

La construcción de CET¹ (“la ballena”). La producción de un proyecto emblemático en Budapest²

Judit Veres

Central European University Budapest

juditvers@gmail.com

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2012

Aceptación final del artículo: 8 de junio de 2013

En este trabajo me propongo analizar cómo se crea un nuevo proyecto emblemático vinculado al territorio, a la luz de la realización de un ejemplo de arquitectura icónica. En el proceso que describo intervienen las élites de la ciudad, el capital privado y el público en general. Este proyecto fue desarrollado en la ciudad de Budapest durante el período post-socialista. La característica del emprendimiento es que por primera vez participaba el capital privado en el marco legal de una asociación público-privada.

Palabras clave: *Proyectos urbanos, Budapest, arquitectura icónica, asociaciones público - privadas*

Constructing CET. The production of a flagship project in Budapest.

In this paper I propose to elucidate an instance of place making, this time in the light of the making of iconic architecture, where city elites, private capital and the general public participate in and enact a different kind of ‘place production’. This is the latest culture led urban development project to emerge in chronological order in post-socialist Budapest. It is a municipality led development with the involvement of private capital within the legal framework of a public-private partnership.

Key words: *Urban projects, Budapest, iconic architecture, public – private partnership*

Presentación

En este trabajo me propongo analizar cómo se crea un nuevo proyecto emblemático vinculado al territorio, a la luz de la realización de un ejemplo de arquitectura icónica. En el proceso que describo intervienen las élites de la ciudad, el capital privado y el público en general. Este proyecto fue desarrollado en la ciudad de Budapest durante el período post-socialista. La característica del

1 Acrónimo de “Central European Time” (Hora Central Europea).

2 Traducido al español por Verónica Devalle

emprendimiento es que por primera vez participaba el capital privado en el marco legal de una asociación público-privada.

Voy a abordar este caso particular de intervención urbana tratándolo como un intento dirigido a convertir el valor anclado a la tierra en capital productivo, es decir, la transformación de un sitio industrial desaparecido en un centro cultural urbano de servicios. Además trato de mostrar cómo se define este desarrollo urbano y de enmarcarlo en la intersección de ciertos imaginarios y valores sobre la cultura que triunfan y desplazan a imaginarios anteriores. Para ello, retomo el trabajo de Maria Kaika (2011) (basado en su lectura de Castoriadis), en particular su conceptualización de la arquitectura como una particular narrativa de los deseos de las élites y de la práctica arquitectónica como clave en la institución de un "imaginario radical" en momentos de cambio social, económico o político (p. 970). A partir de aquí, la llamada "arquitectura icónica" en tanto tótem urbano no viene simplemente a significar y expresar el poder de la élite existente, sino que se trata de uno de los medios más eficaces para instituir nuevos estados de élites poderosas (p. 970).

"El control habitual de los medios de comunicación, las instituciones gubernamentales, y la educación por parte de la élite no sólo expresa que ésta es capaz de producir representaciones prolíficas sobre sí misma - dar forma a lo que se puede saber acerca de ella-, sino también ubicar su posición e historia en el desarrollo progresivo de la normativa urbana. Ella es el motor del desarrollo, y no importa lo irracional, ilegal, no convencional que pueda ser su método de acumulación y gestión, pues sus miembros son los actores críticos capaces de hacer "mundo", hacer ciudades "creativas" o "económicamente viables"" (Abdoumalik, 2011: 268).

"La construcción de la identidad de clase media y de la vida urbana en general valora cada vez más la capacidad de elección. El acceso a la oportunidad y al espacio se basa cada vez más en si una persona puede ser elegida para ocuparlo" (p. 268)

A lo largo de estas líneas, intento mostrar el CET como una iniciativa cultural dentro de un proyecto urbano en Budapest que aspira a la condición de la arquitectura icónica, pero que en realidad es un desarrollo urbano normativo pues expresa -de un modo políticamente legible- el imaginario sobre la cultura por parte de una élite. La producción de este espacio es, en los hechos, una creación promovida por una élite, como así también expresión de nuevas relaciones sociales. No se trata solamente de un lugar donde suceden acontecimientos en el marco de un nuevo proyecto urbano, es asimismo un lugar -simbólicamente hablando- de construcción de relaciones sociales y de identidades. Al crearse este espacio un grupo de personas, una élite urbana, contribuye a generar una nueva identidad a través del establecimiento de vínculos y relaciones. En ese sentido, incluso la legibilidad de este proyecto para el público en general se determina, en gran medida, por el deseo de esta élite. Concibo la realización de la élite -la construcción de su identidad- como un proceso relacional dinámico (Tilly, 2002) que abarca desde vínculos sociales, relaciones vis -à -vis hasta el desarrollo urbano formal. Pero también es cierto que este proceso se ve opacado por múltiples contradicciones, elementos invisibles e ilegibles, que hacen que el esclarecimiento de la construcción de un caso de arquitectura icónica no resulte una tarea sencilla.

La construcción de CET en Budapest, conocido como la "ballena", se presentó al público como el edificio emblemático del siglo XXI. La creación de este tipo de espacios ha sido conceptualizada en términos de una "práctica urbana hegemónica" que históricamente aspira a convertir todos los espacios públicos en lugares comerciales (Sklair, 2010). Ella es expresión de una cultura – que puede asociarse a una ideología- transnacional comandada por una nueva clase transnacional -una élite- que moviliza para sus propios intereses a las élites nacionales y locales. Tal como expresa Leslie Sklair al reflexionar sobre una serie de nuevos edificios icónicos:

"En todos estos casos, los políticos y burócratas locales y nacionales se combinan con los intereses para crear coaliciones urbanas con una preferencia por los altos y espectaculares edificios emblemáticos que buscan atraer inversiones y visitantes extranjeros con dinero para gastar" (Sklair; 2005: 493).

