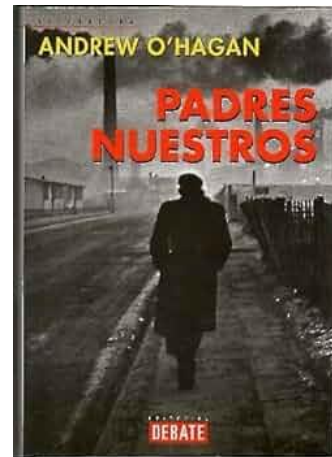


## Obras de demolición: la masculinidad escocesa y el fracaso de la utopía arquitectónica según David Greig y Andrew O'Hagan

Sara Martín Alegre



**NOTA:** ofrezco aquí mi propia traducción de mi artículo de 2014 (revisado en 2020) «Scottish Masculinity and the Failure of the Utopian Tower Block in David Greig's Play *The Architect* and Andrew O'Hagan's Novel *Our Fathers*», disponible en <https://ddd.uab.cat/record/123039> (y en mi libro *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*, 2020). Mi traducción incluye la de todas las citas originalmente en inglés.

**RESUMEN:** La reconstrucción de las ciudades británicas después de la Segunda Guerra Mundial se basó en parte, en lo que respecta a la vivienda pública, en una mezcla de ideales utópicos socialistas y del ejemplo de la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier. En Escocia, este proceso también estuvo relacionado con la limpieza generalizada de barrios marginales que dio lugar, particularmente en Glasgow, a graves distorsiones en la aplicación de los principios Modernistas a los bloques de pisos para obreros. Centrándome en dos textos literarios escoceses sobresalientes, la obra teatral de David Greig *The Architect* (1996) y la novela de Andrew O'Hagan *Our Fathers* (1999, traducida como *Padres nuestros*), sostengo aquí que el desastre distópico en el que se convirtieron muchos bloques de pisos tiene sus raíces en la ideología patriarcal, todavía demasiado invisible, defendida por los políticos paternalistas que los hicieron construir. Al poner en primer plano la masculinidad de sus protagonistas en contraste con las mujeres (como en la obra de Greig) o los hombres más jóvenes (como en la novela de O'Hagan), ambos autores contribuyen una crítica de género al debate escocés sobre la utopía. Esta aportación pone de manifiesto la necesidad de redistribuir el poder a la hora de tomar decisiones sobre cuestiones que tienen un alto impacto en la comunidad. Como revelan los textos, hasta ahora estas decisiones se han llevado a cabo en nombre de una utopía masculinista que, en realidad, carecía de la empatía necesaria para tener éxito.

### La utopía, el bloque de pisos obrero y el género

En la conclusión de su impresionante volumen sobre la vivienda pública en Gran Bretaña, *Tower Block* (1994), Glendinning y Muthesius lanzan una advertencia sobre la utopía en el discurso de la arquitectura contemporánea. Su «mensaje fundamental» es «una súplica, al menos a los historiadores, para que se alejen del interminable choque de Utopías sobre la vivienda [...] Si es apropiado hablar de cualquier tipo de 'fracaso' o 'culpa' con respecto a la vivienda Moderna, entonces, en nuestra opinión, el principal 'culpable' debe ser la polarización de la propia Utopía»

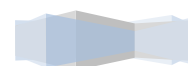
(327, iniciales mayúsculas originales). El título de su capítulo final, «Utopía on Trial» (324-328), alude directamente al célebre volumen de Alice M. Coleman, *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing* (1985), un libro que fundamentó el ataque de Margaret Thatcher contra la vivienda municipal (o de protección oficial). Thatcher es un buen ejemplo de los peligros de la utopía polarizada: como parte de su desmantelamiento de la utopía socialista detrás de la vivienda pública, vendió a 1.000.000 de nuevos propietarios las mismas casas que alquilaban, invocando los beneficios del capitalismo liberal utópico. Thatcher se ha ido, pero décadas después de la súplica de Glendinning y Muthesius, la arquitectura pública no parece estar libre de la polarización utópica que ellos censuraron. Podría decirse que la arquitectura simplemente no puede avanzar sin una búsqueda permanente de la utopía.

Deseo examinar aquí la caída en la distopía del utópico bloque de viviendas Modernista, en particular representada en dos textos literarios escoceses sobresalientes: la obra de David Greig *The Architect* (1996, estrenada en catalán en el Teatre Lliure como *L'arquitecte* en la temporada 2010-11) y la novela de Andrew O'Hagan *Our Fathers* (1999, traducida como *Padres nuestros* en 2000). En la primera parte ofrezco una visión general de la introducción del bloque de pisos obrero en Gran Bretaña con el fin de evaluar cómo la utopía que llevó a su proliferación específica en Escocia se convirtió finalmente en una distopía, disputada con las numerosas demoliciones de estos engendros. Deseo argumentar que, como demuestran la obra y la novela, hay un discurso fuertemente sexista que sostiene el bloque de pisos obrero y, sin duda, su proliferación en Escocia. Las cuestiones de género están vinculada con una versión del patriarcado local que tanto Greig como O'Hagan cuestionan como hombres antipatriarcales escoceses. El trabajo de demolición que ofrecen de las carreras de sus protagonistas masculinos es, en cualquier caso, más minucioso en el caso de Greig. Estos dos textos, así pues, se articulan en torno a otra rama de la utopía: la búsqueda de una masculinidad más igualitaria y empática que responda, directamente o no, a las exigencias de, posiblemente, la utopía contemporánea más potente: el feminismo.

## **El rascacielos Modernista y el bloque de pisos obrero en Escocia: la utopía revelada como distopía**

### ***El rascacielos Modernista de Le Corbusier: un proyecto utópico masculinista***

Le Corbusier (1887-1965) ocupa necesariamente un lugar destacado en todas las controversias sobre el bloque de viviendas. Sus teorías y propuestas urbanísticas se basaron en este tipo de edificio, mientras que el principal bloque que construyó, la *Unité d'habitation* de Marsella (1947-1952), inspiró a muchos arquitectos británicos que trabajaron en viviendas municipales. Todavía se debate sobre si Le Corbusier es el mejor arquitecto del siglo XX o, como lo llamó el periodista Christopher Booker en el título de un artículo de 1987, «el arquitecto del desastre para los millones de personas que están condenadas a vivir en una jungla de cemento» (en Murray y Osley 2009, 294-297). Le Corbusier también es controvertido en lo que respecta a las cuestiones de género en las que me centro aquí. A menudo descrito como un típico hombre patriarcal —arrogante, egocéntrico, tiránico, misógino—, ha sido defendido, sin embargo, por muchas mujeres, incluida la eminente arquitecta Flora Samuel. Su volumen de 2004 lleva el título *Le Corbusier: Architect and Feminist*, aunque ella lee su supuesto feminismo en el contexto de sus tiempos machistas.



La lectura de los propios escritos de Le Corbusier puede ayudar a disipar la atmósfera viciada que rodea sus obras, en particular el generalmente censurado bloque de viviendas. En *Vers une Architecture* (1923), dos segmentos son de particular interés. En «Vivienda de producción en masa» (253-290) Le Corbusier hace una apasionada defensa de este concepto:

Si arrancamos de nuestros corazones y mentes las concepciones estáticas de la casa y consideramos la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la casa-herramienta, a la casa de producción en masa que es sana (moralmente, también) y bella desde la estética de las obras que acompañan nuestra existencia. (2007, 261)

El arquitecto proclama que «debemos crear un estado mental de producción en masa» (261) y descarta el sueño de tener un hogar propio único como algo que «induce una verdadera histeria sentimental» (262). Le Corbusier desarrolló esta idea después de la devastadora Primera Guerra Mundial y esta podría ser una razón por la que su enfoque también tenía sentido en el contexto de la Gran Bretaña posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se necesitaban tantas viviendas nuevas lo más rápido posible. Le Corbusier, sin embargo, excluye deliberadamente la posibilidad de que las casas producidas en masa puedan ser consideradas feas, ignorando cómo la uniformidad suele engendrar descontento.

La sección «Plan» (115-130) dentro del segmento más amplio «Tres recordatorios a los arquitectos» (99-130) es fundamental para comprender la utopía urbanística de Le Corbusier. Aquí critica la congestión de los centros de las ciudades estadounidenses, en los que numerosos rascacielos se apiñan demasiado cerca unos de otros. El arquitecto sueña con una Ciudad Radiante alternativa, con bloques residenciales de sesenta pisos ubicados en amplias avenidas, con todos los servicios reunidos, con áreas de recreo y tiendas en la planta baja. Lo más importante es que «al pie de las torres, los parques se despliegan; el verdor se extiende por toda la ciudad» (2007, 126). Su propia *Unité* de Marsella, que todavía funciona de manera muy eficiente para sus residentes, está rodeada de zonas verdes, aunque posiblemente el mejor ejemplo de la visión de Le Corbusier sea la urbanización de tipo mixto Alton Estate (1959) en Roehampton, Londres. Construida para adaptarse al paisaje de Richmond Park, sigue siendo hoy en día uno de los pocos éxitos del bloque de viviendas inspirado en la *Unité* en Gran Bretaña.



A pesar de su prestigio, Le Corbusier tardó «hasta 1947, cuando tenía sesenta años, en ganar un encargo para diseñar un bloque de pisos ideal para las familias que fueron expulsadas de sus hogares durante la Segunda Guerra Mundial» (Glancey 2013: en línea). La singular *Unité*, de doce pisos de altura, construida «después de una larga lucha con las autoridades» (Samuel 2004, 149), está muy lejos de la fantasía de sesenta pisos de Le Corbusier. De hecho, su tamaño moderado podría ser parte de su éxito duradero. Los 337 apartamentos albergan a 1.600 residentes, ahora en su mayoría profesionales de clase media, que disfrutaban de instalaciones

comunes tanto en el sótano (por ejemplo lavanderías) como en la azotea (una pista de atletismo, una piscina poco profunda, una guardería, un solárium, etc.). Hay tiendas e incluso un hotel dentro del edificio. Lejos de ser objeto de una demolición inminente, la

*Unité* es Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO desde 2016. Sin embargo, a pesar de su éxito, solo se han construido cuatro *Unités* más: Nantes-Rezé (1955), Berlin-Westend (1957), Briey (1963) y Firminy (1965).

La *Unité* es, en parte, la respuesta europea de Le Corbusier a la idea estadounidense del rascacielos fálico, «un pináculo de la simbología patriarcal [...] enraizado en la mística masculina de lo grande, lo erguido, lo contundente, el globo lleno del ego masculino inflado» (Weisman 1981, 1). Sin embargo, la *Unité* se basa también en principios masculinistas. Su diseño se inspira en los monasterios católicos exclusivamente masculinos, entre ellos «la Cartuja de Florencia, el monasterio cartujo de la Toscana que [Le Corbusier] visitó por primera vez en 1907» (Glancey 2013, en línea). También se inspiró en «los revolucionarios proyectos de viviendas comunales diseñados por arquitectos soviéticos en la década de 1920» (Glancey). En su tercer volumen dedicado a Le Corbusier, su admirador el arquitecto estadounidense Charles Jencks subraya que, independientemente de su concepción original, estar en el edificio es como «estar en un gigantesco transatlántico» (2000, 249). Jencks aplaude los veintitrés tipos de apartamentos variados de la *Unité*, pero no escatima comentarios sobre el hecho de que Le Corbusier los centró todos en la cocina, desde la que se suponía que el ama de casa debía atender las necesidades del hogar.

