

• FLAVIA BARRIO

Para bajar del cielo se necesita...remanentes de una **ILUSIÓN CÓSMICA**

—¿Vienes del espacio exterior?—preguntó la anciana.
—Ciertamente, sí. Pero no se alarme, soy soviético—Yuri Gagarin.
Frases sobre los astronautas. Mundi Frases. 2008-2015.
<http://www.mundifrases.com>

La Modernidad proselitizó la incredulidad hacia los imposibles, la intolerancia hacia el conformismo y el culto a la capacidad desmedidamente transformadora del ser humano. Bajo esa óptica, mitos como el de Ícaro quedan relegados al estatus de arcaicas cosmogonías, taxativos de “otros” que distan de ese “superhombre contemporáneo”, protagonista de los cambios en los visos de la realidad. Frente a criterios tan acendrados, son escasas las cavilaciones que interpelan a ese tipo de lógicas. Entonces, ante tal coyuntura, cuánto conmovería la aseveración “nadie pudo ser cosmonauta”. ¿Quién es nadie? pues ¿qué entraña un cosmonauta? si implica la ¿imposibilidad del ser?

¿Nadie pudo ser cosmonauta? constituye una de las interrogantes que signa el proceso percepto-interpretativo de aquellos receptores dispuestos ante obras de la talla de Ícaro. La pieza, creada por el cubano Elvis Céllez, traslada al espectador una suerte de tribulación y pone en tela de juicio considera-

ciones que, debido a su automatizada relación con el relato histórico y con la realidad mediática, difícilmente hubiese creído cuestionables. En ese sentido, Elvis Céllez, en calidad de autor, esboza una inquietud la cual se disemina por todo el cuadro. Sin embargo, esta queda subsumida y aletargada en su propia inmaterialidad; solo la apreciación individual, como quintaesencia de este esquema, es capaz de activarla y elucubrar sobre ella.

La obra se presenta bajo unos tintes expresionistas. Aún en los códigos del lenguaje figurativo, deforma expresivamente los atributos pictóricos, no solo para comunicar con mayor subjetividad los mensajes artísticos, sino también para potenciar una aprehensión espontánea, desautomatizada de la misma. Esta se resuelve con pocos elementos compositivos, existe una especie de economización de ellos. Sin embargo, esto no se traduce en una condición de déficit o carencia de la pieza. Aquí la figura humana domina los planos centrales. Esta ostenta un ademán disoluto, imperturbable; cuestión



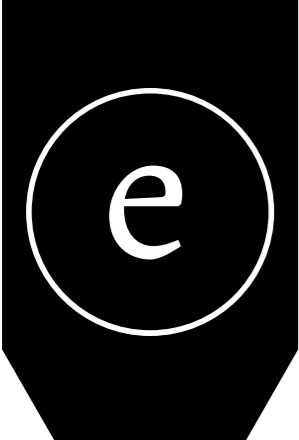
LUIS ÁLVAREZ

perceptible debido a su postura presumiblemente sedente e inclinada y a la relajación con la cual disfruta de su cigarrillo. Asimismo, porta un casco sobre su cabeza, similar al empleado por los astronautas en los albores de la carrera espacial. Céllez se abstiene de enmarcarla en un contexto específico: el fondo es neutro, en los planos superiores se advierte una sucinta recreación del firmamento, a juzgar por las manchas blancas que asemejan estrellas. La pincelada es desenfadada y la paleta cromática oscila entre los tonos cálidos, el verde, azul y los valores. El esquema estructural se corresponde con una pirámide ligeramente ladeada. Además, se hallan insertos en el cuadro tres suplementos verbales: “CCCP” (acrónimo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), “Nadie pudo ser cosmonauta” y “Céllez9” (firma del artista).