Es conveniente destacar que el acrónimo CET significa "hora central europea". El apodo en Hungría es un juego de palabras, en referencia a una especie de ballena. Por lo tanto, la gente de Budapest simplemente se refiere a este último espacio cultural en el Danubio como la ballena ("bálna"). El otro significado - Hora de Europa Central - desplegado como una estrategia de marketing para posicionar el lugar como otros tantos proyectos europeos similares en cuanto al perfil cultural, permanece oculto o resulta irrelevante para la mayoría de los habitantes de Budapest. La página web del Municipio lo refiere como un espacio cultural, un entretenimiento del siglo XXI que se funde con el paisaje urbano y que da una suerte de bienvenida a aquellos visitantes que desean divertirse y relajarse. También se lo menciona como un edificio icónico, posicionado vis -à-vis con otros iconos similares, de suerte tal que transmite la aspiración de las élites de Budapest por ver a su ciudad jugando un papel decisivo en la Europa Central.

Si uno toma el tranvía número 2 y pasea a lo largo del río Danubio por el lado de Pest, seguramente divisará una estructura de vidrio con la forma de una ballena elevarse por encima y dominar los edificios de los alrededores. También se dará cuenta de que el lugar parece inconcluso y abandonado, excepto por la presencia de algunos guardias de seguridad a su alrededor. Como a menudo es el caso, nuevas estructuras de cristal brillantes y viejos edificios adyacentes con su pátina de nuevos tratan de encontrar un equilibrio inestable, en este caso con los antiguos almacenes que habían sido tirados abajo y luego reconstruidos como una réplica de su anterior condición.

En el verano de 2012 todavía se puede divisar el CET inserto en el horizonte, integrando una parte del paisaje del Danubio. En la forma que actualmente posee, abandonado y todavía cerrado al público, es difícil formarse una imagen diferente que permita desarrollar alguna clase de apego. Se trata de un desafío visual, pero no constituye una invitación a transitar y apropiarse del lugar. Es parte de una "ciudad vista " como un elemento del horizonte urbano, y no de la ciudad que todos los días vivimos y experimentamos.

La fantasmática seducción de CET

Una de las preguntas que se formulan quienes participan en las políticas urbanas de Budapest es la razón por la cual en Budapest, y hasta el día de la fecha, no hay edificios altos (“magas Hazak”), rascacielos o edificios de diseño destacado y alta densidad. Antes de la construcción del CET hubieron varias ideas, planes que previeron la construcción de edificios emblemáticos, pero todos fueron sistemáticamente desechados.

La última ocurrencia de este tipo tuvo lugar en 2010 cuando se propuso traer un “starchitect” a la ciudad. Como una broma y como un freno a la última idea tener un Zeppelin diseñado por Foster & Partners en el centro de Budapest -después de derribar cinco edificios históricos-, se elaboró un mapa imaginario de Budapest con los edificios emblemáticos no-construidos. Resultó que en ese irónico ejercicio la Budapest futura habría de enorgullecerse con obras de Coop Himmelblau, H. Rashid, Renzo Piano, MVRD, Calatrava, Pei, Heatherwic, Sanaa, Massimiliano Fuksas, Libeskind, Nouvel, Herzog & de Meuron, Foster, Zaha Hadid, Koolhaas, Steven Holl y Gehry. La leyenda rezaba “Budapest, una meca para los arquitectos estrella” (“epiteszforum”).

Sería erróneo suponer que el conjunto de edificios no-construidos e imaginarios fuesen simplemente una expresión de fracasos. Por más que de hecho lo son luego de innumerables batallas políticas, esos proyectos no construidos resultan fuertes armas retóricas y contundentes críticas a la capacidad del partido opositor para gobernar. Pero también, estos proyectos no construidos preparan el terreno para los proyectos subsiguientes en esa misma escala y, así, facilitan su realización. Son parte de un proceso de construcción de un “imaginario urbano” que, en gran medida, determina lo que se puede y no se puede imaginar y construir. Estos son instantes de “seducción fantasmática” (Kaika, 2011), promovida tanto en Budapest como en el resto del mundo a través de varios sitios y plataformas (desde los sitios web de las empresas de arquitectura hasta las revistas de arquitectura, folletería turística, etcétera). Este proceso no es simplemente acerca de la realización efectiva de la arquitectura monumental, sino que gira alrededor de ritualización y el despliegue de una arquitectura “no construida”, que así sirve a las aspiraciones de las élites de la ciudad.

Al reflexionar sobre los edificios emblemáticos construidos a partir de los años '70, y las relaciones sociales que allí se expresan, Maria Kaika (2011) propone un marco interpretativo en el que se caracteriza a los edificios emblemáticos construidos recientemente como “edificios autistas en la medida en que apenas se comunican con el pueblo y con el lugar en donde se encuentran”. Son egocéntricos y auto-referenciales ya que, en primer lugar, responden y compiten con otras piezas similares que se encuentran en lugares poco usuales, sin aspiración a dialogar con su contexto inmediato. Su relación “no vinculante”, que los diferencia de los edificios icónicos anteriores, se debe a que no necesitan los ciudadanos (Evans, 2005) y no permiten la participación ritualizada de las personas, como sí lo hicieron los antiguos iconos. En contraste, los iconos corporativos construidos recientemente (el más ilustre probablemente sea The Gherkin en Londres, o el Fragmento uno, para el caso) carecen de compromisos con su lugar inmediato o con la gente. Estos edificios autistas son la expresión de un “nuevo imaginario radical”, de una nueva economía ligada a la dominación del capital transnacional y la lógica de la acumulación flexible. La arquitectura, por lo tanto, cada vez más

aparece como la expresión espacial de la perpetua búsqueda por "barrer con todas las relaciones estancadas y enmohecidas" (Kaika cf. Marx, 1935: 210). Los nuevos edificios icónicos dependen de una ritualización más abstracta sin ninguna participación significativa del público, pero con la participación de desarrolladores, de los medios, de los tomadores de decisiones, entre otros, ayudados por "la producción de imágenes fotorrealistas que operan como si los edificios que se muestran en el proyecto ya estuviesen construidos e insertos en el paisaje urbano" (p.210). En este proceso quienes se benefician son los desarrolladores y los gobiernos locales, en la medida en que construyen con el único propósito de crear un ambiente de negocios favorable al crecimiento económico. Lo más importante, para Kaika, es el hecho de que los nuevos edificios icónicos son la expresión y la promulgación de nuevas relaciones sociales entre el capital, los Estados / ciudades, y el público.