Flora Samuel aprovecha esta distribución para ensalzar las virtudes feministas de Le Corbusier. Preocupado por la pérdida de armonía entre hombres y mujeres provocada por la separación de las esferas establecida en el siglo XIX (al igual que su colega literario Modernista y antifeminista D.H. Lawrence), Le Corbusier concibió la *Unité* como «un edificio que fomentaría un sentido de unidad armoniosa entre sus habitantes» (Samuel 2004, 150). Con el deseo de «liberar al ama de casa de la monotonía doméstica» (Samuel, 139), le proporcionó servicios comunales que, además, romperían su aislamiento potencial: por ejemplo, la guardería en la azotea. Obviamente, como argumenta Samuels, aquí hay un impulso pro-femenino, si bien de ninguna manera es pro-feminista, ya que la *Unité* se construyó sin intención de alterar los roles de género en el hogar.

Samuel tiene razón al protestar que el vilipendio feminista de la utopía de Le Corbusier es «demasiado simplista para ser útil» (xiii). Hay, sin embargo, ciertamente un trasfondo masculinista en el impulso de Le Corbusier de construir entornos estrictamente controlados, ya sea una ciudad entera o una sola casa. Barbara Hooper, una feminista poco entusiasmada con el célebre genio, se queja de que Le Corbusier siempre identificó lo primitivo con lo feminizado, lo moderno con lo masculino. Esto se tradujo en una arquitectura de la línea recta racional, aunque el cuerpo femenino primitivo que él encontraba abyecto finalmente rompió su represión en los edificios más orgánicos de Le Corbusier (2002, 62). Este es un argumento cuestionable ya que, en consecuencia, el estilo fluido y orgánico de Antoni Gaudí lo caracterizaría como el arquitecto pro-femenino (y pro-feminista) por excelencia, lo cual no es el caso. Estoy de acuerdo, sin embargo, en que la propuesta de Le Corbusier de arrasar el centro de la ciudad de París para construir su Ciudad Radiante es una fantasía masculinista para controlar lo incontrolable, con la geometría masculina derrotando al cuerpo feminizado de la ciudad supuestamente enferma. Esto puede parecer descabellado, pero cuando se propuso una solución similar para Glasgow, después de la Segunda Guerra Mundial, se basó en principios paternalistas defendidos por políticos masculinos. Asumieron que la vida, en particular la de los habitantes de los barrios marginales de clase trabajadora, estaría mejor regulada por las líneas rectas de la torre Modernista sin pedir su opinión a los interesados.





Me quedo con la dura crítica de Hooper al masculinismo de Le Corbusier, la idea de que, por el bien de la utopía actual, debemos abandonar «las fantasías de dominio y control» (2002, 74), y cualquier plan que busque romper radicalmente con el pasado, particularmente aquellos basados en «la volatilidad del anhelo y el deseo de cosas imposibles» (74). En cuanto a la ansiedad de Samuel de no poder ofrecer pruebas definitivas del feminismo de Le Corbusier, en realidad ella ofrece una amplia panoplia de lo contrario. Es posible que Le Corbusier trabajara en estrecha colaboración con la diseñadora y arquitecta Charlotte Perriand; sin embargo, prefería para su vida privada a mujeres no relacionadas con la arquitectura, como su esposa Yvonne Gallis. Cuando construyó su propia casa, la espaciosa unidad dúplex en el número 24 de la Rue Nungesser et Coli en París, se olvidó de incluir una habitación separada para ella (la famosa habitación propia que reclamó Virginia Woolf). Tal vez el desorden muy femenino de Yvonne de la casa minimalista que diseñó su marido, visible en muchas fotos, sea la mejor prueba de su resistencia a su dominio patriarcal.

### ***El bloque de pisos obrero (en Glasgow): una realidad distópica***



Las viviendas de varios pisos han sido durante mucho tiempo una faceta esencial de la vida urbana en Escocia, particularmente en Glasgow. Allí, los bloques de apartamentos de tres a cinco plantas (conocidos como *tenements*) permitieron a la ciudad hacer frente al notable crecimiento demográfico provocado por la Revolución Industrial. Construidas inicialmente para trabajadores de cuello blanco, las viviendas victorianas de Glasgow, producto de la iniciativa privada, «demostraron ser adaptables para satisfacer una demanda extraordinaria con amplias variaciones de alojamiento, topografía y e incómodas conjunciones sociales» (Robinson 2010, 76). Su versión de alquiler para obreros, construida en su mayoría entre las décadas de 1880 y 1890, albergó con notable incomodidad masas de inmigrantes recién llegados (en su mayoría de Irlanda). Estén cubiertos con la arenisca gris local o con la variedad roja de Ayrshire, estas viviendas, los *tenements*, le dieron a Glasgow su singular coloración.

La construcción de *tenements* en Glasgow «se estancó significativamente entre 1890 y 1914» (Robinson, 76) debido a una variedad de factores que disminuyeron las ganancias de los caseros en las zonas obreras, en particular «el control de alquileres que data de la Primera Guerra Mundial» (76). Este estancamiento puso en manos de la municipalidad en la década de 1920 la responsabilidad de alojar adecuadamente a los trabajadores con alquileres asequibles, mientras que el sector privado dedicó sus esfuerzos a los trabajadores de clase media interesados en la propiedad. La misión de las autoridades de la ciudad de Glasgow incluía «construir para reducir las altas densidades y suministrar pisos más generosamente diseñados y equipados» (76). Esto, sin embargo, resultó ser contraproducente debido al dramático hacinamiento y al mal mantenimiento de las viviendas originales. Después de la Segunda Guerra Mundial, la situación se volvió simplemente insostenible y la ciudad se embarcó en una política de limpieza de barrios marginales (*slums*) indispensable pero aún controvertida,



reemplazando las áreas de viviendas deterioradas con urbanizaciones de bloques de pisos residenciales.

La vivienda social se introdujo en Gran Bretaña a principios del siglo XX y se reguló mediante diversas leyes. Los bloques de viviendas Modernistas no eran en absoluto una opción inevitable. Antes de la Segunda Guerra Mundial, habían sido precedidos, por ejemplo, por las ciudades jardín inspiradas en los principios socialistas utópicos de William Morris y las *New Towns* inspiradas en el ejemplo del Gobierno sueco (Elwall 2000). Sin embargo, el Modernismo de estilo brutalista inspirado en Le Corbusier se convirtió en un signo de la regeneración económica de Gran Bretaña después de la Segunda Guerra Mundial. No solo los bloques de viviendas residenciales, sino también las escuelas, las terminales de transporte, los centros comerciales y de ocio y, por supuesto, los edificios del Festival de Gran Bretaña de 1951 se edificaron en ese estilo. Desgraciadamente, como señala Elwall, este Modernismo brutalista del hormigón y el acero se convirtió en la «arquitectura oficial del estado de bienestar» (2000, 9) demasiado tarde, cuando ya estaba siendo cuestionado en otros lugares.

Elwall atribuye parte de su fracaso local en Gran Bretaña a dos factores principales. Para empezar, los bloques de viviendas de la década de 1950 se construyeron originalmente «con la intención de atender al creciente número de hogares de una o dos personas» (41) o a familias pequeñas, y siempre se ubicaron en barrios con diversos tipos de viviendas. Sin embargo, la creciente demanda en la década de 1960 por parte de familias de mayor tamaño sin acceso a casas los transformó en ratoneras, en especial cuando se edificaron fincas aisladas compuestas solo por bloques de pisos para obreros (en barrios conocidos como *estates*). Por otro lado, los subsidios para «viviendas de necesidades generales» (41) estaban vinculados en 1956 a la vivienda de alta densidad. Lógicamente, esto inició una carrera para construir bloques muy altos lo más rápido posible, lo que también llevó a una rápida caída de los estándares.



Este proceso llegó a su clímax, ganando mucha visibilidad pública, con la construcción por parte de la Asociación de Vivienda de Glasgow de las ocho torres de en Red Road diseñadas por Sam Bunton (1964-1969, demolidas en 2015), tristemente célebres por ser las viviendas familiares más altas de Europa. Los planes alternativos de mejora de las viviendas obreras, como los desarrollados después de la publicación del Informe Cullingworth de 1967, surgieron con demasiada

lentitud y tardanza como para detener el avance babeliano del bloque de pisos obrero. Irónicamente, sin embargo, la batalla fue ganada en última instancia por la «revolución silenciosa», como proclama el título del artículo de Peter Robinson de 2010, lanzada entre 1968 y 1980 para renovar los *tenements*.

El bloque de viviendas residenciales construido por toda la Gran Bretaña urbana por los ayuntamientos ha tenido, a pesar de un puñado de historias de éxito, un reinado corto. Este comenzó cuando se construyó el bloque de diez pisos The Lawn (1950-1951) en Harlow (Essex), y vio los primeros signos de su fin en 1979, con la

demolición de las torres Oak y Eldon Gardens (construidas en 1953, desocupadas en 1958) en Birkenhead (Ravetz 2001, 187). Esta primera demolición británica de un bloque de viviendas residenciales aparentemente siguió la estela de la demolición en 1972 del infame barrio (o *project*) de Pruitt-Igoe en St. Louis, Missouri (Ramroth 2007, 163). Sea como fuere, desde 1979 las demoliciones de los tan vilipendiados bloques de pisos obreros se han convertido en preciados espectáculos públicos, como atestiguan los numerosos vídeos disponibles en Internet.

El regocijo con el que se reciben las demoliciones de bloques de viviendas obreras en Escocia (y en toda Gran Bretaña) es el resultado del desajuste entre el estilo utópico de planificación urbana sugerido por Le Corbusier y desarrollado por sus seguidores británicos, y la realidad distópica de la vida en edificios que simplemente contravienen las principales leyes culturales locales con respecto a la vida comunitaria y orientada a la familia. Obviamente, Le Corbusier, que nunca construyó nada en Gran Bretaña, no tiene la culpa de la mala aplicación de sus ideas allí, aunque de alguna manera sigue siendo responsable de no anticipar su peor uso.