La obra expone, con hálito desencantado e, incluso, irónico, ciertos mitos progresistas y utópicos legados por el proyecto moderno. Todo esto se transfigura en una aseveración cuyo significado rebasa la lacónica literalidad de la frase: “Nadie pudo ser cosmonauta”. Para ello, se auxilia de determinados pasajes de la mitología griega y de la experiencia de los otrora países socialistas de Europa del este. Ante tal coyuntura y en aras de no caer en la cándida hipnosis icariana, le resta al receptor reflexionar sobre la connotación que, en clave transtextual, entraña “ser cosmonauta” y las circunstancias que coartaron su concreción.

En todo eso subyace una noción bastante conformista a la hora de comprender y experimentar la realidad: las ideas bohemias de los nuevos tiempos no revierten el signo fraguado tras el decurso de los siglos en las esferas en que se desenvuelve la vida pública y privada. De esto se infiere que existe un “orden natural” de los elementos, fenómenos, procesos. Asimismo, hay cotos en las capacidades para transformar y readecuar la praxis vital. Esto no implica que estén vedados los esfuerzos por procurarse una realidad diferente, sondear lo desconocido, cambiar el cauce de la vorágine cotidiana. Sin embargo, estos intentos no fructificarán eternamente, serán desmantelados aun cuando en sus inicios se develen promisorios. La irreverencia de transgredir la norma, tarde o temprano, pasa factura. En este contexto, “ser cosmonauta” (lanzarse a la aventura espacial) se percibe como un afán por alterar el statu quo, obviar los límites inherentes a la condición humana y sustraerse del hábitat preestablecido.

El personaje dispuesto en la obra se devela, hipotéticamente, como esa criatura mitológica víctima de la fascinación ejercida por “ser cosmonauta”. Sin embargo, no se le muestra absorto en una resignación quejumbrosa, ni en un lamento derrotista; más bien, se encuentra permeado por un gesto jactancioso, un conformismo petulante. Tal parece que el propio Ícaro, luego de su descalabro, lanza esa categórica (“Nadie pudo ser cosmonauta”) a los restantes ilusos que, como él, pretenden subvertir el



“orden de las cosas”. No obstante, su postura relajada no se corresponde con una actitud paternal, adoctrinadora o con una súbita preocupación. El sujeto simplemente ofrece el dato, realiza la advertencia, pues, al final, él ya conoce el desenlace. Se vislumbra un escepticismo ante otras probables manifestaciones de la iniciativa, los ojos cerrados denotan una autoconfianza en el cumplimiento, sin excepciones, de la regla: un resultado consabido y poco halagüeño.

Si bien hay un convencimiento, por parte de este individuo, de la inquebrantabilidad de una norma, quizás inaugurada por él, esto no impide que otros sujetos pretendan trastocarla. Ante tal panorama, este prefiere ensimismarse, cerrar los ojos; no porque le conmocione el fracaso ajeno, sino por tedio, indiferencia. La experiencia de sentirse cosmonauta es tan efímera como la vida de ese cigarrillo.

A medida que el ser humano se va aproximando al cosmos, al Sol, ese cambio de ambiente, paulatinamente, desdibuja las premisas que le inducen a remitirse a otra realidad. Ideales, aspiraciones, limitantes se hacen difusos, incluso, se anquilosan. En ese sentido, ya no resultan distintivos, ni operativos en el nuevo contexto. De tal modo, el individuo, a semejanza del Ícaro deslumbrado por las posibilidades de volar más alto cada vez, entra en un estado de hipnosis que cadyuva a su declive, actúa como un catalizador de su derrota. El distendido sujeto,



LUIS ÁLVAREZ

ahora en una conducta cuasi dedalesca, expone a sus homólogos el fatal desenlace. Irremediabilmente, estos también se precipitarán hacia el mar: ese medio que, al igual que la Historia, todo puede absorber, pero no todo rememora.

Existe una noción de entropía en estas deducciones: el ejercicio de leyes que rigen y devuelven a su cauce a los acontecimientos, el caos en pro de un retorno al estipulado equilibrio. Finalmente, el desarrollo de los hechos se encarga de patentizar su orden interno, de recolocar los elementos en la posición “naturalmente” asignada y a la cual, aparentemente, no se puede contrariar.