Hacer los Almacenes

La historia de los almacenes se remonta a la década de 1880. Durante el último cuarto del siglo XIX, la mayor parte del centro de Budapest fue sometida a desarrollos espectaculares a lo largo de la orilla del Danubio y de la Avenida Andrassy, este último inspirado en el parisino Avenue des Champs-Élysées. Los cuatro primeros almacenes fueron construidos entre 1880-1881, como parte del impulso por consolidar un sentido de Nación, y sobrevivieron hasta la Segunda Guerra Mundial (cuando algunos de los edificios fueron destruidos). En esa parte funcionaban como centro comercial y de transporte. Después de la guerra, los almacenes y la zona de los alrededores cayeron en el olvido y en la ruina.

Dada una constelación de poder diferente, con una significativa disminución de su capacidad política y económica, la capital de Hungría -una vez parte del imperio austro-húngaro-, se encontró con un mercado reducido radicalmente y con una economía prácticamente paralizada que desembocó en el colapso del socialismo dentro del Estado húngaro.

En ese marco, y luego de la caída del gobierno socialista, hubieron varias ideas e intentos por rehabilitar esta área, a la orilla del río y de excelente ubicación por su proximidad con el centro de la ciudad vieja, antes de decidir en 2005 la recuperación de las bodegas y de sus alrededores. Ese proyecto, junto con el desarrollo planificado del nuevo Palacio Municipal y de la antigua fábrica de gas, resultó uno de los más importantes del Municipio en los últimos decenios.

El período que duró esta transformación estuvo marcado por una serie de soluciones "provisionales", improvisaciones en las que participaron diferentes actores. Algunos de ellos imaginaron este espacio como un sitio de referencia cultural. En ese proceso, en algún momento el Municipio consideró incluso la venta de la tierra y de los almacenes, pero no pudieron encontrar ningún comprador dispuesto a invertir más allá del valor asignado a la tierra (entrevista con Schneller, 2011). En este marco, vale la pena señalar, citando a David Harvey, que hay "barreras en el ingreso de una entrada de capital en ciertos tipos de actividades debido a la escala del esfuerzo inicial involucrado" (Harvey, 1984: 224). En estos casos suele ser el Estado el que prepara el terreno en cuestión para

la entrada del capital, invirtiendo sumas considerables antes de que un inversor privado resulte interesado. En ausencia de un promotor privado dispuesto a invertir el capital necesario, sin recursos por parte de la Municipalidad para revertir de alguna manera la decadencia física de la zona, el destino de los almacenes parecía cada vez oscuro. Además, el área había sido rezonificada. Como espacio verde supo formar parte del Parque Nehru, un tramo considerable de la orilla del Danubio, que cubriría un trayecto aún más extenso llegando al Millennium City Centre. Este último es un sector promovido como el nuevo centro financiero de Budapest. Este movimiento es parte de un proceso de reestructuración mayor de Budapest, que intenta extender el centro sobre el Danubio, en un eje Norte-Sur.

Las intervenciones por parte del Estado -tanto en la ciudad como en el distrito-, en los usos de la tierra resultan prácticas comunes en las luchas por el territorio urbano, una forma económica y política por la capacidad extractora de valor. La tierra es, después de todo, la mercancía urbana básica. Esta lucha se traduce a menudo en las leyes sobre el uso adecuado del espacio. La zonificación es una clase de legislación que responde a esa lógica. Establece qué utilización puede tener un lugar en áreas particulares, aquello que los usuarios pueden tomar del lugar, y en un nivel básico -y como argumenta convincentemente Zukin para el caso de los lofts en el Soho de Nueva York- evidencia que las prácticas de zonificación se ajustan a la lógica de acumulación del capital (Zukin, 1989: 51).

Mi argumento es que el desarrollo de los almacenes en Budapest, ha sido -en los hechos- cooptado por la lógica de la acumulación del capital, solo que en un contexto diferente, con actores estatales e intereses económicos privados, y en una geografía post- socialista. Además de la estructuración de las relaciones sociales y económicas en que se basa la movilidad del capital, el poder del Estado en los distintos niveles también afecta a la forma en que se configura espacialmente el territorio. De hecho, determina dónde construir, qué, para quiénes y con qué fines. Y las respuestas a esas preguntas no descansan solamente en lógica de la acumulación del capital. Analizar este proceso como simplemente un caso de rápido movimiento de capitales no hace justicia a la complejidad de la escena política. Y esto es lo que me propongo ilustrar en los siguientes párrafos: la interacción conflictiva de los intereses de diversos actores y de diversos valores puestos en juego.