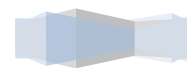
La historia de este proceso puede seguirse en la fascinante antología de Murray y Osley *Le Corbusier and Britain* (2009). Lo que emerge de este volumen es, en primer lugar, la prueba de que el culto británico al héroe del que fue objeto Le Corbusier se divide en dos fases muy distintas. La primera comienza con una entrevista temprana en 1924, seguida en 1927 por la traducción de *Vers une Architecture* (en una versión defectuosa que hizo necesaria una revisión en 2007). Antes de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier era admirado en Gran Bretaña por un pequeño pero influyente círculo de arquitectos y teóricos. En la segunda fase se convirtió casi de la noche a la mañana en un ídolo, sobre todo por la *Unité*. Le Corbusier visitó Gran Bretaña en 1947 para asistir al influyente Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne (CIAM VI) en Bridgewater sobre la reconstrucción de las ciudades después de la guerra. Regresó de nuevo en 1948, para dirigirse a los alumnos de la Architectural Association School y, una vez más, en 1953, para recibir un homenaje oficial: la Royal Gold Medal del Royal Institute of British Architects.

Su influencia se extendió rápidamente cuando sus jóvenes admiradores británicos fueron colocados en puestos de responsabilidad pública. El artículo «Le Corbusier's Unité d'Habitation» (1951) de la División de Vivienda del Departamento de Arquitectos del Consejo del Condado de Londres, explica cómo aunque

la mayoría de las personas con familias de cualquier tamaño prefieren casas con jardines [...] la posibilidad de bloques de veinte o treinta pisos, sugeridos por la *Unité* (pero reservados para familias más pequeñas) mezclados con casas compactas con jardín de dos o tres pisos, parece ser el único enfoque racional para la planificación de alta densidad. (en Murray y Osley 2009, 169)

Este fue el credo que se siguió en toda Gran Bretaña hasta la década de 1970. En 1987, cuando la Hayward Galleria de Londres organizó una gran exposición retrospectiva, el idilio había terminado. Christopher Booker, el periodista del *Daily Mail que* calificó a Le Corbusier como un desastre, incluso argumentó en su artículo de 1987 que el horrible asesinato a machetazos del agente Keith Blakelock durante los disturbios de 1985 en Broadwater Farm, Tottenham (Londres), fue un producto directo de la arquitectura que el maestro suizo había inspirado (en Murray y Osley 2009, 294-297).

En la deferencia británica hacia la *Unité* hay una clara falta de confianza en el talento local, tal vez incluso una falta de coraje colectivo. Hanley (2007, 85) afirma que, en busca de inspiración, un grupo de arquitectos empleados por el Ayuntamiento de



Glasgow visitó Marsella en 1947 para estudiar la *Unité*, visita corroborada por el sitio web del Ayuntamiento de Glasgow y tal vez inspirada por el congreso en Bridgwater. Hanley califica esta visita de desastrosa, aunque es más correcto afirmar, como lo hacen Glendinning, MacInnes y MacKechnis (1996), que el verdadero desastre radicó en la forma en que los políticos del Scottish Council difundieron una versión equivocada del Modernismo, que descuidó con negligencia el desarrollo del vecindario o barrio para centrarse en exceso en los bloques. Los autores se quejan de que, dado que los nuevos rascacielos parecían modernos, aunque no eran en absoluto verdaderamente Modernistas, el propio Modernismo ha soportado el peso de la crítica popular en lugar de los responsables de los terribles nuevos guetos que eran y son los *estates*.

Claire Strickett nombra al jefe de planificación de la ciudad de Glasgow, Sir Robert Bruce, como el principal peligro inspirado por Le Corbusier para la integridad de Glasgow. Bruce fue Ingeniero de la Ciudad y Maestro de Obras (1941-1948) y autor de un documento clave: el *First Planning Report to the Highways and Planning Committee of the Corporation of the City of Glasgow*, o *Informe Bruce*, de 1945. Este es el hombre cuyo propio sueño utópico Modernista incluía la demolición total del centro de la ciudad de Glasgow para ser reemplazado por un sistema de bloques de viviendas, diferenciados por distrito y función, y rodeados por una autopista de interconexión.<sup>1</sup> Esta «utopía/distopía era demasiado extrema para ser factible» (2009, en línea), pero Bruce logró convencer a la mayoría política requerida de la necesidad de demoler grandes segmentos de la ciudad e implementar planes de planificación urbana y vivienda pública que finalmente fracasaron en solo unas pocas décadas, todo en nombre de una embriagadora mezcla de paternalismo patriarcal, socialismo y (supuesta) modernidad.

Los mismos principios animaron a David Gibson, un experimentado concejal (1934-1949), presidente del Comité de Fincas de Viviendas y Edificios de la Corporación de Glasgow (1961-1964), y una clara inspiración para el Hugh Bawn de Andrew O'Hagan. Glendinning y Muthesius dedican un capítulo entero de *Tower Block* a rastrear cómo este elocuente, rebelde y fanático hombre del Partido Laborista Independiente se convirtió en el autoproclamado «Cruzado de la Vivienda» de Glasgow. Al oponerse por ineficaz al informe de 1957 sobre la destrucción de las infraviviendas, la reurbanización y el exceso de población (*Report on the Clearance of Slum Houses, Redevelopment and Overspill*), Gibson fue uno de los políticos que permitió que los bloques de viviendas fueran «arrojados al azar en descampados en cualquier lugar de los suburbios» de Glasgow (1994, 220), en lugar de en lugares cuidadosamente elegidos. Un completo fanático del control, pero él mismo prácticamente fuera del control político, Gibson no toleró ninguna oposición. Aceleró los métodos de construcción para que las torres se construyeran en cuestión de meses con el fin de lograr récords en nuevas viviendas de masas. Y lo que es más importante, hizo caso omiso de las regulaciones oficiales del Cinturón Verde británico, que no eran, de todos modos, obligatorias. No se dejaron zonas en los alrededores de Glasgow para el ocio al aire libre, la agricultura o los bosques, con la excusa de que la demanda de viviendas era demasiado alta para dejar las áreas suburbanas desocupadas.

El Ayuntamiento de Glasgow fracasó, además, a la hora de proporcionar un buen transporte público a las nuevas urbanizaciones periféricas, que, además, estaban muy lejos de ser los espacios autosuficientes que Le Corbusier imaginaba en cuanto a compras y ocio. Tampoco las nuevas urbanizaciones dieron lugar a la aparición de comunidades cohesionadas, ya que las antiguas comunidades «rescatadas» de los barrios marginales se disolvieron «irrevocablemente» (Strickett 2009, en línea). Para





colmo de males, «los sistemas de construcción y los materiales adecuados para el soleado sur de Francia pronto se degradaron», señala Strickett, «o provocaron terribles problemas de humedad cuando se emplearon bajo los cielos lluviosos de Escocia. La falta de fondos significó que se recortaron gastos tanto en el diseño como en la construcción, y el dinero requerido para mantener muchos de los nuevos edificios en un estado habitable nunca se materializó». Lo más dramático es que la moda de los bloques de viviendas obreras, añade, coincidió con el declive de Glasgow como economía postindustrial, probablemente la fuente última de la que surgen el vandalismo y la criminalidad asociados con las propiedades patrocinadas por el Ayuntamiento.

En sintonía con las tendencias actuales, Strickett pide a sus compatriotas de Glasgow que no descarten el legado escocés de Le Corbusier con frivolidad, y así repitan los mismos errores cometidos en las décadas de 1960 y 1970 con respecto a la demolición inmisericorde de tantas viviendas victorianas. La autora ve los bloques como la herencia de las ideas utópicas fallidas que los inspiraron, pero no tiene en cuenta la experiencia real de vivir en este tipo de viviendas, donde ninguno de los arquitectos que los diseñaron vivió jamás. También hay otros factores económicos en juego que hacen que los bloques sean ruinosos en muchos otros sentidos. Aunque «en 1972 los nuevos edificios de más de diez pisos de altura constituían menos del 5% del total construido por el sector público» (Bulos y Walker 1988, 40), el impacto en la vida de la clase trabajadora debe haber sido brutal durante décadas, ya que había «más de 200 bloques de viviendas que contenían casi 21.000 pisos solo en Glasgow en 1971» (Abrams y Brown 2010, 56). Incluso después de una demolición bastante extensa, a principios de la década de 2000 las autoridades de Glasgow seguían siendo responsables de 250 bloques con un total de 94.000 pisos, «la mayor concentración de viviendas de propiedad pública en Europa» (Crichton, Nicol y Roaf 2009, 261). La mayoría se enfrenta ahora a la demolición simplemente porque restaurarlos es demasiado caro; por otro lado, desde la crisis financiera de 2007-2008, «para las personas de bajos ingresos en Glasgow hay pocas posibilidades de obtener una hipoteca para financiarse un piso en un bloque de propiedad municipal» (261).

Obviamente, el bloque de viviendas que se está demoliendo en toda Escocia (y Gran Bretaña) es el que se construyó apresuradamente para las clases trabajadoras. Por lo general, no se encuentra ningún defecto<sup>2</sup> en su equivalente de lujo, del que hay muchos ejemplos sobresalientes en todo el mundo, incluido el rascacielos actual más alto del mundo, Burj Dubai, que combina uso comercial y residencial. La queja de que «muchas mujeres y ancianos quedaron aislados en los bloques de viviendas» (Abrams y Brown 2010, 56) no se asocia a la vida de clase alta en pisos de lujo, ni tampoco a la más modesta *Unité* de Le Corbusier. Lo que puede hacer de la vida una pesadilla en el día a día no es principalmente (o solo) la delincuencia juvenil relacionada con el bloque de pisos para obreros, tal vez un fenómeno exagerado. Es más bien algo tan básico como el efecto combinado de materiales de construcción baratos, mantenimiento inadecuado y falta de instalaciones. La lista es interminable: «ascensores poco fiables, ausencia de instalaciones para lavar y secar la ropa, el ruido del viento, la falta de servicios para los niños, la escasa provisión de tiendas y el desamparo social»; también, el aislamiento insuficiente contra el frío, y la humedad, que «apareció en seguida, haciendo que las casas fueran difíciles de limpiar» (Abrams y Brown, 70).

Claramente, pocos residentes deben haberse sentido realmente como en casa en este tipo de bloque, ni siquiera aquellos con una experiencia previa de vivir en *tenements* de varios pisos. Los adultos con empleo y los niños en edad escolar disfrutaban al menos de la ventaja de dejar sus pisos durante largas horas todos los



días. Para aquellos confinados a sus límites —amas de casa, bebés, desempleados, ancianos, enfermos, discapacitados—, el bloque de pisos debe haber parecido la encarnación misma de la vida distópica. El hecho de que estos guetos fueran construidos por las autoridades del Ayuntamiento aplicando los ideales socialistas y no por los codiciosos caseros que dirigían los viejos *tenements* debe haber parecido una broma de mal gusto. No es de extrañar, por lo tanto, que tantos inquilinos estén celebrando la demolición de sus propias casas.