Aunque la ausencia de mirada de esta figura se proyecta hacia el cielo nocturno, sus pies permanecen en la objetividad del espacio material. Se fundamenta así un discurso según el cual tales pretensiones se deben relegar al pensamiento como una suerte de utopía, anhelo, mientras transcurre “normalmente” la vida en la superficie. No se manifiesta otra alternativa factible, las restantes son baladías que también se estrellarán. Entonces, ¿qué resta tras la caída de Ícaro? En este caso queda diáfano expresado: el cosmos ya no produce fascinación, tampoco incertidumbre, ni experiencia traumática, sino una especie de apatía mixturada con una jactanciosa y presunta sabiduría.



El discurso, que hasta aquí se viene manejando genéricamente, se contextualiza, se perfila mejor al conjugarse con el suplemento verbal dispuesto en el casco del personaje (indicio de su participación en la aventura cósmica). A partir de entonces, se generan nuevos significados, la obra ratifica su carácter polisémico.

En este caso, la realidad vivida en la URSS se yuxtapone a la imposibilidad de “ser cosmonauta”. Por ende, esta advertencia no se ciñe, exclusivamente, a la infactibilidad de desarrollar una carrera por el descubrimiento y conquista del espacio extraterrestre. La experiencia histórica de estos países es, por sí misma, un evento sui generis, un esfuerzo por transformar las relaciones sociopolíticas, económicas y culturales del mundo. Frente a tal empeño, Ícaro, arrogante, incrédulo, solo se motiva a sentenciar que “nadie pudo ser cosmonauta”. Este misionero soviético deja un mensaje subliminal que dista de ser retórico y que posee un receptor ideal. Los pigmentos (azul, blanco, rojo) y la constelación de estrellas dispuesta tras este son denotativos de ello. ¿Se trata, acaso, de una exhortación a abandonar el proyecto, una conjetura o un simple señalamiento? Ícaro cierra los ojos, impertérrito, fumando su cigarrillo espera.

La incursión en el espacio extraterrestre, como alegoría del espíritu epocal devenido desde el Renacimiento, provee al proyecto moderno

de un signo ambivalente. Por un lado, el ser humano traspasa los límites de su zona de confort, de su ecosistema. Él se experimenta a sí mismo como el eslabón superior en la cadena de relaciones universales. Autoexacerba su condición histórica y natural: el hombre ya no solo constituye el centro y medida de su entorno más inmediato, sino también es el referente común de lo extraatmosférico, de la materialidad y la inmaterialidad cósmicas y hasta de la interacción espacio-tiempo. Por otro lado, constata un orden perfecto, sinérgico, inalterable, que le rebasa y le devuelve al estatus de un mero componente en toda esa urdimbre. La naturaleza excede los marcos de su finita materialidad. En esto radica uno de los móviles que prepara el, aún en buena parte pendiente, descenso del pedestal del antropocentrismo. En ese sentido, ¿necesitará Ícaro algo para subir al cielo o, más bien, requerirá bajarse de este porque, verdaderamente, nadie pudo ser cosmonauta? Todo se reduce a una ilusión cósmica.

“NADIE PUDO SER COSMONAUTA”

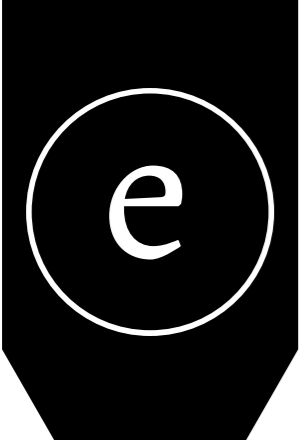
¹ Beuchot Puente, Mauricio. Perfiles esenciales de la hermenéutica. s.f.

² Díaz Figueiredo, Isaura. «Enseñanzas que nos aporta Ícaro.» Salamanca RTV al día. s.f. <http://salamancartvaldia.es> (último acceso: 5 de diciembre de 2020).

³ Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

⁴ Eco, Umberto. Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción. s.f.