El imperativo en cuanto a cómo revalorizar tierras devaluadas limita el proceso urbano y confina una multiplicidad de posibilidades a una acumulación incesante espacializada donde el capital tiene que buscar constantemente formas rentables de manifestarse. Dentro de este proceso, surge un foco de conflictividad cuando el capital -que busca una constante movilidad- queda atrapado en vigas de acero y de hormigón por un período de tiempo mayor que el imperativo de lucro que reclama (Weber, 2002). Con un capital a menudo "atado in situ" (Op. Cit.) durante largos períodos antes de que pueda producir beneficios suficientes, se genera un tiempo de experimentación, normalmente pasado por alto por los registros formales de la ciudad, cuando las empresas informales -de alguna manera menos atadas a la lógica del capital- accionan como actores y el Estado resulta más tolerante con ellas. El ejemplo de los "almacenes" es muy claro debido a que el lugar tenía varios usos provisionales antes de que su desarrollo formal comenzara. De hecho, la idea de un futuro centro cultural en el lugar surgió como uno de los argumentos más

fuertes a la hora de proponer a Budapest para el título de Capital Europea de la Cultura en el año 2010. Aunque la ciudad perdió la licitación, la Municipalidad no abandonó el plan de construir un centro cultural moderno en una etapa posterior. Esta práctica está en consonancia con muchos otros casos en los que las ciudades ofertan la regeneración de lugares emblemáticos para ser designadas como sede de los Juegos Olímpicos, de Grandes Exposiciones o, como en este caso, la posibilidad de ser designada Capital Europea de la Cultura. Estos argumentos, utilizados como buques insignia, habilitan a menudo "que se disponga del sitio de otras formas, como así también se cristalice una versión particular de la cultura a expensas de la diversidad y multiplicidad de otras culturas" (Evans, 2005: 428).

Esto es lo que ocurrió. En realidad en el caso de la Budapest fracasó la licitación para la Expo mundial, así la zona al sur de los almacenes quedó liberada como terreno para futuros desarrollos. Incluso antes de usos alternativos que se dieron allí durante los años '90, los almacenes también habían sido utilizados para el trabajo de la comunidad socialista y el lugar había sido destinado a un depósito donde alumnos envolvían caramelos. Esto fue parte de una práctica generalizada en el bloque socialista "que involucraba" a la escuelas y a sus alumnos en la realización de obras públicas, como el cosechar papas o, en este caso, envolver caramelos. De hecho, uno de los participantes recuerda el largo y feo cuartel marrón donde tuvieron que trabajar con temperaturas bajo cero. Pero después del cambio de régimen esta práctica cesó y el Estado se retiró de la regulación directa del tiempo y de las actividades de los ciudadanos. Las reestructuraciones económicas y políticas que siguieron requirieron diferentes formas de (des)compromiso por parte de los ciudadanos, y una participación más orientada al consumidor.

En este proceso, no sólo los diversos usos alternativos transformaron las percepciones acerca de los almacenes, y contribuyeron a su fama, sino también transformaron lo sucedido con el entorno. El caché de la zona había mejorado lentamente debido a su proximidad con lugares populares -entre otros el Gran Mercado-, su presencia en muchos folletos turísticos y, más tarde, la cercanía con el nuevo edificio Corvinus de la Universidad con una gran población estudiantil. También estaba relativamente cerca, más al norte, del Centro de Millennium City con el Teatro Nacional, y por último -pero no menos importante- con el campus universitario del otro lado del río y con la Facultad de Economía junto al Mercado Central.

¿Ver como el Estado, el desarrollador o el arquitecto ?

Alianza público-privada reeditada ¡A ponerse los anteojos color rosa!

En Diciembre de 2005 la Asamblea de Budapest finalmente tomó la decisión de desarrollar el área, reconstruyendo los Almacenes con la participación del capital privado en el marco jurídico de una construcción PPP (cuya característica es que la ciudad es propietaria de las tierras). El 26 de mayo de 2006, la ciudad anunció un concurso de diseño para un desarrollo urbano cultural. Para sorpresa de todos, una firma desconocida llamada "Porto" ganó el concurso- una empresa mucho más

pequeña que los otros concursantes ya conocidos por sus grandes proyectos de desarrollo en Hungría y Europa Central.

La explicación de por qué esta pequeña empresa había ganado fue su apuesta por un diseño arquitectónico atrevido que la firma holandesa ONL presentó en nombre de Porto. La página web de la firma holandesa cita entre sus proyectos el Al Nasser Tower, una oficina corporativa en Abu Dhabi o el Espacio Xperience Curacao (SXC) en el Caribe destinado a convertirse en el futuro operador de Galactic Viajes y -mientras tanto- como un lugar para la investigación científica espacial internacional. En la web de la firma holandesa se exhiben diseños impresionantes, a la vez que un lenguaje hiperbólico promulga la "seducción fantasmática" de la que habla María Kaika (2011). Ladrillo y vidrio evocan el poder de los motores espaciales, la ligereza de un planeador espacial aterrizando en el planeta o también el "cuerpo aerodinámico suave y agradable de un ballena" (página web ONL). No resulta extraño, entonces, que las elites urbanas soliciten la construcción de estas "criaturas arquitectónicas urbanas" en sus ciudades.

En marzo de 2007 el responsable de urbanismo de la ciudad habló de un "Covent Garden en Ferencváros" con un teatro, una biblioteca, galerías, cafés y otros lugares de ocio que iban a estar terminados para 2009 (Szalai 2007) sin embargo, en el invierno de 2009 comenzaron a surgir rumores de que algo raro había pasado alrededor de "la ballena". Se decía que el arquitecto había abandonado el proyecto porque, al parecer, no podía trabajar en conjunto con el desarrollador. Para muchas personas este giro de los acontecimientos resultaba familiar. En efecto, y en tono de sorna, se validaba el milenario dicho, a la vez que se reforzaba la sensación, de que ninguna historia húngara había tenido éxito, ésta tampoco.