### Por el bien de la comunidad: la crítica de la arquitectura utópica en la literatura escocesa

Los textos examinados en esta segunda sección presentan el bloque de pisos obrero desde perspectivas diferentes pero complementarias. Debido a sus diferencias genéricas, las obras de teatro y las novelas rara vez se comparan, sin embargo, se gana mucho considerando juntas las obras de Greig y O'Hagan. En la aclamada obra de David Greig *The Architect* (1996), Leo Black se enfrenta a una singular interpelación por parte de Sheena Mackie, una mujer residente en el utópico *estate* que consolidó su carrera, Eden Court: quiere que se una a la petición para que se destruya el lugar. En la novela *Our Fathers* de Andrew O'Hagan, un joven arquitecto escocés, Jamie Bawn, empleado en la demolición de bloques de viviendas en Liverpool, visita a su abuelo Hugh, un ex concejal de vivienda en una ciudad no nombrada de Escocia, para evaluar su legado mientras el hombre yace moribundo en uno de los bloques que ayudó a construir.

En ambos textos, Greig y O'Hagan utilizan el bloque de viviendas como símbolo del tipo de masculinidad patriarcal escocesa que quieren ver desmantelada. Las demoliciones de bloques de viviendas y la muerte del protagonista están conectadas en un discurso que afirma que la utopía masculinista que dio forma a Escocia entre las décadas de 1950 y 1970 debe desaparecer. La crítica de Greig al egoísmo patriarcal de Leo conduce al suicidio cuando Leo decide inmolarse junto a su obra maestra. En cambio, la crítica antipatriarcal de O'Hagan contra Hugh Bawn es más moderada, tal vez porque este hombre está ya muriendo; O'Hagan de hecho justifica a Hugh como político paternalista y hombre patriarcal. Greig ofrece esperanza para la regeneración comunal a través de Sheena, mientras que O'Hagan parece dudar sobre cómo reemplazar la utopía fallida de Hugh, limitándose a subrayar la necesidad de reevaluarla a través de hombres más jóvenes como Jamie.



François Truffaut para rodar en 1966 su adaptación de la novela distópica de Ray

No puedo trazar aquí la historia completa de la representación del bloque de viviendas en las ficciones escocesas y británicas, pero mencionaré al menos algunos ejemplos significativos, en su mayoría películas y producciones televisivas, ya que pocas novelas u obras de teatro tratan este tema. La exitosa finca de Alton West fue el escenario elegido por

Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). También en 1966, la BBC proyectó *Cathy Come Home*, de Ken Loach (coescrita con Jeremy Sandford), una historia conmovedora y un «momento decisivo en términos de una película de ficción que proyecta cuestiones sobre la vivienda y la falta de vivienda en la conciencia pública más amplia» (Burke 2007, 180). El bloque de pisos obrero apareció por primera vez en la ficción escocesa ya en 1969, con la primera telenovela de la cadena escocesa STV, *High Living*, escrita por Jack Gerson. Esta telenovela, que se emitió hasta 1971, parece haberse perdido, aunque el recuerdo de los 200 episodios de quince minutos «permanecerá con todos los mayores de sesenta años, que recuerdan cómo fue no solo mudarse de casa, sino ver sus vidas en los rascacielos representadas en la televisión» (Beacon 2012: en línea).

Andrew Burke menciona como obras sobresalientes posteriores a Thatcher que tratan sobre el bloque de viviendas las películas *Ladybird*, *Ladybird* (Ken Loach 1994), *Nil by Mouth* (Gary Oldman 1997) y *All or Nothing* (Mike Leigh 2002), y la serie de televisión *Our Friends in the North* (Cellan Jones, James Urban 1996). Burke analiza en detalle dos películas del siglo XXI, la políticamente comprometida *Last Resort* (Pawel Pawlikowski 2000) y *Red Road* (Andrea Arnold 2006). Estas películas reflejan cómo la habitual visión popular del bloque de viviendas, promovida por los medios de comunicación y los políticos, como «los sitios y símbolos de los principales problemas sociales de la Gran Bretaña contemporánea (crimen, pobreza, comportamiento antisocial)» (2007, 177) en realidad oculta el clasismo, el racismo y los prejuicios antiinmigrantes apenas disimulados. Irónicamente, en la notable película de terror adolescente *Attack the Block* (Joe Cornish, 2011), solo una pandilla de adolescentes marginales y no blancos se interpone entre Gran Bretaña y una horrible invasión alienígena.



Tampoco puedo presentar aquí la historia completa de la representación de la masculinidad en la cultura escocesa. Sin embargo, dado que estoy argumentando que la discusión de Greig y O'Hagan sobre la utopía depende de un claro discurso de género que conecta directamente la masculinidad escocesa y la arquitectura, debo considerar brevemente cómo Leo, Jamie y Hugh encajan en el contexto sociocultural al que pertenecen.

El volumen de Maureen Martin *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity* (2009) argumenta que el Victorianismo posterior a Walter Scott imaginó a Escocia como una tierra esencialmente masculina, particularmente las Tierras Altas o Highlands. Escocia llegó a ser narrada, no sin contradicciones, como «el corazón masculino de Gran Bretaña» (3), de ninguna manera como una colonia feminizada, sino como una fuerza muy codiciada por el cerebro imperial de Inglaterra. Martin, sin embargo, ve «el estatus subalterno permanente de Escocia dentro de Gran Bretaña [...] como una humillación constante<sup>3</sup> que sometió a la masculinidad de las Tierras Bajas a un estrés considerable» (9) a lo largo del siglo XX. Utilizando el controvertido concepto de 'masculinidad hegemónica' de R.W. Connell, actualmente en profunda revisión (Messerschmidt 2018), Berthold Schoene ha argumentado que «la masculinidad escocesa normalmente no se describiría como 'hegemónica', sino más bien como un tipo de masculinidad 'marginada' o 'subordinada', o quizás con demasiada frecuencia 'cómplice'» (2002, 93), siempre en un segundo lugar después de la masculinidad inglesa. La persistente

constatación de que los hombres escoceses no pueden ser hegemónicos da lugar a una división, reflejada en las representaciones culturales locales, entre el orgulloso «hombre duro» (muy cuestionado en los tiempos posteriores a la Devolución del gobierno local a partir de 1997) y el autodestructivo «hombre blando». Ninguno de los dos quiere ser cómplice de la masculinidad inglesa, pero reaccionan a su subordinación desde posiciones opuestas.

El «hombre duro» típico de la literatura escocesa es un «hombre urbano disfuncional», generalmente de clase trabajadora, ocasionalmente de clase media baja, a menudo desempleado, un «víctima de la injusticia y la discriminación por motivos de clase» (Whyte 1998, 274). Ejemplos sobresalientes, tal como los protagonistas de William McIlvanney y el detective de Edimburgo John Rebus de Ian Rankin,<sup>4</sup> muestran cómo, en un contexto de dependencia política, la cultura escocesa responde celebrando el fracaso (heroico): los hombres escoceses podrían haber tenido éxito y ser verdaderos hombres hegemónicos si las circunstancias de la nación hubieran sido diferentes. «El estatus de víctima y perdedor del hombre duro lo convierte en el foco de un patetismo sorprendente pero persistente, un patetismo que extrañamente ‘feminiza’ a una figura que quiere ser decidida y absolutamente masculina» (Whyte, 274). Esta «feminización» es la raíz de una condición singular. El «hombre duro» es, a pesar de su condición de víctima, la vara de medir con la que se mide la «auténtica» masculinidad escocesa. Sin embargo, su principal legado literario es «una masculinidad que duda de sí misma, que se percibía a sí misma como defectuosa, carente de afirmación o validación» (279).

Una duda recurrente sobre la actuación pública y privada de los hombres domina, así pues, la representación ficcional de la masculinidad escocesa, con personajes divididos, en principio, en «hombres blandos» que se cuestionan a sí mismos (Jamie) y «hombres duros» que se niegan a hacerlo (Leo, Hugh). El denominador común es el hecho de que tanto Leo como Hugh, que se sienten seguros en su desempeño como hombres, finalmente quedan expuestos como fracasados, mientras que Jamie, que se ve a sí mismo como un fracasado, no tiene miedo a quedar expuesto. Cuando el mundo aparentemente seguro de Leo Black se desmorona, él reconoce su fracaso suicidándose. Hugh se niega a enfrentarse a sus errores, pero ni siquiera la admiración de Jamie puede ocultar cuán profundamente defectuoso fue su comportamiento público y privado. En ambos casos, cuando Leo y Hugh mueren, parte del patriarcado escocés muere con ellos, pero también parte de la utopía.

### **El derribo del ego y el autosacrificio: *The Architect*, de David Greig**

La identificación del arquitecto con la masculinidad tiene una larga historia. Sanders destaca en ella la novela de la autora estadounidense Ayn Rand *The Fountainhead* (*El manantial*, 1952), obra que capitaliza «la percepción cultural popular de que los autores de edificios, al igual que las estructuras que diseñan, encarnan la esencia misma de la hombría» (1996, 11). El varonil Howard Roark de Rand no podría ser más diferente de Leo Black. Sin embargo, tanto su novela como *The Architect* «revelan en última instancia que la arquitectura y la masculinidad son ideologías que se refuerzan mutuamente, cada una invocando a la otra para naturalizarse y defender sus pretensiones e intenciones particulares» (Sanders 11). Para evitar confusiones y acusaciones de misandria aclararé que la ideología en cuestión no es la masculinidad sino el patriarcado: la disposición masculinista de la sociedad basada en exigir a los hombres hegemónicos que ejerzan el mayor poder posible y a las mujeres y las



masculinidades subordinadas que obedezcan en sumisión. La masculinidad, y los hombres, ciertamente pueden ser antipatriarcales, como muestra el ejemplo de Greig.

La acción de *The Architect* está enmarcada por «el sonido de una multitud vitoreando y aplaudiendo» (Greig 201) mientras se derriba un bloque de viviendas. Ni al principio ni al final de la obra vemos la demolición. Esta imagen ausente resalta aún más eficazmente el horror del suicidio de Leo Black, según lo imagine cada espectador. El estudio de Nesteruk de dos obras en la prolífica producción de Greig,<sup>5</sup> la obra infantil *Petra* (1992) y *Europa* (1995), llama la atención sobre el importante papel que desempeña en ellas el ritual sacrificial. Sin pretender que *The Architect* trate exactamente de este tema, me gustaría subrayar el sentido implícito en el que se pide al público, en particular al público escocés original, que celebre la muerte de Leo como un ritual de limpieza que elimina simultáneamente el edificio y el arquitecto, la distopía y la utopía. Leo no es literalmente sacrificado por la comunidad, pero aun así es empujado por una combinación de fuerzas (su éxito profesional en declive, su desastrosa vida familiar, la protesta de Sheena) a una situación terminal. Su muerte, como señala Blattès (2008, en línea), se complementa con el suicidio de otros dos hombres, ambos residentes de Eden Court: el hijo de Sheena, Eliot (muerto antes de que comience la obra), y Billy, el amante de clase trabajadora que el hijo de Leo, Martin, abandona. El hecho de que estos tres hombres mueran saltando desde la torre fállica de Leo es una parte esencial de la declaración antipatriarcal de Greig.