⁵ «Frases sobre los astronautas.» Mundi Frases. 2008-2015. <http://www.mundifrases.com> (último acceso: 5 de diciembre de 2020).



«La EXPRESIÓN **MONUMENTAL** en la **ARQUITECTURA POSMODERNA**»

En Nueva York se firma, en 1943, *Nueve puntos sobre monumentalidad*, un manifiesto que pretendía estimular el uso de códigos monumentales en arquitectura después de un siglo o más de decadencia. Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion, sus firmantes, creían que el terreno sociocultural era propicio para una recuperación de la fuerza simbólica original de la arquitectura monumental, principalmente después de los cuestionamientos que realizara el racionalismo o la arquitectura orgánica en el período de entreguerras. A fin de responder interrogantes tales como si está presente la monumentalidad en la arquitectura posmoderna¹, si es un proceso que viene desde la modernidad o no, o si los materiales contribuyen a su concepción, y todo eso sobre la base de una definición amplia de Monumentalidad, propongo realizar una revisión del desarrollo de la arquitectura posmoderna sobre la base del manifiesto anteriormente mencionado, con detenimiento en algunos de sus puntos y cómo hallaron o no respuesta en las obras arquitectónicas posteriores a su publicación.

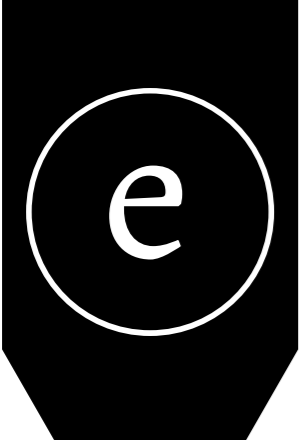
El manifiesto a nota al inicio de ideas valiosas: «los monumentos constituyen piedras miliare», y más adelante, «los monumentos son expresión de las

más altas necesidades culturales del hombre»². Son argumentos un tanto subjetivos para un proyecto de definición, pero funcionan para entender una notable vocación de la arquitectura posmoderna. Tanto la tendencia premoderna como la supermoderna³, se sirven de códigos monumentales: la primera apropiándose de la monumentalidad decimonónica pero rechazando la vacuidad de sentido, la segunda, teniendo en cuenta principalmente los aportes tecnológicos que sirven para alcanzar mayor altura en los edificios, para tener mayor libertad creativa, etc. Es decir, los códigos monumentales son transversales a los estilos de este período.

¹ Cuando hablamos de arquitectura posmoderna nos referimos a los trabajos realizados en el período de tiempo posterior a la Modernidad, y más concretamente a las obras que rechazaban el Estilo Internacional. Arquitectura posmoderna de se refiere a un estilo sino a varios.

² Josep Lluís Sert; Léger, Fernand, y Giedion, Sigfried, “Nueve puntos sobre monumentalidad” (Traducción de José María Coco Ferraris y comentario de Emilio Cachorro Fernández), en URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(2), 203. <http://www.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro>

³ Simon Marchan Fiz, La “condición posmoderna” en la arquitectura (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982), 9.