En diciembre de 2009 el KEK (Centro de Arquitectura Contemporánea) convocó a un debate público con el objetivo de poner fin a los rumores que rodeaban el desarrollo de los almacenes. Fueron invitados el arquitecto holandés, el desarrollador rumano-húngaro alemán y representantes de la Municipalidad de Budapest. El KEK es una pequeña organización cívica sin fines de lucro con sede en Budapest integrada por jóvenes profesionales, la mayoría de ellos con título de arquitecto. Están involucrados en todo tipo de proyectos urbanos y suelen organizar discusiones temáticas, debates públicos sobre proyectos urbanos en curso. En base a esa experiencia tomaron la iniciativa y organizaron un debate público sobre CET basándose en que el proyecto en cuestión fue un importante desarrollo público y que el público tenía derecho a saber qué era exactamente lo que estaba pasando. Este evento fue, de hecho, una de aquellas raras ocasiones en las que el público en general de Budapest tuvo la oportunidad de participar en un debate sobre un proyecto de desarrollo en curso. Los participantes -que por cierto no eran representativos de toda la población de Budapest- fueron sin embargo los amigos y conocidos de KEK, gente de clase media y profesionales con cierto interés en política urbana. El debate tuvo lugar en el imponente hall del Museo de Artes Aplicadas, un bello ejemplo del Art Nouveau de la ciudad. Esa noche la gente llenó rápidamente el salón y, para sorpresa de todos, la mayoría de los expositores invitados se presentaron (en general no sucede, pues las partes involucradas no participan de los debates públicos). Se podía sentir la expectativa y el interés desplegado ante la perspectiva de saber qué estaba pasando. Sin embargo, toda la discusión estuvo dominada por la ausencia del arquitecto encargado del diseño. De

hecho, fue la retirada del arquitecto del proyecto la que inició y alimentó los rumores que dieron curso a los debates posteriores. La noticia fue que el "arquitecto holandés" no tenía otra opción que abandonar el proyecto. Esto parecía confirmar las dudas de que algo no estaba bien, que algo raro estaba sucediendo con "la ballena". La caída del arquitecto contratado por el desarrollador fue leída por los organizadores como un gran problema en relación con la ejecución exitosa del proyecto. El debate se enmarcó en esos términos desde el primer momento y eso puso a la defensiva tanto al desarrollador como al responsable por parte del Municipio. El primero adoptó un tono sorprendentemente agresivo, tratando de ridiculizar e intimidar a los organizadores. El secretario de la Municipalidad, por el contrario, trató de refutar las preocupaciones y objeciones con una actitud de cierta indiferencia. El desarrollador -de forma despectiva- refutó todas las objeciones e insinuó que ONL (la firma holandesa que había ganado el proyecto) no era el único estudio de arquitectura capaz de hacer diseños no convencionales y que en vista de esto no comprendía la preocupación desatada por el cambio del arquitecto.

El concepto de diseño "no estándar" se transformó poco a poco en una especie de tótem con la capacidad de evocar algún tipo de milagro, transmitiendo un aura sublime para la construcción del edificio. La cuestión del diseño no estándar llegó a equipararse con la carrera de un genio, con la calidad artística, y, finalmente, con el bien común y la idea de justicia. El desarrollador llegó a ser visto como una persona que no entendía y no se preocupaba por el tema. El elemento no estándar era simplemente una entre las muchas otras consideraciones prácticas. El arquitecto de la firma holandesa declaró haber sido excluido del proceso por haber criticado al desarrollador, en particular por la forma en que llevó a cabo la fase de ejecución al subcontratar empresas sin experiencia en diseño no estándar y con planes de ejecución que contradecían los planes de diseño presentados en un comienzo por el mismo arquitecto. Tras una visita a los subcontratistas -contratados por el desarrollador- resultó que esa pequeña oficina de ingeniería no tenía ninguna experiencia en arquitectura no estándar y que apenas había oído hablar de esa práctica antes. Esta oficina se vio ante el apuro de tener que emprender una tarea muy difícil, sin conocimiento previo. Resultó ser que el desarrollador optó por una empresa pequeña y desconocida de ingeniería probablemente para reducir sus costos y, de esta forma, volver más rentable la inversión. Sin embargo, no dejaban de surgir algunas dudas, entre ellas: ¿Si la empresa holandesa aliada de "Porto" se hubiese quedado con mayor parte del proceso de ejecución, habría aumentado su ganancia? E igualmente, ¿no era posible pensar también que el arquitecto se opuso a los subcontratistas seleccionados por el desarrollador simplemente porque esto significaba menos dinero para la propia oficina de arquitectura? Después de todo, el trabajo de ingeniería durante la fase de implementación es bastante lucrativo.

Cuando los miembros de ONL pidieron explicaciones al gobierno de la ciudad se sorprendieron al escuchar que el asunto no incumbía a la ciudad y que el conflicto debía ser resuelto entre el desarrollador y el arquitecto. Dado que se trataba de un proyecto PPP, con la ciudad como propietaria de las tierras, la respuesta era desconcertante. "Porto" respondió además que el arquitecto no estaba suficientemente familiarizado con las restricciones locales y con los reglamentos

de construcción y que el estudio de arquitectura carecía de la experiencia necesaria para la fase de implementación.

La arquitectura actual, el proceso de diseño y la producción de un edificio en todo el mundo han sufrido grandes cambios en los últimos años. La práctica de la "subcontratación en etapas del proceso creativo ha establecido una estricta división del trabajo entre diversos estudios de diseño. Esto ha sido característico de muchos de los estudios de arquitectura en los últimos años, incluso los más poderosos, como los estudios de arquitectura a nivel mundial. En un contexto donde resulta cada vez más socavada la práctica arquitectónica entendida como arte social, la capacidad de prosecución de ideales de totalidad y de universalidad se ve comprometida" (Kaika , 2011: 980). Y esto ha impactado tanto en la relación entre el arquitecto y la ciudad (McNeill, 2000: 510; Kaika , 2011) como en la relación entre el capital y la ciudad. De hecho, el ambicioso Plan de diseño de Kas Oosterhuis para un edificio emblemático fue realizado en contradicción con las normas y códigos vigentes de la ciudad para ese período.

Frente a este tipo de diseño inusual, con parámetros que desafían las normas de construcción, había dos opciones: o bien reducir la escala del diseño con el fin de ajustarla a los reglamentos y concluir con un edificio menos impresionante, o introducir el riesgoso y tedioso proceso para tratar de modificar los reglamentos de construcción. Esta última opción habría significado medio o incluso un año adicional en la vida del proyecto, lo que habría elevado los costos del proyecto, y para el desarrollador habría significado la disminución en el margen de beneficio.

