no habría sido lo bastante alta para llamar la atención. Daniel Libeskind optó por sus famosos 540 metros.

Una interpretación del entusiasmo de Hussein por la construcción podría ser que simplemente seguía la tradición propia de toda Asia y Oriente Medio de contratar a arquitectos occidentales de moda para diseñar proyectos de prestigio a fin de dar una imagen de modernidad. Sin duda,

durante buena parte del siglo xx Bagdad ha tenido una tradición de construir grandes monumentos arquitectónicos. En 1957 el rey Faisal II encargó a Frank Lloyd Wright el diseño de una ópera al estilo del Palacio de los Soviets de Moscú. Una colosal escultura conmemorativa de treinta plantas de altura del califa más importante de Iraq, Harun al-Rashid, nieto del fundador de Bagdad, debía ocupar el lugar de Lenin en el centro. Habría sido una muestra de la construcción de una nación a escala épica por un Irak que acababa de independizarse del colonialismo británico. En cambio, sí se construyó el proyecto encargado a Walter Gropius para diseñar una universidad. Le Corbusier también fue contratado por Faisal en 1956 para diseñar un estadio deportivo, que se concluyó después de la muerte del arquitecto, dándose a conocer con el nombre de Centro Deportivo Saddam Hussein.

Pero Saddam Hussein quería algo más que dar una imagen de modernidad. También pretendía hacer suya una herencia mucho más antigua de construcción de monumentos que se remontaba a cinco mil años atrás en Ur, la primera civilización urbana a orillas del Éufrates. Inició una serie de «restauraciones» de los antiguos yacimientos iraquíes sumamente destructivas, sin dudar en reconstruir los jardines colgantes de Babilonia con materiales más bien propios de una urbanización suburbana. Mandó grabar su nombre en cada ladrillo a semejanza de los antiguos emperadores para demostrar que era su sucesor natural. Incluso apostó guardias con trajes de época y armados con lanzas en su versión de la puerta de Ishtar en su parque temático babilonio.

La intención de Hussein de emplear la arquitectura como herramienta propagandística para glorificar su Estado y consolidar su poder era evidente. Aunque poco eficaz, al contraponerla a lo que pretendía Hussein, la arquitectura queda claramente inculpada por el papel que desempeñó en su brutal régimen. Pero ¿y qué decir de quienes recibieron el encargo de ejecutar sus ideas? Sin duda la mezquita es una obra arquitectónica banal, y sus diseñadores son a todas luces culpables de falta de imaginación, pero ¿acaso el uso que le dio Hussein hace cómplice al arquitecto de algo peor?

La arquitectura posee una existencia que es independiente de los que la financian. Sólo porque el arquitecto de la mezquita trabajó para uno de los dirigentes más brutales de estos tiempos no es motivo para suponer que también él es culpable, como lo creímos de Albert Speer cuando fue condenado por el tribunal de guerra de Nuremberg. La mezquita por sí misma no comete un acto de violencia; sus formas arquitectónicas no tienen por qué ser la encarnación de una dictadura.

Sigue siendo una incógnita, aunque la pregunta no se plantee a menudo, si la arquitectura puede tener algún tipo de significado inherente. De hecho, ¿existe lo que se llamaría un edificio totalitario, o un edificio democrático, o nacionalista? Y si existen, ¿qué es lo que da a la arquitectura semejantes significados? ¿Pueden las columnas clásicas o las paredes de

cristal realmente considerarse símbolos de edificios fascistas o democráticos, como dicen algunos? ¿Y son estos significados fijos y permanentes, o pueden cambiar con el tiempo?

Si Saddam Hussein hubiese sido tan ingenioso, o astuto, como para invitar a diseñar la mezquita a Zaha Hadid, la mujer arquitecta más famosa del mundo y oriunda de Bagdad, quizá habría desviado nuestra atención lo suficiente para ver su régimen bajo otra luz. Si Hadid hubiese aceptado, sin duda la habríamos visto también a ella de otra manera: en el mejor de los casos, como una mujer ajena al compromiso político, y en el peor como una ingenua que se acomoda a todo. Desde luego, sus posibilidades de trabajar en Estados Unidos se habrían reducido de manera espectacular. Una mezquita de Hadid habría transmitido otro tipo de mensaje, y aunque no hubiese dejado de ser una glorificación al Estado de Hussein y un desafío, también habría representado cierto nivel cultural. Habría sugerido un régimen más desarrollado que el que toleraba el asesinato a sangre fría de los dos yernos de Hussein y la muerte en cámaras de gas de miles de sus propios súbditos. Pero en el poco probable caso de que la hubieran contratado y en el aún menos probable caso de que ella hubiera aceptado, ¿se habría considerado que Hadid desempeñó un papel en la proclamación de un Irak más civilizado? ¿O la habrían acusado de títere en un juego del Estado, dispuesta a pasar por alto cualquier otra consideración en su búsqueda de una oportunidad para construir?