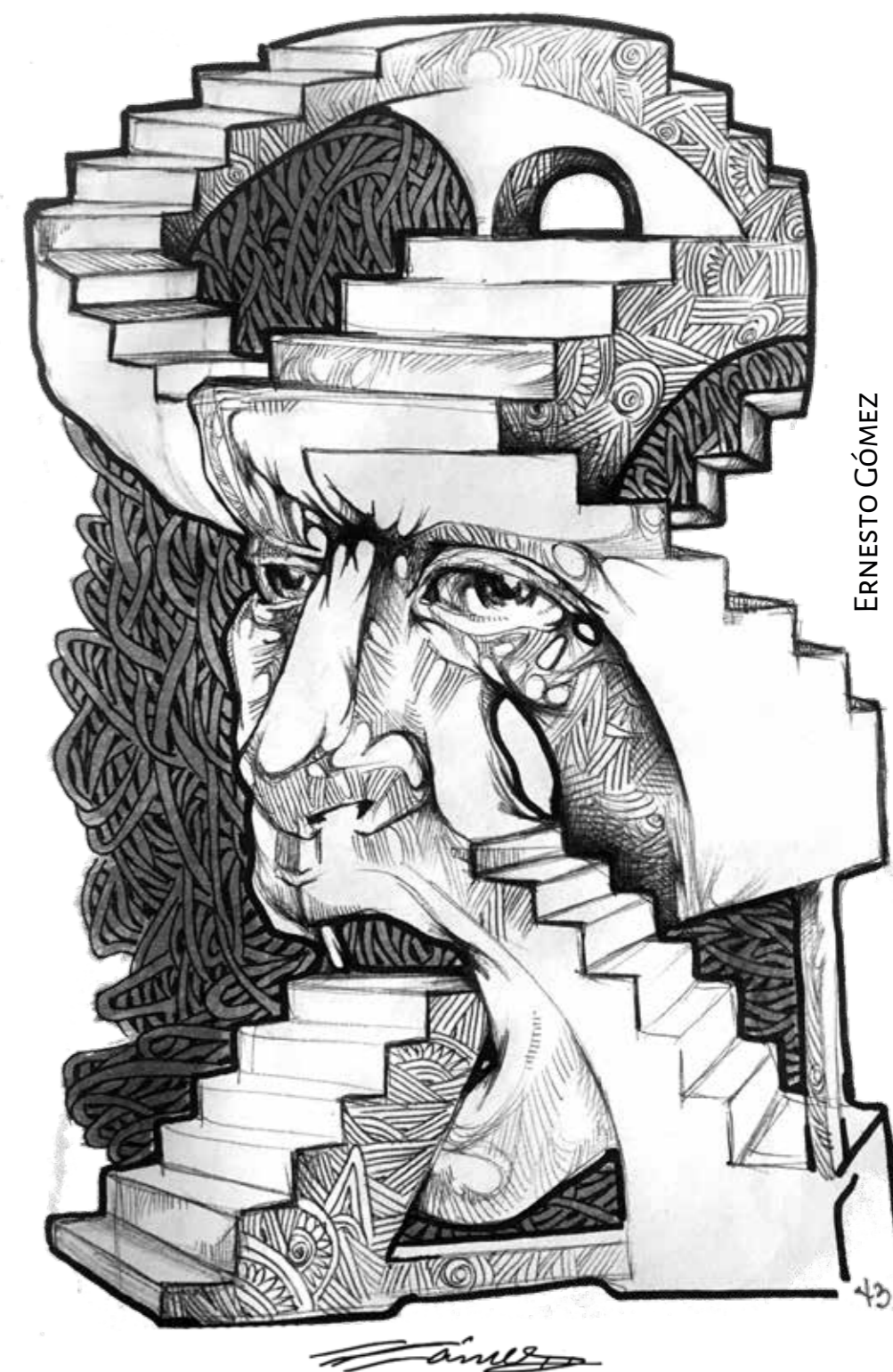
Para llegar a esto, hubo que pasar por la concepción de obras que respondieron a preocupaciones de arquitectos e ingenieros. Se levantaron importantes edificios que hoy se mantienen como símbolos de modernidad y al mismo tiempo son elementos de identidad de las ciudades en donde están enclavados. Fueron significativos el uso: a) del hormigón, por ejemplo la *Sala del Centenario* (1912), del arquitecto Max Berg, en la ciudad polaca de Breslavia; el *Planetario de Jena* (1925), del ingeniero alemán Walther Bauersfeld; y el *Pabellón del cemento* (1939), en Zurich, realizado por Robert Maillart; b) del paraboloides hiperbólico, como en el *Palacio de los Soviets* (1932), diseñado por Le Corbusier, o la Iglesia de Pampulha (1942-1944), de Oscar Niemeyer; c) de las estructuras tensadas, ese es el caso de las usadas por Le Corbusier en el *Pabellón Philips* (1958), de Bruselas, o por Kenzo Tange en la *Sala de Shizouka* (1955-57); d) de la cáscara, como en Massachusetts, Estados Unidos, donde el arquitecto de origen finés Eero Saarinen realizó el *Kresge Auditorium* (1954-55), y en Sydney, Jørn Utzon diseñó la *Ópera de Sídney* (1956-73), entre otras novedades. Era apreciable la tendencia hacia una arquitectura con mayor carácter plástico, con diseños que evocan lo escultórico y donde justamente, quedan maridados lo «artesanal» como elemento de expresión en la arquitectura y la tecnología.