Un aspecto que puede afectar a la credibilidad de *The Architect* es su ubicación indeterminada, tal vez justificada porque Eden Court está destinada a representar cualquier suburbio escocés. La cronología interna de la obra, ambientada en 1991, implica que Leo, entonces en la cincuentena, es demasiado joven para haber estado a cargo del diseño de una barriada ya en 1971. Los arquitectos de la vida real responsables de lugares infames, como Sam Bunton (autor del *estate* de Red Road), o Basil Spence<sup>6</sup> (responsable de Hutchesontown C), nacieron décadas antes. También disfrutaron de un éxito duradero, a diferencia de Leo, que está atrapado por su carrera estancada (cuando la obra empieza está construyendo un aparcamiento para un nuevo bloque de oficinas). Como empleado de un gran estudio de arquitectura, el frustrado Leo sueña con «establecerse por mi cuenta» (101) para desarrollar pequeños proyectos porque «quiero volver a... un cierto control» (101, puntos suspensivos originales). Este deseo de «volver» a una etapa anterior en la que supuestamente controlaba su vida también persigue a Leo como hombre de familia. Su esposa Paulina, una ama de casa fría y amargada, obsesionada por la polución ambiental, finalmente lo rechaza porque «no siente admiración» por él (172). Como padre, Leo es completamente incapaz de conectar con Martin, su hijo gay y un joven a la deriva. También estropea su relación con su hija (y secretaria) Dorothy al no enfrentarse a su deseo incestuoso por ella, del que la joven no es consciente.

Sheena Mackie, «la representante de los inquilinos» (104) de Eden Court, quiere que Leo firme la petición para demoler los pisos, convencido de que de esta manera el Ayuntamiento se avergonzará y construirá «casas adecuadas» (106). Ella declara que su campaña no es «nada personal» (106), pero Leo se siente lógicamente ofendido y se niega a firmar. Los pisos están aquejados de los problemas habituales: frío excesivo, ascensores averiados, una plaga de cucarachas. Leo sigue defendiendo su diseño, solo reconociendo que el dinero era demasiado escaso en el momento en que se construyó el barrio. Sheena insiste, cuando Leo afirma que el Ayuntamiento ha aceptado su propuesta de reforma, que los inquilinos no quieren ni que se reformen los pisos ni que los políticos se disculpen. En su opinión, le está ofreciendo al inflexible Leo «la oportunidad de hacer las cosas bien» (108).



Molesto por la petición de Sheena, Leo arremete contra una Paulina cada vez más desleal: «El lugar es un barrio marginal, culpa al arquitecto. Llenan un lugar con cerdos y luego se quejan de que se ha convertido en una pocilga» (122). Puede que Leo tenga razón, pero su uso de la palabra «cerdos» revela el clasismo de la utopía socialista que sostiene los barrios de bloques de viviendas obreras en Escocia. Más tarde, Leo se retracta parcialmente, recordando la oportunidad única de construir una «cosa mejor» (192) que tuvo en el pasado y cómo imaginó que «el vecindario entero era un pueblo» (193), conectado con otros y con el centro de la ciudad. En la arrogante visión profesional de Leo, la materialidad del edificio se coloca por encima de las mismas personas a las que debería servir: el problema al final es cómo «el elemento humano [...] te elude» (192). Sin embargo, es importante observar que Leo no es responsable del principal inconveniente de Eden Court: su aislamiento, incluso su guetoización. Como señala Blattès, «la tour n'est pas en soi bonne ou mauvaise, ce qui compte c'est le rapport entre la tour et la ville. Sheena et les habitants de la tour ne sont plus intégrés dans la vie de la ville; la tour est devenue un moyen d'exclusion» (2008, 31).

En el segundo acto, Sheena visita la cómoda casa de clase media de Leo, donde contemplan juntos una maqueta de Eden Court. El diseño original consistía en seis torres con «pasarelas aéreas que unían cada torre y plataformas que unían cada balcón [...] vagamente basado en Stonehenge» (164). Leo ganó un premio y un reconocimiento profesional por el proyecto, pero a Sheena solo le importa que la hierba verde del modelo es en realidad barro marrón y que los residentes están enfermos con depresión. Leo se defiende alegando que puso mucho esfuerzo e «imaginación» (165) en las viviendas baratas que le encargaron construir. Cada vez más molesto, prácticamente cita a Le Corbusier cuando subraya que «no se pueden construir viviendas en masa para satisfacer los deseos individuales» (165). La persistente Sheena acusa a Leo de negligencia en su supervisión del apresurado proceso de construcción. El folleto que la convenció de inscribirse en la lista de espera mentía sobre la cruda realidad: «Las cajas se amontonan una encima de la otra y estamos metidos en ellas como si fuéramos piezas de una exhibición» (167). Haciéndose eco del deseo de Leo de recuperar el control, Sheena cierra su visita proclamando que «la arquitectura es para la gente que paga. Siempre. Lo único que queremos es tomar *el control*» (167, cursivas mías).

Durante la visita de Leo a Eden Court, Sheena finalmente lo convence de unirse a la petición de derribo. El cambio de opinión de Leo se debe en parte a las revelaciones de ella sobre el suicidio de su hijo depresivo; también, por un intercambio significativo durante el cual Sheena termina el proceso de desempoderamiento patriarcal de Leo. Cuando repite su argumento de que las nuevas viviendas no resolverán los viejos problemas sociales, Sheena responde que «la cuestión es el *control*. Quién tiene el poder de derribar y quién tiene el poder de construir» (189, cursivas mías). Más tarde, una vez él ha firmado, ella da el golpe final al orgullo patriarcal de Leo: «He estado trabajando en los nuevos diseños. Es una mujer, la persona con la que estamos trabajando. Tal vez la conozcas. Se dedica a la arquitectura comunitaria» (197). Sheena incluso sueña despierta con convertirse en arquitecta y trabajar con Leo. No es de extrañar que él decida entonces pedirle las llaves de su piso vacío, con la excusa de que tiene que supervisar la voladura.

La adaptación cinematográfica estadounidense de *The Architect* (2006, con guión y dirección de Mark Tauber) reemplaza el suicidio de Leo con una escena de reconciliación cuando se encuentra con su hijo Martin en la azotea del bloque que va a ser dinamitado. El padre está de luto por su edificio moribundo, el hijo por el suicidio



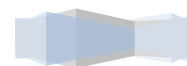
de su amante Shawn, un prostituto. Esta reconciliación sentimental pone de manifiesto indirectamente los diferentes enfoques de la masculinidad en Escocia y Estados Unidos. Mientras que para Greig, la masculinidad patriarcal fallida de Leo está condenada a la destrucción, para Tauber todavía hay una oportunidad de regeneración, también más allá de la familia. Tauber combina el trasfondo de clase original de la obra con cuestiones raciales. La vecindad que Leo (Waters, no Black) ha construido, supuestamente en Chicago, está habitada por obreros afroamericanos. Sheena, que es blanca, es en la película la activista comunitaria Tonya Neely, una mujer negra. Tonya se enfrenta a una lucha más dura, ya que no solo Leo se opone a sus planes, sino también las pandillas locales que controlan el mercado de drogas. Al final, Tauber carece de la energía para escenificar una confrontación triangular entre Leo, Tonya y las pandillas y simplemente deja que la historia se desinfe. Las autoridades de la ciudad se adueñan de la campaña de Tonya para obtener réditos políticos y decretan la demolición incluso antes de que Leo firme la petición.

Quizás *The Architect* sea el típico caso en el que el mensajero es asesinado injustamente. Refleja muy bien, sin embargo, la necesidad no satisfecha de poner nombres y rostros a los hombres que construyeron los odiados bloques. Ellos todavía permanecen protegidos, estén vivos o muertos, por su prestigio profesional de clase media. Por otro lado, la obra de Greig también hace un buen uso de las fantasías sacrificiales, cuestionando su uso. No se sabe de ningún arquitecto que haya fallecido al ser derribado su edificio<sup>7</sup> y, si se considera de cerca, la muerte de Leo es bastante absurda. También es un arma de doble filo en cuanto a la satisfacción que la comunidad puede obtener, ya que es a la vez una rendición y un acto desafiante. Blattès tiene razón al enfatizar que Leo debe asumir la responsabilidad de sus acciones y ayudar a otros a regenerar la ciudad (2008, 31). Según alega, como líder de la comunidad de esta regeneración, Sheena tiene muy poco margen de maniobra (31). No obstante, si Blattès se refiere a la posible hostilidad de las autoridades municipales contra el derribo de los bloques de pisos y su sustitución por casas, se equivoca, ya que esta es la solución que prefieren la mayoría de británicos.<sup>8</sup>

Sean hombres o mujeres, Escocia (y Gran Bretaña) necesita una generación de arquitectos y urbanistas sensatos y sensibles que vean más allá de las teorías y las modas pasajeras para priorizar a quienes residirán en sus edificios. La decisión de Greig de ponerse del lado de Sheena y en contra de Leo sugiere muy claramente que las mujeres pueden forzar cambios importantes en las políticas hasta ahora lideradas por hombres patriarcales insensibles, centrados en su avance profesional narcisista. Es por eso que, una vez que Sheena se ha empoderado, Leo debe abandonar el escenario y hundirse con su edificio.

### **Una incierta reivindicación de la utopía patriarcal terminal: la brecha generacional en *Our Fathers***

Coincidiendo con el lanzamiento de *Our Fathers*, Andrew O'Hagan publicó en *The Guardian* el artículo «Higher Hopes» (marzo de 1999), un compendio de las ideas principales detrás de la novela. Los bloques de pisos para obreros, escribe, estaban destinados a ser «lugares que aprovecharan lo mejor de la comunidad y la mejorarán» (1999: en línea). O'Hagan destaca a David Gibson entre los idealistas que encontraron en el bloque de pisos la mejor solución al problema de la modernización británica posterior a la Segunda Guerra Mundial. En la década de 1950, todos querían abandonar «los patios y callejones abarrotados, toda la panoplia de la Gran Bretaña sin ventanas» por pisos altos orientados al sol. La demanda de la clase trabajadora era



demasiado alta para que los concejales le pudieran hacer frente, ya que la gente «pedía a gritos la demolición de los barrios marginales». O'Hagan también recuerda la ilusión de los niños por los bloques, que «convivían en nuestras cabezas con Scalextric y Lego y *Espacio 1999*» y estaban habitados por personas «orgullosas del lugar donde vivían». O'Hagan declara abiertamente que ama «el ideal por el que fueron construidos» si bien reconoce que las viviendas se construyeron «pensando muy poco en cómo la gente viviría en ellas». Según lamenta, «la memoria y el Utopismo y la vanidad y la corrupción blanda y la bebida fuerte» finalmente han demolido las idealizadas torres.