En la década de 1990 Hungría -así como el resto de los antiguos países socialistas- se caracterizaba por una gran escasez de capital. La economía tuvo que ser reestructurada con urgencia y de forma global, y esto sólo fue posible a través de una inyección considerable de capital. Una de las formas más inmediatas de realizarlo fue invitando, induciendo al capital extranjero para invertir en una plaza atractiva. Desde el punto de vista del entorno construido esto significó la creación de un mercado de tierras favorables para la acumulación de capital. Los edificios y los bienes de propiedad estatal estaban en un estado de abandono y ruina. El valor parecía solo encerrarse en la tierra de aquellos edificios en ruinas, obsoletos con una infraestructura vieja e insuficiente. Esta estructura edilicia tenía que estar preparada, limpia, rehabilitada o destruida si el capital iba a ser puesto en marcha. Esto creó una situación, que alentó a los inversionistas extranjeros porque daba la idea de que se trataba de un clima acogedor para la inversión. Y fue posible en gran medida debido a que el contexto normativo inicialmente no ponía barreras ni restricciones. Las barreras fueron finalmente puestas pero de manera reactiva a través de la promulgación de una serie de leyes que iban por detrás de los acontecimientos que se suponía debían regular. Los intentos por parte del Estado central y el local para regular esta incursión sólo aparecieron más tarde y fueron escasos ya que no había ni la voluntad política ni la capacidad financiera para hacerlo. Todo esto coincidió con un clima más general en todo el mundo que vio la proliferación de regímenes municipales encantados con la creación de paisajes urbanos que permitieran una extracción rápida de valor (Swyngedouw, 1997).

Finalmente, el Comité de Planificación Central de Budapest adoptó una regulación relativamente estricta para la zona de los almacenes. Habían tratado de limitar la

densidad de la edificación, la altura de los edificios, controlar el uso del Danubio en tanto patrimonio y protegerlo de las inversiones imprudentes y de la especulación inmobiliaria típica de gran parte de los años '90. Algunos actores expresaron su conformidad con la regulación y las directrices claras, mientras que otros consideraron que esto podía ser contraproducente en la medida en que impedía una futura arquitectura de autor. El Consejo local del distrito aprobó el 9 de enero de 2009 la licencia para la obra de los CET (los planes de diseño). Funcionarios de la ciudad anunciaron que el proyecto sería completado en el verano de 2010.

PPP se reedita en nombre del bien común

CET se construyó desde una asociación público-privada entre el Municipio socialista liberal de Budapest y el promotor privado. La construcción de un centro cultural desde una asociación público-privada contaba con el antecedente de El Palacio de las Artes en el año 2005, cuando el Estado y el capital privado unieron sus fuerzas para la construcción de ese bastión de la alta cultura.

En 2007 a raíz de la decisión de desarrollar los almacenes en una asociación público-privada entre el Municipio y un inversor privado, el entonces Viceintendente del Municipio³ declaró que había nacido una "Buena construcción. Y priorizamos la funcionalidad, la calidad arquitectónica y la sustentabilidad del proyecto. Con la participación de un considerable capital privado podríamos proporcionar los servicios públicos" (nol, 7 de marzo). En el debate público convocado por KEK se discutieron las implicancias de una asociación público-privada en la intermediación del proyecto. El debate incluyó al Viceintendente del Municipio en representación de la Municipalidad, a uno de los miembros del Comité de Principales acontecimientos por parte de la Municipalidad (en representación del entonces partido de la oposición Fidesz), y al desarrollador. Los organizadores se encontraron en una situación peculiar pues, trataron de ubicarse como árbitros imparciales y facilitadores del debate y también como representantes de la población en general. En el debate el Alcalde consideró que la fórmula ya probada cuando se presentó la construcción PPP era la única alternativa para una ciudad con pocos recursos.

El público esa noche se enteró que, de acuerdo con el contrato, el desarrollador iba a llevar a cabo el complejo de edificios y proveer la inversión en infraestructura. Para ello había adquirido una concesión por veinticinco años a condición de que 30 % del territorio estuviese reservado para actividades culturales públicas. El argumento clave de por qué una construcción PPP era la mejor opción era que de esa forma el Ayuntamiento seguiría siendo el único propietario del edificio, y que no podría ser hipotecado. Así, el Viceintendente declaró que el interés público estaba plenamente protegido y que la ciudad y los ciudadanos serían los ganadores en este acuerdo. Según KB, un miembro del Comité de Principales acontecimientos y representante de Fidesz (el principal partido de la oposición en ese momento), la financiación de la construcción fue una operación desafortunada, carente de toda planificación. En su opinión, lo lógico hubiese sido devolver el capital invertido en el plazo de siete a ocho años, por lo tanto extenderlo a veinticinco era un período

³ Se trata de un funcionario con un rango menor al del Intendente y con áreas específicas a su cargo.

demasiado en el que la Municipalidad no podría ejercer plenamente sus derechos de propiedad. También afirmó que el desarrollo podría haber sido financiado igualmente con un préstamo bancario simple, y que los 8,5 mil millones de inversión del promotor privado también se podrían haber financiado en gran medida a través de un préstamo bancario que el Municipio podría haber obtenido. Además de estas reservas, para KB la supervisión de las distintas fases del proyecto no funcionaría pues el Municipio no podría exigir cambios en la medida en que había llegado tarde con la normativa. A estas objeciones el Viceintendente respondió que la Municipalidad seleccionaría quienes ocuparían el espacio del CET y así se podría controlar el uso del espacio y que, asimismo, se crearía un Comité Cultural para implementar una correcta administración de las funciones culturales. En algún momento alrededor del final del debate, un diputado oficialista preguntó por qué las personas eran tan críticas de un proyecto que era maravilloso y encontraban todo tipo de objeciones y de motivos ocultos. Expresó su sorpresa pues para él la gente parecía estar decidida a mirar las cosas a través de vidrios grises y, en su lugar, sugirió que tal vez ya era hora de aprender a ver las cosas a través de anteojos de color rosa. También el desarrollador se quejó al sugerir que el público, en su mayoría incrédulo a lo largo de la discusión, no podía ver los beneficios de esa inversión y que sólo podían sospechar la existencia de una suerte de agenda oculta con intereses involucrados.