No obstante, era inminente la crisis de la modernidad y en la arquitectura se inicia, ya a finales de los años cuarenta, un movimiento que trae consigo un cuestionamiento de los postulados modernos y la inclinación hacia un nuevo paradigma que dio paso a lo feo y sucio. De los postulados de Frederick Kiesler con su proyecto *Endless House* (1947-60), de extrañas líneas y formas escultóricas curvas expresionistas, se llegó al movimiento brutalista en la arquitectura con ejemplos memorables como la Escuela de Ingeniería de la *Universidad de Leicester* (1956-60) y la *Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge* (1964-67), en los cuales se exponen el cemento y el hormigón no solo para subvertir los valores estéticos propuestos por la arquitectura moderna, sino también

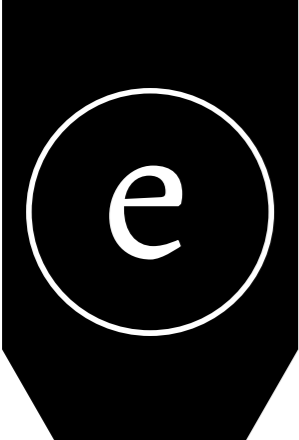
¹ Cuando hablamos de arquitectura posmoderna nos referimos a los trabajos realizados en el período de tiempo posterior a la Modernidad, y más concretamente a las obras que rechazaban el Estilo Internacional. Arquitectura posmoderna se refiere a un estilo sino a varios.

² Josep Lluís Sert; Léger, Fernand, y Giedion, Sigfried, "Nueve puntos sobre monumentalidad" (Traducción de José María Coco Ferraris y comentario de Emilio Cachorro Fernández), en URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(2), 203. <http://www.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro>

³ Simon Marchan Fiz, La "condición posmoderna" en la arquitectura (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982), 9.



ERNESTO GÓMEZ



para aportar soluciones simples y económicas. El proceso implícito de uno a otro punto, evidencia de la crisis de la modernidad, conllevó a la aparición de un tipo de arquitectura reflejo de los nuevos tiempos, la ya mencionada arquitectura posmoderna.

En los años sesenta del siglo ~~XX~~ algunas reflexiones acerca de lo moderno en la arquitectura terminan por denotar la presencia de dos caminos diferentes: uno tardomoderno y otro posmoderno. El primero, con vocación hacia la innovación. Constaté en el Minimalismo representado por *The Atheneum* (1975-79), en New Armony, Indiana, diseñado por Richard Meier, o en el *High-Tech* del Centro Nacional de Arte y Cultura «George Pompidu» (1970-77), en París, diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers, cuya estructura y las instalaciones se convierten ellas mismas en un espectáculo visual, más allá de acoger entre otras funciones, importantes colecciones de arte moderno y contemporáneo.

En los edificios mencionados puede constatarse la monumentalidad. Por una parte, como respuesta simbólica de las clases dominantes y, en segundo lugar, como parte de una tradición que se remonta a los inicios de la arquitectura europea. Como dice el manifiesto, «de los edificios destinados a su sensibilidad social y a su

vida comunal, el pueblo anhela algo más que una mera satisfacción funcional». Es decir, había en el mundo, aunque los monumentos se limiten a las grandes ciudades, un apetito de símbolos de inmanencia social y al mismo tiempo identidad regional.