O'Hagan siempre había querido escribir una novela sobre el tema de los bloques, por lo que visitó muchos por toda Gran Bretaña. Las opciones que se le ofrecían eran muchas; quizás la más obvia era narrar la vida de las personas y familias residentes. Su artículo incluye, seguramente sin quererlo, el resumen de la trama de la novela que O'Hagan evitó: la historia de cómo su abuela terminó viviendo sola en un bloque de doce pisos. Su apartamento de Roystonhill era «un nuevo mundo limpio» y la recuerda feliz en él. Hacia el final, sin embargo, «su mundo se había reducido a una cocina impoluta» porque los ascensores ya no funcionaban, un chico le había robado el bolso y ya no se sentía segura. El O'Hagan adulto se dio cuenta entonces de que «el viento silbaba por todo el edificio. No había tiendas. Ni taxis». Su abuela sintió que «había progresado», pero a medida que se acercaba su muerte, O'Hagan sospechó que estaba mintiendo, tal vez incluso a sí misma. Esta es su novela no escrita, la inexistente *Nuestras madres*.

*Our Fathers* está ambientada en el otoño de 1995, cuando Jamie, entonces de 35 años, regresa a Ayrshire, después de una ausencia de diez años, en respuesta a una carta de su abuelo Hugh. Jamie quiere «tomar una posición en contra de los delirios de Hugh» (221), pero en su lugar es seducido por el relato del moribundo sobre su vida. Jamie finalmente madura gracias a esta última oportunidad de declarar su amor y gratitud a Hugh, por darle una buena vida lejos de su abusivo y alcohólico padre Robert. Esta narración en primera persona es, esencialmente, un relato sentimental en el que la prolongada reconciliación entre el nieto y el abuelo domina sus discrepancias sobre el urbanismo. En términos literarios escoceses, las diferencias que separan a Hugh y Jamie recuerdan el contraste entre el idealismo social de William McIlvanney y el «derrotismo» de James Kelman (Hames 2007, 68), aunque el abatimiento de Jamie es muy leve en comparación con el de los hombres perdidos de Kelman.

Gasiorek ve una «disonancia» crucial en *Our Fathers* «entre un presente desilusionado y patricida y un pasado utópico demasiado optimista, al tiempo que insiste en que este último no puede ser simplemente borrado» (2005, 44). Mi preocupación es que el impulso patricida es demasiado moderado porque Hugh inspira demasiado respeto. Jamie está demasiado cerca de su abuelo emocionalmente y condona demasiados errores. Simplemente carecemos de la distancia necesaria para determinar si Hugh es, como sospechamos, un político corrupto o, como insinúa Jamie, un hombre honorable que hizo todo lo posible en circunstancias extremas. Greig entendió que Sheena es necesaria para que juzguemos a Leo, afirmando con razón que su prejuicio contra él no es personal. Esto le permite a ella argumentar sus puntos de vista con determinación y sin sentimentalismo. La postura de O'Hagan, por el contrario, atribula tanto a Jamie como al lector, porque ¿quién puede condenar a un moribundo? Jamie no puede hacerlo, así que ¿cómo podemos hacerlo nosotros? Al final, la «postura intransigente» de Hugh no se ve socavada por «la rebelión igualmente



intransigente de Jamie» (Gasiorek 2005, 44) porque su intransigencia no es lo bastante rotunda.

La vacilante inflexibilidad de Jamie está condicionada en parte por el inusual patrón generacional de la novela, que abarca cuatro generaciones de hombres: Jamie, su padre Robert, su abuelo Hugh y su ya difunto bisabuelo Thomas. Mientras que la relación entre padre e hijo a menudo se representa en la ficción como una confrontación directa (este es el caso entre Jamie y Robert), las relaciones entre abuelos y nietos tienden a ser de complicidad en lugar de disparidad. Un punto de inflexión crucial en *Our Fathers* ocurre en el pasado cuando la ilusa madre de Jamie se deja apalazar más allá de lo soportable por su furioso marido Robert. Disgustado, Jamie, que entonces tenía solo trece años, golpea a su padre. Una violencia similar contra Hugh nunca es una opción. Es posible que Jamie se haya ido de Escocia para escapar de Hugh cuando tuvo la edad suficiente para comprender lo testarudo y duro que es su abuelo, y para elegir su propia carrera profesional. Pero, ¿cómo puede atacar, aunque solo sea verbalmente, a un anciano frágil en su lecho de muerte?

La paternidad, dado el título de la novela, ocupa, lógicamente, buena parte de su sustancia. Jamie no sólo «encarna» (Danciu 2008, 242) la «herencia identitaria» (243) moldeada por los hombres de su familia, sino que también debe enfrentarse a una decisión sobre su transmisión a través de su propia paternidad. Su miedo a ser un abusador como Robert lo ha alejado de la paternidad hasta el punto de que ha obligado a su paciente novia Karen a abortar. Para su sorpresa, se encuentra declarando a su abuela Margaret que «me gustaría tener hijos algún día»; cuando ella, sintiendo lo que le preocupa, le dice que «eres un buen hombre», su respuesta es «Todavía no» (177). La muerte de Hugh y, sobre todo, la reconciliación parcial con Robert, colocan al fin a Jamie en el camino correcto.

Inicialmente, Jamie presenta el alcoholismo y la violencia misógina de Robert como síntomas de un malestar escocés masculino. «Mi padre soportaba mal todo ese pavor que venía con la tierra: era incapaz de levantarse, o de levantarse de nuevo, y le costaba ver el poder que tenía en sus propias manos. Eran hombres enfermos de corazón, débiles de huesos. Lo único que querían era la paz de la derrota» (8). Cuando Jamie finalmente se ve al final de la novela con Robert, convertido en un taxista trabajador ya separado de la madre de Jamie, que se ha vuelto a casar felizmente, el propio diagnóstico de su padre se centra a un factor clave, la paternidad desencantada de Hugh:

«Nunca fui el hijo que mi padre quería. Quería a alguien a quien pudiera moldear, te quería a ti. Tu abuelo era un hombre soñador. Necesitaba gente que pudiera creer en sus objetivos. Yo no servía para eso. Tal vez no sirva para mucho. Pero no lo odiaba. Sería más justo decir que me odiaba a mí mismo». (264)

Hugh capta a Jamie como su pupilo cuando el niño busca refugio en su casa y la de su abuela Margaret tras golpear a su padre. La mala relación de Hugh con Robert lo lleva irónicamente a tener una segunda oportunidad con Jamie, para quien de hecho es una figura paterna mucho mejor.

La arquitectura utópica y la masculinidad se mezclan inextricablemente en este período de la vida del adolescente Jamie. Su nuevo refugio es el piso de sus abuelos en la decimotava planta de un bloque de veinticuatro, Annick Water, en la costa. Este bloque es parte de un vecindario de seis torres en total: «las mejores de su línea en su día. Cada una se construyó en un mes y medio» (67). Hugh, un vampiro emocional, bebe de la admiración de Jamie: «Nos convertimos en partes separados de la misma persona. Me dijo una y otra vez que yo era como él de joven» (31). El hecho de que

esta alianza se forje en 1973, cuando el poder de Hugh como «señor de la vivienda» ya está disminuyendo (31), pasa desapercibido para Jamie. De modo egoísta, Hugh convierte a Jamie en «su proyecto» (51): «Todos los secretos de la vivienda escocesa llegaron a mí de primera mano», en particular «la historia de la apuesta de nuestra familia por la utopía» (51, inicial en mayúsculas del original).

Hugh cuenta su historia durante los dos meses de la visita de Jamie, mientras yace postrado en cama, muriendo de cáncer de pulmón. Jamie pronto ve que el presidente del Comité de Obras Públicas y no su abuelo Hugh está hablando. Ni siquiera frente a la muerte Hugh «se abre» y «le da la espalda al hombre público» (83) porque, en sus palabras de hombre duro, «la autocompasión no tiene sentido» (83). Jamie asume con cierta reticencia su papel de público cautivo, diciéndonos que Hugh habla «siempre había desdeñado el mundo como algo menos atractivo que él» (81). Jamie también nos narra cómo, a pesar de todo su socialismo, Hugh estaba «hacia el final [...] hambriento de estatus» (162). Su reputación está arruinada porque, como revela Margaret, Hugh ha sido acusado y podría ser juzgado por «apropiación indebida de fondos» (135). Cuando Jamie escucha a un reportero insinuar que el malversador Hugh incluso usó materiales infestados con asbesto, O'Hagan lo sentencia: «Hugh Bawn era un idealista. [...] Les puso un precio demasiado barato a sus bloques. Construyó más casas con lo que ahorraron. Sus errores fueron mejores que tus verdades» (214). Cabe preguntarse qué le diría Sheena a Jamie sobre el idealismo de Hugh.

Jamie se autoconviene de que Hugh lo haya llamado a su lado por amor. Sin embargo, en su última salida juntos, Hugh, al tanto de las actividades profesionales de Jamie demoliendo bloques de viviendas (su trabajo en los cinco años anteriores), intenta persuadirlo para que preserve los edificios: «Podría enseñarte sobre cómo hacer que los bloques sean más duraderos» (154). Cuando Jamie declara categóricamente que este es un «nuevo tiempo» que exige soluciones diferentes, Hugh replica que él y sus «compinches» necesitarán «más que una bola de demolición y cartuchos de dinamita» (171) para crear algo que valga la pena a partir de los escombros, en lo que tiene razón. O'Hagan nunca aclara las circunstancias que llevaron a Jamie a aceptar su trabajo. Más adelante, Jamie asiste a la demolición en la plaza Florence del barrio de Gorbals en Glasgow de un bloque encargado por Hugh, construido en 1972. Sin embargo, se niega a ayudar al discípulo de Hugh, Fergus McCluskey, a supervisar la complicada demolición por lealtad a su abuelo. Curiosamente, en lugar de la voz narrativa de Jamie, O'Hagan utiliza un artículo de periódico para informar sobre la demolición. La voz que escuchamos no es la suya, sino la de una residente, la señora Moira McPhail, para quien (lo mismo que para Sheena) los bloques de viviendas «nunca deberían haber sido construidos» (188). Esta es una opinión que Jamie simplemente no puede expresar.

Ni narrador ni autor son plenamente conscientes de cómo el discurso utópico que defiende Hugh está condicionado por el género, ni de cómo se distorsiona para minimizar el papel de las mujeres y el impacto de la utopía masculinista en ellas. Esta carencia se evidencia en el trato que se le da a la pareja formada por los bisabuelos Thomas y Famie. Thomas, un granjero irlandés ineficaz, emigró con Famie y el bebé Hugh al barrio de Govan, en Glasgow, en 1914. Allí, Thomas casi se convirtió en un alcohólico, desesperado por su fracaso crónico como sostén de la familia, encontrando la manera de salir de los problemas solo al morir en la Primera Guerra Mundial. Como su joven viuda Famie sabe por otro soldado, Thomas fue ejecutado como desertor, aunque el Gobierno británico finge que murió en combate. Su deshonor, sin embargo, no mancha la reputación de Thomas como un ideal mítico para el «hombre blando»

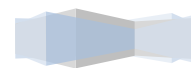
Jamie: «Cuando era un niño, soñaba con Thomas. Quería ser ese hombre bondadoso, que había vagado por los campos, y amado a su esposa, y nombrado las flores, y había escrito cartas junto al candil» (90). Este anhelo es tan difícil de explicar como el descuido de Jamie hacia el único miembro verdaderamente heroico de su familia: la propia Famie.