El despido del arquitecto significaba que el desarrollador tomaría la delantera durante todo el proceso de implementación. Además, el desarrollador y los intereses del Municipio parecían converger en el punto del ridículo. Por otra parte, ni en esta aparición pública ni después, el Teniente del Alcalde manifestó explícitamente una actitud diferente. Una vez que el Municipio apostó su éxito en este proyecto se hizo visible su vínculo con el desarrollador. En cuanto a la relación del Municipio con el público, fue enunciada en diversas ocasiones y consagrada a nivel discursivo, en primer lugar durante esa noche. El Viceintendente habló enfáticamente sobre el bien común, acerca de cómo la Municipalidad logró heroicamente conservar ese bien público y sobre cómo el público sería finalmente capaz de tomar posesión de sitio de la ciudad. A través de las numerosas apariciones públicas y comunicados de prensa los representantes de la administración de la ciudad dieron una versión particular de la relación social entre la ciudad y sus residentes. La proximidad de "la ballena" al río permitió expresar un tema recurrente política urbana: la de la recuperación del río Danubio. Esta idea ha sido, de hecho, la base de muchas de las estrategias diseñadas en los últimos tiempos que han hablado de la necesidad imperiosa de "volver la ciudad hacia el Danubio", o "devolver el Danubio a la gente". A las preguntas de los organizadores sobre los derechos que debería tener "Porto" como ganadora del concurso, el desarrollador proporcionaba respuestas evasivas. Acusó a "Porto" de ser una empresa privada que pertenecía a una sociedad offshore en Chipre. Así, el desarrollador se negó a especificar la estructura exacta de la propiedad sobre el CET. El promotor -un húngaro de origen rumano que había pasado algún tiempo en Alemania y que, supuestamente, había hecho su fortuna allí- estaba dispuesto a concederles su profesionalismo y sus mejores intenciones a la ciudad. El desempeño del Viceintendente, la forma en que mostró todo el proyecto, y la manera en la que actuó como si fuera un agente de comercialización decidido a vender su mercancía, era también sintomática y pertenecía a un estilo más general y daba cuenta de una experiencia sobre la ciudad más vinculada al espíritu

empresarial de las constructoras. Más aún, el ethos empresarial parecía impregnar el núcleo de las élites urbanas liberales en el Ayuntamiento, donde los políticos que triunfaban eran aquellos que hablaban con las últimas consignas, los slogans más sexy y las soluciones más convenientes en cuanto a políticas urbanas. La revitalización urbana a través de la construcción de un centro cultural era vista como una panacea a la que muchos de los diputados y funcionarios de la ciudad, que he entrevistado, parecían suscribir y que apoyaban tanto en sus acciones como en sus declaraciones públicas.

¿Dónde está el público? ¿Qué público?

Cuando en diciembre de 2010 fui a pasear por “la ballena” -dirigida en esta ocasión por un director artístico-cultural que había sido electo- era un hueso desnudo a excepción de los muros de hormigón y la cubierta de acero con la mitad de los paneles de vidrio. A la entrada nos obsequiaron cascos de seguridad -una señal de que ésta era todavía una obra en construcción y un signo de que allí se respetaban los reglamentos. En el frío sepulcral nos dimos una vuelta por los pasillos de hormigón a la vista y tratamos de imaginar cómo se vería el lugar una vez terminado. Nuestra guía, que más tarde fue echada por el mismo gobierno que la había puesto a dedo sin ningún tipo de concurso público, tuvo la tarea de elaborar la programación cultural para la cual, confesó, no había casi dinero destinado. No pudo responder nuestras preguntas sobre el futuro que habían tenido los grandiosos planes otrora anunciados por la serie de actores que la habían pensado como un espacio cultural y sobre los que -dicho sea de paso- se había construido la legitimidad del proyecto. No figuraban ni la biblioteca ni el teatro pero en cambio los visitantes eran testigos de los intentos fallidos para desplegar un perfil cultural sin recursos financieros.

En el CET podían verse espectáculos de marionetas sobre escenarios móviles destinados a los paseos familiares de los fines de semana. También se escuchaban novedades sobre la apertura de una pequeña galería de fotografía y exposiciones de productos realizados por diseñadores de vanguardia. Aquello que crecía eran las tiendas de alimentos y vinos gourmet, las boutiques de diseñadores y todo lo que representara el crecimiento del comercial. No corrían la misma suerte los programas culturales y la cultura en general que fue completamente relegada y desplazada hacia las esquinas o lugares menores. La principal sala de conciertos del edificio fue otorgada al canal de televisión comercial RTL. Cuando se le preguntó a la guía acerca del desarrollo de una programación cultural, respondió que no había mucha idea, que lo único seguro era que tenía que ser muy frugal en sus decisiones económicas.