No sólo los arquitectos se ven poseídos por el impulso irresistible de construir a toda costa. La obsesión de Saddam Hussein con la construcción plantea una serie de preguntas sobre la psicología que lo motivó. Para explorar las razones por las que él, y otros como él, invirtieron tanto en la construcción, hay que analizar si la arquitectura es un fin por sí mismo o un medio para llegar a un fin.

Construimos con fines emocionales y psicológicos, además de por razones ideológicas y prácticas. El lenguaje de la arquitectura es empleado tanto por los fabricantes multimillonarios de software que financian museos a cambio de la oportunidad de exhibir poder como por dictadores sociópatas. La arquitectura ha sido forjada por el ego, así como por el temor a la muerte, además de por impulsos políticos y religiosos. Y, a su vez, les da forma. Intentar dar sentido al mundo sin reconocer el impacto psicológico de la arquitectura en él es pasar por alto un aspecto fundamental de su naturaleza. Sería como no tener en cuenta el efecto de la guerra en la historia de la tecnología, y viceversa.

A diferencia de la ciencia y la tecnología, ambas presentadas convencionalmente como carentes de connotaciones ideológicas, la arquitectura es una herramienta práctica y un lenguaje expresivo, capaz de transmitir mensajes muy concretos. Sin embargo, la dificultad de establecer el significado político exacto de los edificios, y la naturaleza esquiva del conteni-

do político de la arquitectura, ha llevado a la actual generación de arquitectos a afirmar que su obra es autónoma, o neutra, o bien a creer que si existe algo como una arquitectura claramente «política», se reduce a un gueto aislado, no más representativa de los intereses de la arquitectura culta que un centro comercial o un casino de Las Vegas.

Esta idea es falsa. Es posible que determinado lenguaje arquitectónico no tenga un significado político concreto, pero eso no implica que la arquitectura carezca del potencial para asumir una función política. Pocos arquitectos de éxito pueden evitar diseñar edificios con una dimensión política en un momento dado de sus carreras, lo quieran o no. Y casi todos los dirigentes políticos acaban usando a arquitectos con fines políticos. Es una relación que se repite en casi todos los tipos de regímenes y que atrae a egotistas de toda índole. Por eso hay tantas fotos de Tony Blair, François Mitterrand, Winston Churchill e incontables alcaldes, arzobispos, presidentes de empresas, capitalistas multimillonarios, cada uno inclinado ante su elaborada maqueta arquitectónica, con el mismo aspecto embelesado y narcisista que el del beatífico Sadam Hussein cuando sonríe encantado ante su mezquita.

Eso no significa que la biblioteca presidencial de George Bush Padre, la Cúpula del Milenio, el estadio de Wembley de Tony Blair o cualquier estadio olímpico que construya Gran Bretaña para los juegos de 2012, sean equiparables a la mezquita de Hussein. Maniobrar en la corte de un primer ministro elegido en las urnas para poder construir requiere un tipo de compromiso mucho menos corrosivo que la danza de supervivencia potencialmente letal que exige una dictadura. Sin embargo, los regímenes democráticos son tan capaces de usar la arquitectura como instrumento político como los totalitarios.

Versalles se construyó como una corte cuyo esplendor arquitectónico y emplazamiento físico debían neutralizar el poder de la nobleza en las provincias francesas. Al cabo de dos siglos, Napoleón III volvió a emplear la arquitectura como instrumento de poder político cuando contrató a Georges-Eugene Haussmann para reconstruir París a escala monumental, no tanto con la intención de contener el poder del pueblo parisino como para legitimizar su cuestionable aspiración al título imperial. Y para François Mitterrand, la reforma del Louvre y la construcción de la Grande Arche de La Défense fueron parte esencial de su estrategia para convertir París en la capital indiscutible de una Europa moderna. Para estos tres dirigentes, el aspecto de semejantes monumentos formó parte de su estrategia tanto como su contenido. Mitterrand adoptó una arquitectura agresiva, de formas geométricas simples de acero y cristal, para simbolizar el compromiso francés con la modernidad, igual que el Rey Sol convirtió Versalles en un templo al culto regio para dar testimonio del derecho divino de los reyes.

Empecé a coleccionar imágenes de los ricos y poderosos inclinados ante maquetas arquitectónicas de una manera más sistemática después de encontrarme yo mismo ante una de ellas. El gran gerifalte de la arquitectura japonesa, Arata Isozaki, había alquilado una galería de arte en Milán propiedad de Miuccia Prada para una presentación a un cliente importante. Fuera, dos Mercedes negros llenos de guardaespaldas estaban aparcados a ambos lados de la entrada junto con una furgoneta llena de *carabinieri*. Dentro de la galería había una de esas maquetas del tamaño de una habitación. Isozaki decía que era una villa; en realidad era un palacio para un jeque, el ministro de Cultura de Qatar. Y además de alojar al jeque, su familia, su colección de animales de pura sangre y sus Ferraris, sus Bridget Rileys y su piscina de Hockney, así como una instalación de un paisaje de Richard Serra, el palacio tenía que cumplir con otro cometido. Era un intento deliberado de dar una imagen de profundidad cultural a un territorio desértico con poca tradición urbana. Cada parte del edificio fue adjudicada a un arquitecto o diseñador distinto, y los ayudantes de Isozaki se encargaron de organizar una audiencia con el jeque en la que cada uno debía presentar su proyecto. Mientras tomaban café y pasteles servidos por camareros con pajarita negra, los arquitectos esperaron pacientemente hasta que, al cabo de dos horas, por fin apareció el jeque. Vemos aquí la relación entre el poder y la arquitectura en su forma más descarnada, una relación de sumisión ciega a los poderosos tan clara como si el arquitecto fuera un peluquero o un sastre. La villa nunca se construyó. La última vez que oí hablar del jeque fue cuando los periódicos de Londres publicaron la noticia de que estaba bajo arresto domiciliario, acusado de malversar los fondos del Ministerio de Cultura.

Estamos acostumbrados a hablar de arquitectura en términos de su relación con la historia del arte, o como un reflejo del cambio tecnológico, o como una expresión de antropología social. Sabemos clasificar edificios por la forma de sus ventanas, o por los detalles decorativos de los capiteles de las columnas. Los consideramos productos de los materiales y las técnicas disponibles. Pero ya no nos sentimos tan cómodos cuando se trata de entender las dimensiones políticas más amplias de un edificio, el porqué existe en realidad, más que cómo existe. Es una omisión que resulta sorprendente, dada la proximidad de la relación entre arquitectura y poder. La arquitectura siempre ha dependido de la asignación de unos recursos muy preciados y de una mano de obra escasa. Por eso, su ejecución siempre ha estado en manos de los que tienen acceso a los hilos del poder más que de los arquitectos. Si el Egipto de los faraones dedicó el excedente de sus cosechas a la construcción de pirámides, en lugar de asignarlos a la construcción de carreteras o la abolición de la esclavitud, no fue precisamente gracias a un impulso creativo de los arquitectos de los faraones.

Pese a cierta cantidad de retórica moralista en los últimos años sobre el deber de la arquitectura de servir a la comunidad, para poder trabajar en cualquier cultura el arquitecto tiene que relacionarse con los ricos y poderosos. Nadie más tiene los recursos para construir. Y el arquitecto está predestinado genéticamente a hacer cualquier cosa con tal de poder construir, del mismo modo que el salmón migratorio tiene la misión de remontar afanosamente el río por última vez para desovar antes de perecer. Así, la profesión del arquitecto puede verse, no como bien intencionada, sino como la de alguien dispuesto a hacer un pacto faustiano. No le queda más remedio que seguir la corriente y llegar a compromisos con cualquiera que sea el régimen que esté en el poder.

Toda cultura política emplea la arquitectura con fines que, en el fondo, pueden considerarse racionales y pragmáticos, incluso cuando se emplea para transmitir una idea simbólica. Pero cuando se difumina la línea entre el cálculo político y la psicopatología, la arquitectura deja de ser sólo una cuestión política práctica para convertirse en una fantasía, incluso en una enfermedad que consume a sus víctimas.

Existe un paralelismo psicológico entre dejar una huella en el paisaje con un edificio y el ejercicio del poder político. Ambos dependen de la imposición de la voluntad. Para aquellos que no conceden el menor valor al individuo, ver confirmada su visión del mundo reduciendo toda una ciudad a la escala de una casa de muñecas en una maqueta arquitectónica sin duda tiene un atractivo inherente. Incluso les atrae más la posibilidad de imponer su voluntad a una ciudad en el sentido físico remodelándola como lo hizo Haussmann en París. La arquitectura alimenta el ego de los que poseen esa tendencia. Estas personas dependen cada vez más de ella, hasta el punto de que la propia arquitectura se convierte en un fin, seduciendo a sus adictos conforme van construyendo cada vez más y a una escala cada vez mayor. La construcción es el medio a través del cual el egotismo del individuo se expresa de la manera más descarnada: mediante el Complejo de la Construcción.

En términos generales, el París de Haussmann no pecó de megalomanía, a diferencia del Bucarest de Ceausescu. Pero en ambos casos, la demolición fue una parte casi tan esencial del proceso de transformación como la reconstrucción. Y la destrucción y la construcción pueden verse como dos procesos muy relacionados entre sí. Entre otras cosas, el atentado a las Torres Gemelas del World Trade Center, impulsado por un odio visceral, fue una aceptación literal del poder icónico de la arquitectura y un intento de desestabilizar ese poder de una manera aún más contundente mediante la eliminación. El hecho de que uno de los secuestradores que se puso al mando de los aviones fuera licenciado en arquitectura no hace más que subrayar esta idea.

Este libro es una exploración de lo que conduce a los individuos y las sociedades a construir como lo hacen, el significado de sus edificios y los

usos que se les dan. Analiza con cierto detalle una serie de construcciones, así como a arquitectos, multimillonarios, políticos y dictadores, la mayoría del siglo xx, con la creencia de que entender la naturaleza de sus obsesiones compartidas puede ayudarnos a protegernos de sus ambiciones más malignas. Éstos son edificios que pueden ser muy reveladores acerca de nuestros miedos y nuestras pasiones, acerca de los símbolos que sirven para definir una sociedad y acerca de nuestra manera de vivir.