Jamie escribe que Hugh vivió «a la sombra de los ideales de Famie» (96), pero ella nunca recibe la atención que merece: su historia sigue siendo otra novela no escrita, o parte de la imaginaria *Our Mothers*. Primero como la esposa de un soldado ausente, luego como su viuda, la tímida Famie Bawn sufre el abuso de los despiadados caseros de los barrios bajos. Esta mujer desprotegida opta entonces por convertirse en una luchadora por la justicia social. Los desalojos masivos de 1915 convierten a Famie en la activista pública Effie Bawn, que se distingue por organizar a las mujeres de todas las clases en acción. Un punto de inflexión en su carrera llega con la «marcha de los huelguistas del alquiler en George Square» (100), que da lugar a la Ley de Restricciones de Alquileres de Lloyd George. Posteriormente, Effie fue elegida concejal del Ayuntamiento de Glasgow en 1918 por el Partido Laborista y se le asignó la responsabilidad de Salud y Vivienda. Esencialmente, O'Hagan toma prestada para Effie la carrera de Mary Barbour, la primera mujer concejal laborista, incluso describiendo el activismo de Effie como «la materia del corazón de Mary Barbour» (98).

Effie, a pesar de sus hazañas, no es, sin embargo, el principal héroe de la infancia de su hijo Hugh. El chico adora a John Wheatley (1869-1930), un minero convertido en político socialista y nombrado Ministro de Salud en el gabinete de Ramsey MacDonald en 1924, y a John McLean (1879-1923), un maestro y organizador marxista, y primer cónsul bolchevique en Escocia. O'Hagan no atribuye a Effie, sino a la escuela dominical socialista el sueño de la infancia de Hugh de una «Escocia de turbinas y motores gigantes» (105), y ella pronto es olvidada en la biografía de su hijo. Hugh comienza a trabajar en obras de construcción a los 15 años y consolida su activismo político con un primer nombramiento en 1938 como Asesor de la Corporación en Contratos y Materiales de Construcción. Su carrera despegó coincidiendo con su matrimonio con la mansa Margaret, a quien conoce en 1939. Ella aporta a la vida de Hugh su lealtad inquebrantable y su prestigio en las Tierras Altas, ya que su familia es de posición social más alta. Effie muere en 1941, Robert nace en 1943, completando así la transformación de Hugh de hijo a padre.

Hugh no es reclutado durante la Segunda Guerra Mundial debido a una afección menor en el oído, pero, como informa Jamie, los años de la guerra «lo convirtieron en un político duro» (117), para entonces ya concejal. La década cumbre de Hugh es la de 1950, años que pasa «despejando espacios para edificar prefabricados» (118), siendo su lema elegido «el máximo número de casas en el menor tiempo posible» (117). En la década de 1960, obsesionado con la idea del bloque de viviendas, Hugh se convierte en el jefe del «programa de edificios altos en Glasgow» (119), «la luz y guía» (119) de los hombres que los construyeron. El provinciano Hugh, que nunca viaja fuera de Escocia, toma prestado en nombre del progreso no solo los ideales de Le Corbusier, sino también los implementados en Berlín, Chicago y Copenhague, que conoce por libros e informes.

Estos sueños, sin embargo, se derrumban a mediados de la década de 1970, lo que obliga a Hugh a retirarse. Jamie, que solía visitar cuando era niño las obras de Hugh, recuerda una pelea con un arquitecto. El hombre, que podría haber sido el Leo Black de Greig, se queja de que los materiales deficientes hacen que sea imposible cumplir con los estándares requeridos. Hugh le grita: «Estamos construyendo pisos cojonudos. Grandes pisos. Baratos si podemos» (124). A diferencia de lo que afirman



sus detractores, el enriquecimiento personal nunca motiva a Hugh, sino «la gran victoria laborista sobre los problemas de vivienda de Escocia» (125). Esta, no obstante, resulta ser solo una victoria pírrica, y los bloques tan solo una solución temporal. Mientras yace moribundo, Hugh sigue negando el fracaso de su sueño utópico, pero esta negación se convierte en una fuente directa de humillación cuando debe aceptar ser trasladado a un hospital para morir porque en los ascensores de su bloque no cabe un ataúd.

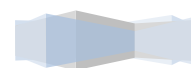
Los sueños utópicos fallidos llevan a Hugh a la tumba, pero la realidad distópica continúa para su viuda Margaret; que el narrador y el autor se preocupen por ella ya es otra cuestión. A pesar de los vívidos recuerdos de O'Hagan de su abuela, Jamie no emplea tiempo para considerar cómo Margaret sobrevivirá sola en su piso. Después de la muerte de Hugh, ella desempeña el papel de su albacea informal, pasando el legado de su esposo literalmente a Jamie cuando le pide a su nieto que tome todos los papeles. Llorando pero con voz fuerte, ella lo deja ir: «Vete y cree en las cosas. Y vive» (280). Al principio de la novela, Jamie se da cuenta de que Margaret vive en un mundo de fantasmas, ya que todos sus amigos han fallecido. El hecho de que no recuerde esta soledad cuando queda viuda demuestra las deficiencias emocionales de Jamie, pero también, sobre todo, el descuido de O'Hagan hacia Margaret.

El retrato de las mujeres escocesas en las ficciones escritas por hombres tiende a dividirse entre «la compañera mansa y solidaria» y la «mujer amargada y distante que niega a los hombres el cuidado y el sustento que se espera que proporcione» (Whyte 1998, 274). La Margaret de O'Hagan es un ejemplo de la primera, la Paulina de Greig de la segunda. Lo que las une es un principio patriarcal tradicional por el cual los hombres solo pueden mantener el amor de una mujer si ella lo admira. Paulina pierde a medida que envejece su admiración por Leo, y por ello deja de amarlo. Margaret, al contrario, siempre lo admira y lo ama, aunque O'Hagan no le permite expresarse sobre sus sentimientos. Margaret es, como Jamie sabe, «una víctima de los grandes planes» de su marido y un «apoyo en la fantasía de su propia pureza» (180). En lugar de preguntarle directamente a Margaret cómo se siente, Jamie nos informa que «decir que Margaret fue atajada y acallada [...] sería decir algo en contra de sus deseos», pues ella «estaba muy segura de los dones de su marido, y se sentía a gusto en el papel que había buscado y mantenido, como su compañera, su defensora» (180).

En última instancia, una mujer como Sheena, con sus planes de reemplazar los bloques de pisos con casas, le brindaría a Margaret una mejor protección que el egoísta Jamie. Para él, la soledad de Margaret no es un problema. Tampoco lo es para O'Hagan, que deja a esta anciana princesa encerrada en la torre sin un caballero de brillante armadura que la rescate, ni la oportunidad de rescatarse a sí misma (como hizo Famie). Hugh, que debería haber sido ese caballero, resulta ser, en realidad, el mago villano que la encarceló. De este modo, Margaret Bawn se convierte, en última instancia, en un símbolo de los males distópicos que hombres patriarcales como Hugh, por muy bien intencionados que fuera su paternalismo, generan con sus utopías narcisistas. Esta no es ni para Jamie ni para O'Hagan la principal preocupación, y por lo tanto pierden una gran oportunidad de contar una historia aun no narrada.

### **Conclusión: Al fin demolidos...**

He analizado aquí la obra de David Greig *The Architect* y la novela *Our Fathers* de Andrew O'Hagan como ejemplos literarios sobresalientes de la representación del debate en torno al bloque de pisos para obreros en la cultura escocesa. Cada texto examina la utopía socialista que llevó a la construcción de *estates* obreros en toda Gran Bretaña y, específicamente en Escocia, como producto de un fallido proyecto





paternalista y patriarcal para modernizar la nación. Con el fin de comprender y valorar mejor la obra teatral y la novela, he considerado en la primera parte del artículo las ideas originales de Le Corbusier en las que se basó la difusión del bloque de viviendas en Gran Bretaña, así como la particular implantación de estas ideas en Escocia. Como espero haber demostrado, la obra de Greig y la novela de O'Hagan no solo revelan el buen conocimiento de los autores de las cuestiones clave planteadas por la experiencia de vivir en los bloques, sino que también hacen importantes contribuciones al debate aún en curso sobre las ideas utópicas detrás de su construcción. Como sucede con todas las distopías, debe haber algún aspecto positivo que pueda salvarse de la demolición, y lugares como Alton Estate seguramente ofrecen pistas sobre cómo mejorar la vivienda pública que deben ser estudiadas cuidadosamente. Sin embargo, parece ser una sabia decisión derribar los edificios que han hecho infeliz a tanta gente de clase trabajadora y abandonar un estilo de planificación urbana que se ha revelado nefasto.

No me cabe duda de que, lo pretendieran o no los autores, sus obras señalan que tanto las ideas como la puesta en práctica de esta falsa utopía estaban marcadas por el género, ya que los hombres patriarcales dieron forma a los edificios que se convirtieron al final en una pesadilla distópica. Claramente, la crítica de Greig al patriarcado, articulada a través de un personaje femenino, es más directa que la de O'Hagan, cuya novela adolece de un sentimentalismo excesivo que confunde el juicio emitido sobre Hugh Bawn. O'Hagan ofrece dos personajes femeninos fascinantes, Famie/Effie y Margaret, pero deja pasar la oportunidad de ofrecer su testimonio. Creo que no se puede emitir un juicio preciso y justo sobre el bloque de edificios británicos y los hombres que los construyeron sin tener en cuenta a mujeres como Margaret, pero tampoco sin tener en cuenta a las arquitectas y urbanistas que trabajaron en complicidad con los hombres patriarcales.<sup>9</sup>

Las personas adineradas aún se apasionan por vivir en bloques de viviendas de lujo. El derrumbe del bloque obrero como proyecto utópico demuestra, por consiguiente, que lo que mata a la utopía no es la falta de ideales sino la falta de fondos. Leo y Hugh son, al igual que sus equivalentes en la vida real, culpables de ignorar la dura realidad económica que limita sus edificios en aras de sus ambiciones. Son culpables, sobre todo, de ignorar el sufrimiento personal que sus bloques infligen a los residentes. El horror que sentimos surge de la constatación de que demasiados hombres en posiciones de poder carecían de la empatía necesaria para imaginar ese sufrimiento de antemano, al carecer de empatía básica. La lección que aprendemos pero olvidamos con demasiada frecuencia es que, como Sheena exige en la obra de Greig, la utopía nunca puede venir del poder y siempre debe ser el resultado del consentimiento colectivo que emana de toda la comunidad.

## Notas

<sup>1</sup> Veáse una imagen de cómo debería haber sido Glasgow según el *Informe Bruce* disponible en el sitio web The Glasgow Story, <https://www.theglasgowstory.com/image/?inum=TGSE00885>. Las ideas de Bruce también son el objeto del cortometraje documental *Glasgow Today and Tomorrow - Glasgow Corporation from 1949 for the redevelopment of Glasgow*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7-Nlga6Ak3U>.