Durante nuestro recorrido quedó en evidencia que, en realidad, estábamos hablando de dos diferentes tipos de cultura: por un lado, una comprensión de la cultura que se asocia a menudo con bienes comunes -y a veces difíciles de alcanzar- y para la que el Municipio había luchado durante mucho tiempo. Y por otro lado, había otro tipo de comprensión de la cultura asociada a consideraciones materiales, en la que la búsqueda de ganancia la obligaba a orientarse hacia otro tipo de público, aquí representado por esas empresas comerciales -como la presencia de RTL canal de televisión-, o un jardín de cerveza o una terraza en la

azotea con un exclusivo restaurante. Se trata, esta última, de una comprensión de la cultura como una articulación (una interfaz) de los negocios con el entretenimiento. Es importante señalar que el imaginario que parece tomar forma aquí es parte de un proceso más amplio en un contexto post-socialista en el que el papel y el lugar de la cultura se ha reestructurado radicalmente. En ese nuevo contexto, la posibilidad de que la cultura contenga elementos subversivos -o por lo menos críticos- se extingue. Lo cultural parece cada vez más circunscrito y redefinido por imperativos materiales y políticos, respectivamente, y ambos tienden a superponerse. La "anarco-estética" ha sido reemplazada por el nuevo paradigma, el nuevo espíritu del capitalismo, el "principio de diseño" (Roberts, 2012) en el que las artes y la cultura se vertebran sobre su función de mercado y ya no como instancia crítica.

La construcción de CET evidencia un intento por hacer converger una nueva idea de "público" que puede ubicarse en la intersección de "lo público" como un espacio y "del público" como pueblo. Esto es así porque "la ballena" posee las características de un edificio emblemático. Como tal, se articula con una particular concepción del espacio urbano en gran parte subsumido bajo el imperativo del consumo y de la maximización de los beneficios. El concepto de "lo público" -incluso en su acepción como pueblo- remite aquí a su potencialidad como cliente de un centro comercial bajo la pátina de un centro cultural. Se registra, entonces, un desplazamiento en donde la cultura migra sus significados asociados a la producción simbólica de una sociedad hacia su comprensión como facilitadora del desarrollo urbano en una clave económica. Este desarrollo urbano formal es el resultado de diversas actuaciones y prácticas particulares en un momento particular y dentro de un contexto discursivo. CET a la vez que resulta un proyecto emblemático es, asimismo, producto de una serie de acontecimientos que coinciden con el fin del ciclo liberal del *laissez-faire* en la Municipalidad. El proyecto revela a través de sus diversos planes, programas y políticas, las distintas etapas en la construcción y los imaginarios que sobre ella descansaron. Entre ellos es destacable aquel que valoriza al proyecto en función de sus atractivos visuales y la consideración de lo "público" en la clave del target del marketing, o como estrategia electoral. Es así como el proyecto quedó, en esa etapa, librado a la discrecionalidad del promotor privado y a los caprichos del mercado.

En ese marco, la protección del diseño no estándar en el proyecto curiosamente llegó a significar la integridad del proyecto, que a su vez se asocia con la protección del bien en comparación con el oportunismo del promotor privado. La pregunta, sin embargo, sigue siendo sobre el paradero de este bien común y sobre las características del público al que este bien común -se supone- está dirigido. Hoy en día existe la sensación de que la materialización de un diseño arquitectónico impresionante y un horizonte dominado por un edificio emblemático podría haberse convertido en una expresión, en el símbolo de una época. Para 2012, el CET permanecía todavía cerrado y el proyecto era visto como una prueba del fracaso del gobierno socialista-liberal, derrotado por la embestida de una agenda nacionalista conservadora renovada marcada por el triunfo de la oposición. Esta "revolución de las urnas", que ocurrió en las elecciones generales de 2010 y que significó un brusco giro hacia la derecha, puso al partido Fidesz a la cabeza del Parlamento al obtener dos tercios de sus bancas. A partir de allí se produjeron notables cambios. De hecho uno de los objetivos del nuevo gobierno fue "la

corrección” de todo lo que consideraban malas acciones de las últimas dos décadas y la realización de un cambio en el régimen de bienes que no se hacía desde 1989.

La producción de CET y el sueño por convertirlo en un icono urbano implica una concepción urbano liberal de la modernización como un proceso de derrame de arriba hacia abajo que impulsa el crecimiento alineado a una actitud de *laissez-faire*. Un política urbana elitista que se tradujo en un carácter selectivo de los públicos hacia los que iban dirigidos los proyectos. En el camino quedaba una mayoría silenciosa que no podía y tal vez no ha querido participar en esta farsa y que hizo sentir claramente que el proyecto no les concernía en lo más mínimo.

Bibliografía

- HARVEY, David (2001) “The Art of Monopoly Rent”. In: *Spaces of Capital: towards a critical geography*. Edinburgh: Edinburgh Press.
- HARVEY, David (2001) “From Managerialism to Entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism”. In: *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* New York: Routledge.
- HARVEY, David (1990) *The Condition of Postmodernity An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA & Oxford UK: Blackwell.
- HARVEY, David (1984) *The Limits to Capital* Oxford: Blackwell
- KAIKA, María (2011) "Autistic Architecture: the fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture." *Environment and Planning D: Society and Space* vol. 29. Pp. 968-992.
- ROBERTS, David (2012) “From the Cultural Contradictions of Capitalism to the Creative Economy: Reflections on the New Spirit of Capitalism”. *Thesis Eleven* 110(1). Pp. 83- 97.
- SKLAIR, Leslie (2005) “The transnational capitalist class and contemporary architecture in globalizing cities”. *The international journal of urban and regional research*, 29 (3). Pp. 485-500.
- SKLAIR, Leslie. (2009) “Iconic architecture and the culture-ideology of consumerism”. *Theory, culture and society*, 27 (5). Pp. 135-159
- SZALAI, Anna. (2007) “Kulturális- a közbeszerzési pályázat eredménye, Építészfórum” retrieved from <http://www.epiteszforum.hu/node/6146>
- SWYNGEDOUW, Erik; MOULAERT, Frank & RODRIGUEZ, Arantxa(2005) : *The Globalized City Economic Restructuring and Social Polarization in European Cities* Oxford: Oxford University Press.
- TILLY, Charles (2002) *Stories, Identities, and Political Change*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- ZUKIN, Sharon (1989) *Loftliving. Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick N.Y.: Rutgers University Press
- WEBER, Rachel (2002) "Extracting Value from the City: Neoliberalism and Urban Redevelopment." *Antipode* 34(3). Pp. 519-540.