Algunos arquitectos italianos, hartos de la innovación característica del modernismo, revisitan estilos del pasado. Este «retroceso» fue criticado por Reyner Banham y Nikolaus Pevsner quienes lo vieron como postura infantil por retornar a estilos de sociedades premaquinistas⁴ como la romana o la medieval. No obstante, este fue el primer paso hacia las posturas posmodernas en la arquitectura. Robert Venturi y sus *Oficinas de la North Penn Visitin Nurses* (1960) marcaría un antes y un después por sus ideas ornamentales y su concepción espacial, por su uso atrevido de las esquinas y su «espacio posmoderno». Ventuti propuso además una serie de pautas visuales opuestas al Moderno:

complejidad y contradicción contra simplificación; ambigüedad y tensión en vez de franqueza; «ambos» mejor que «este o aquel»; elementos de doble funcionalidad en lugar de los de función exclusiva, elementos híbridos en vez de puros; y vitalidad desordenada (...) en lugar de la unidad obvia.⁵

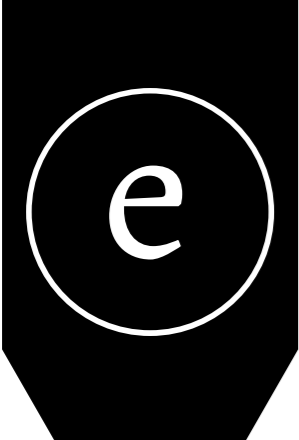
De este modo, al estilo Venturi se puede anclar parte de la producción monumental posmoderna, porejemplo, el eclecticism radical. El *Edificio AT&T* de Philip Johnson (1978-82) forma parte de esta corriente. Es llamado el «primer gran monumento del posmoderno»⁶ no solo por su multivalencia, su mezcla de referentes a fin de agradar a un público amplio, sino por dejar de lado el estilo internacional funcionalista de los rascacielos y colocarlo en contexto. Otros edificios notables son el *World Financial Center*, (1982-88), y las Torres Petronas (1991-96) ambas de César Pelli. El primero maridó las alusiones a civilizaciones antiguas como la cúpula, la pirámide escalonada o la pirámide en la parte superior con el aspecto moderno de su propia estructura y el aspecto futurista del *World Trade Center* de Yamasaki. El segundo fue levantado sobre la cultura y tradiciones del país huésped, es por eso que se levanta sobre una estrella de ocho puntas al estilo islámico, además de crear un entramado hacia adentro y hacia afuera a mediada que se alza, que remite a la arquitectura tradicional malaya.⁷

⁴ Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981), 81.

⁵ Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, 87

⁶ Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, 131

⁷ Cf. Philip Jodidio, *New Forms Architecture in the 1990s* (New York: TASCHEN, 1997), 66



«Tenemos a nuestra disposición materiales modernos y nuevas posibilidades técnicas»⁸ afirma el manifiesto, y será en la arquitectura radical de los años 60 y 70 donde aparecerán toda clase de experimentaciones con materiales en busca de recursos expresivos, entre esos los que aporten el sentido monumental a las obras. Cabe mencionar el influyente trabajo de Richard Buckminster Fuller, quien repensó la movilidad, la vivienda y la sostenibilidad, y creó la cúpula geodésica, una maravilla de la ingeniería, con el principio de abarcar más espacio con menos materiales. También el grupo Archigram, con sus diseños utópicos de 1964, como Plug-in City, que imaginaba una ciudad conectada a una máquina central, *Walking cities*, que proponía ciudades nómadas y el más influyente, *Capsule houses*, que se trataba de módulos habitacionales prefabricados que podían conectarse a una estructura central.