<sup>2</sup> La novela *High Rise (Rascacielos 1974)* de J.G. Ballard critica el rascacielos de lujo, presentando, como era habitual en el autor, una comunidad inicialmente bien equilibrada de habitantes que caen presa de las cualidades aislantes de su entorno, que pronto degenera en una entropía fuera de control y, finalmente, en un caos absoluto.



<sup>3</sup> Esta humillación está posiblemente mejor representada en la ficción escocesa por la famosa escena de *Trainspotting* (novela de 1994 de Irvine Welsh, película de 1996 de Danny Boyle) en la que el yonqui de Edimburgo Renton delira en medio del campo escocés sobre el estatus de los escoceses colonizados como «lo más bajo de lo bajo». Podría decirse que toda la marcha hacia la independencia de Escocia, iniciada con el referéndum de 1979, corresponde a una necesidad profundamente interiorizada de remasculinizar la Escocia postindustrial del siglo XX y, finalmente, hacer que su masculinidad se corresponda en el siglo XXI con el mito victoriano de las Tierras Altas en torno a la hombría autosuficiente.

<sup>4</sup> Véanse Martín (2011) y Plain (2003) sobre John Rebus.

<sup>5</sup> Véase el artículo de Wikipedia sobre Greig para la lista completa en [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Greig\\_\(dramaturgo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Greig_(dramaturgo)), ya que el autor no tiene un sitio web oficial. Rebellato (2003) ofrece un análisis de la obra de Greig para la compañía de teatro utópica Suspect Culture, de la que fue cofundador.

<sup>6</sup> Véanse la entrada en la web Scottish Architects para Sam Bunton ([http://www.scottisharchitects.org.uk/architect\\_full.php?id=203447](http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=203447)) y para Sir Basil Spence ([www.scottisharchitects.org.uk/architect\\_full.php?id=203352](http://www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=203352)).

<sup>7</sup> La única víctima conocida hasta ahora de una explosión fue una espectadora, la jubilada Helen Tinney (de 61 años), muerta a causa de los escombros durante la problemática demolición de los bloques C de Hutchensontown (12 de septiembre de 1993). Glendinning y Muthesius expresan la esperanza de que su muerte también pudiera haber «asestado un golpe fatal al ritual más conspicuo del antimodernismo: la demolición de los bloques de pisos como teatro público» (1994, 327), una esperanza vana ya que el espectáculo continúa.

<sup>8</sup> Véase el informe *Create Streets* (2013) de Nicholas Boys Smith y Alex Morton para el *think tank* Policy Exchange. En el «Capítulo 2: La gente quiere vivir en casas en las calles», anuncian que «Al menos el 89% de los británicos quieren vivir en una casa en una calle» (7) y que «el cero por ciento (es decir, ni una sola persona) en una encuesta dijo que quería vivir en un edificio de pisos. Solo el 2% quería vivir en un apartamento moderno estilo *loft*» (7).

<sup>9</sup> Como la arquitecta inglesa Allison Smithson (1928-1993), que estableció con su marido Peter Smithson (1923-2003) una sociedad arquitectónica basada principalmente en los principios del Nuevo Brutalismo antihumano, una etiqueta que introdujeron en Gran Bretaña en la década de 1950.

### Obras citadas

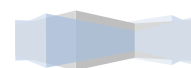
Abrams, Lynn y Callum G. Brown. *A History of Everyday Life in Scotland in Twentieth Century Scotland*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

Beacon, Brian. «TV: The History of Scottish Soaps». *Evening Times*, 27 septiembre 2012. <http://www.eveningtimes.co.uk/features/tv-the-history-of-scottish-soaps.18982398>.

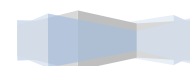
Blattès, Susan. «Une société en décomposition? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains». *Cycnos* 18, no. 1 (2008). <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1683>.

Bulos, Marjorie y Stephen Walker. «Britain's Tower Blocks: The Demolition Controversy». *The Netherlands Journal of Housing and Environmental Research* 3, no. 1, 1988: 39-59.

Burke, Andrew. «Concrete Universality: Tower Blocks, Architectural Modernism, and Realism in Contemporary British Cinema». *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5, no. 3 (noviembre 2007): 177-188.



- Coleman, Alice. *Utopia on Trial: Vision and Reality in Planned Housing*. Londres: Hilary Shipman, 1985 (rev. 1990).
- Connell, R.W. y James Messerschmidt. «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender & Society* 19, no. 6 (diciembre 2005): 829-859.
- Crichton, David, Fergus Nicol and Sue Roaf. *Adapting Buildings and Cities for Climate Change: A 21st Century Survival Guide*. Amsterdam: Architectural Press, 2005 (2009).
- Danciu, Magda. «The End of the Journey: Back to Scotland». *British and American Studies* 14 (2008): 237-245.
- Elwall, Robert. *Building a Better Tomorrow: Architecture in Britain in the 1950s*. Chichester: Wiley-Academy, 2000.
- Gasiorek, Andrzej. «Refugees from Time: History, Death and the Flight from Reality in Contemporary Writing». *British Fiction of the 1990s*, Nick Bentley, ed. Londres: Routledge, 2005: 42-56.
- Glancey, Jonathan. «Le Corbusier's Unité: Is it a modern classic?». BBC: Culture, 2 mayo 2013. <http://www.bbc.com/culture/story/20130423-design-icon-or-concrete-horror>
- Glasgow City Council, «Post-war Housing». <http://www.glasgow.gov.uk/index.aspx?articleid=3471>
- Glendinning, Miles, Ranald MacInnes y Aonghus MacKechnis. *A History of Scottish Architecture: From the Renaissance to the Present Day*. Edmburgo: Edinburgh University Press, 1996.
- Glendinning, Miles and Stefan Muthesius. Capítulo 25 «'Give the People Homes!': Scotland's Housing Blitzkrieg». *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*. New Haven: Yale University Press para The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1994: 220-247.
- Greig, David. *The Architect. Plays: 1 (Europe, The Architect, The Cosmonaut's Last Message to the Woman He Once Loved in the Former Soviet Union)*. Londres: Faber, 2002: 91-201.
- Hames Scott. «Dogged Masculinities: Male Subjectivity and Socialist Despair in Kelman and McIlvanney». *Scottish Studies Review* 8, no. 1 (2007): 67-87.
- Hanley, Lynsey. *Estates: An Intimate History*. Londres: Granta, 2007.
- Hooper, Barbara. «Urban Space, Modernity, and Masculinist Desire: The Utopian Longings of Le Corbusier». *Embodied Utopias: Gender, Social Change, and the Modern Metropolis*, Amy Bingaman, Lise Sanders y Rebecca Zorach, eds. London: Routledge, 2002. 55-78.
- Jencks, Charles. *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*. Nueva York: Monacelli Press, 2000.
- Le Corbusier. *Toward an Architecture*. Trans. John Goodman. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.
- Martin, Maureen M. *The Mighty Scot: Nation, Gender, and the Nineteenth-Century Mystique of Scottish Masculinity*. Albany: State University of New York Press, 2009.



- Martín, Sara. «Aging in F(r)riendship: 'Big Ger' Cafferty and John Rebus». *Clues: A Journal of Detection* 29, no. 2 (2011): 73-82.
- Murray, Irena y Julian Osley, eds. *Le Corbusier and Britain: An Anthology*. Abington, Oxon: Routledge, 2009.
- Nesteruk, Peter. «Ritual, Sacrifice, and Identity in Recent Political Drama - with Reference to the Plays of David Greig». *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 15, no. 1 (otoño 2000): 21-42.
- O'Hagan, Andrew. *Our Fathers*. Londres: Faber and Faber, 1999. [*Padres nuestros*, trad. Luis Maria Brox. Madrid: Debate, 2000]
- O'Hagan, Andrew. «Higher hopes». *The Guardian*. 13 marzo 1999. <http://www.guardian.co.uk/books/1999/mar/13/costabookaward.features>.
- Plain, Gill. «Hard Nuts to Crack: Devolving Masculinities in Contemporary Scottish Fiction». *Posting the Male: Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*, Daniel Lea y Berthold Schoene, eds. Amsterdam: Rodopi, 2003: 55-68.
- Ramroth, William G. *Planning for Disaster: How Natural and Man-Made Disasters Shape the Built Environment*. Nueva York: Kaplan, 2007.
- Ravetz, Alison. *Council Housing and Culture: The History of a Social Experiment*. Londres: Routledge, 2001.
- Rebellato, Dan. «'And I Will Reach Out My Hand With A Kind of Infinite Slowness And Say The Perfect Thing': The Utopian Theatre of Suspect Culture». *Contemporary Theatre Review* 13, no. 1 (2003): 61-80.
- Robinson, Peter. «Tenement Improvement in Glasgow: A Quiet Revolution, 1968–80». *Architectural Heritage* 21 (noviembre 2010): 75-92.
- Samuel, Flora. *Le Corbusier: Architect and Feminist*. Chichester: Wiley, 2004.
- Sanders, Joel. «Introduction,» in Joel Sanders, ed. *Stud: Architectures of Masculinity*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996: 11-25.
- Schoene, Berthold. «The Union and Jack: British Masculinities, Pomophobia, and the Post-Nation». *Across the Margins: Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelago*, Glenda Norquay y Gerry Smyth, eds. Manchester: Manchester University Press, 2002: 83-98.
- Smith, Nicholas Boys and Alex Morton. *Create Streets: Not Just Multi-Storey Estates*. Londres: Policy Exchange, 2013. [http://www.policyexchange.org.uk/images/publications/create\\_streets.pdf](http://www.policyexchange.org.uk/images/publications/create_streets.pdf)
- Strickett, Claire. «The High-rise and Fall of Modernism». *Glasgow University Magazine*, 9 abril 2009. <http://www.glasgowuniversitymagazine.co.uk/features/the-high-rise-and-fall-of-modernism-claire-strickett/#more-468>
- Tauber, Matt, dir. *The Architect*. Sly Dog Films and HDNet Films, 2006.
- Weisman, Leslie Kane. «Prologue: Women's Environmental Rights: A Manifesto (1981)». *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, Jane Rendell, Barbara Penner e Iain Borden, eds. Londres: Routledge, 2000: 1-5.
- Whyte, Christopher. «Masculinities in Contemporary Scottish Fiction». *Forum for Modern Language Studies* 34 (1998): 274-85.





## LICENCIA CREATIVE COMMONS



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

**Reconocimiento (Attribution):** En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

**No Comercial (Non commercial):** Se prohíbe la comercialización de la obra

**Sin obras derivadas (No Derivate Works):** Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. Obras de demolición: la masculinidad escocesa y el fracaso de la utopía arquitectónica según David Greig y Andrew O'Hagan. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. <https://ddd.uab.cat/record/123039>.

**Nota** Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre ([Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat))