El Metabolismo japonés aparece como un híbrido entre necesidad práctica, luego de la devastación que causó la Segunda Guerra Mundial en la nación, y las utopías antes mencionadas de Fuller y el grupo Archigram. Los proyectos de Kiyonori Kikutate, Noroaki Kurokawa, Kenzo Tange entre otros tenían energía y radicalidad y con cierta distancia de los postulados modernistas, pensaron las

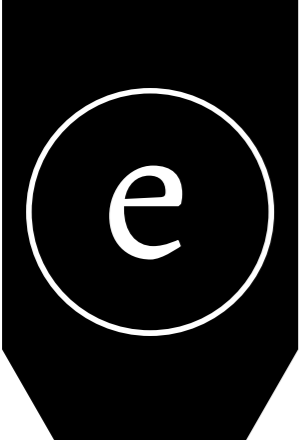
estructuras arquitectónicas y urbanas en sintonía con su posible y «orgánica» expansión, como puede verse en *Proyecto para la bahía de Tokio* de Tange en 1960. La mezcla entre carácter monumental y uso de la tecnología definió a este movimiento. Un ejemplo de ello es el *Gimnasio Nacional de Tokio*, diseñado por Kenzo Tange también para las Olimpiadas de 1964, compuesto por unas llamativas cáscaras suspendidas influenciada de Candela y Le Corbusier, y un enorme tamaño. Aunque la obra más memorable por su influencia posterior en el estilo de vivienda japonés será la *Nakagin Capsule Tower*, de Kurokawa, que implementó las ideas de la célula de vivienda para hacer un edificio adaptable y con alta capacidad de expansión. Estaba compuesta de cápsulas conectadas a dos núcleos, con la más alta tecnología del momento, para ser utilizadas como oficinas y habitaciones.

El resto de los proyectos radicales de estas décadas tenían una vocación más conceptual que formal. El Fun Palace de Cedric Price, el *Urbanismo espacial* de Yona Friedman, Nueva Babilonia de Constant Nieuwenhuys, los proyectos del superestudio Supersurface, las acciones de Ant Farm o las *Little Magazines*

⁸ Sert, et al, Nueve puntos sobre monumentalidad, 204



ERNESTO GÓMEZ



196X-197X influyeron decisivamente en los trabajos posteriores, aunque ninguno de estos proyectos llegó a materializarse.

Al mismo tiempo que el giro lingüístico de Jacques Derrida, las ideas anteriores abrieron el camino a la Deconstrucción en arquitectura, que fue una respuesta al posmodernismo y su más importante exponente: Frank Gehry. Este arquitecto canadiense enmarca sus obras de carácter monumental a partir de los años 90, aunque ya era famoso desde las décadas anteriores por su innovadora re-creación de un bungalow colonial holandés en Santa Mónica para que fuera su casa. En 1992 diseña el *Museo Guggenheim de Bilbao*, cuya monumentalidad es posible gracias a la sofisticada tecnología con la que contaba. El programa CATIA permitía la creación de formas inusuales y atrevidas, cercanas a la escultura, al mismo tiempo que se podían controlar los costos.⁹ El museo resultó ser, como se esperaba, el nuevo símbolo de la ciudad de Bilbao y de todo el País Vasco.

El manifiesto termina: «cumpliendo con estas condiciones, la arquitectura monumental cumpliría otra vez con su primer objetivo y recobraría su contenido lírico».¹⁰ Las condiciones son la utilización de elementos móviles, las superficies extensas donde se puedan proyectar nuevas creaciones [mapping, etc], la unión con el paisaje, entre otras cosas que hemos

observado en los edificios monumentales posmodernos. De este modo es posible afirmar que tanto el carácter monumental como la utilización de nuevos materiales y tecnología para conseguirlo son una constante en estas obras que se conectan con los trabajos más recientes e influyen en las nuevas formas de simbología en arquitectura.

⁹ Jodidio, *New Forms Architecture in the 1990s*, 88

¹⁰ Sert, et al, *Nueve puntos sobre monumentalidad*, 205

¹ Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981

² Jodidio, Philip. *New Forms Architecture in the 1990s*. New York: TASCHEN, 1997

³ Marchan Fiz, Simon. *La "condición posmoderna" en la arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1982

⁴ Sert; Josep Lluís, Fernand Léger, Sigfried Giedion. "Nueve puntos sobre monumentalidad" (Traducción de José María Coco Ferraris y comentario de Emilio Cachorro Fernández), en *URBS*. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(2). <http://www.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro>