

“ASEPSIA IDEOLOGICA Y ‘URBAN DESIGN’”.

Juan Luis de las Rivas Sanz. Arquitecto.

I.

En la discusión sobre el Proyecto Urbano existe una tendencia que concibe el proyecto como un simulacro, como un intento de solución morfológica y social a la vez, producción de un espacio satisfactorio, o reproducción de determinados elementos constitutivos de la “buena forma urbana”. Junto a ello aparecen visiones sincréticas que buscan categorizar las ideas de referencia o catalogar los procesos de diseño y producción del espacio urbano, sobre todo en el ámbito anglosajón: “La buena forma de la ciudad” de K. Lynch; “Conceptos of Urban Desing” de B. Maitland y D. Gosling; “A New Theory of Urban Desing” de Ch. Alexander, o “Emerging concepts in Urban Space Desing” de G. Broadbent, entre otros. Con el gran elenco de conocimientos o la incidencia en temas problemáticos, sin duda acertada, de estos trabajos convive cierta tendencia al recetario y a la selección de modelos ejemplares y nostálgicos de lo que la ciudad ha sido en su historia, apoyándose con frecuencia en un desplazamiento de imágenes y en la descontextualización de los “espacios urbanos” de su marco social y geográfico.

Es característico del momento cultural en que vivimos que la inseguridad sea el territorio natural del pensamiento, o que la verdad, expresada sin compromisos, tenga confines enmarañados¹. La ciudad moderna es lugar de la pérdida, de la disolución de la experiencia –lugar del tiempo perdido e irredimible, desde

¹ Ver “Las mil voces del mundo”, Franco Rella, El País, 27 de julio de 1989.

Proust a Blade Runner—, el lugar donde las imágenes se resisten a la usura de las cosas y de los conceptos². El laberinto o el arabesco son sus imágenes apropiadas y, como dice W. Benjamin, el amor de las cosas que habitan ese laberinto es el único camino posible, en una ciudad donde perderse exige un aprendizaje, un esfuerzo específico más allá de la simple desorientación o extravío.

Por ello cuando en “**Talento e ideas**” Collin Rowe³ realiza una defensa del talento, insiste en el papel de las ideas en arquitectura. La imaginación vive tanto del talento como de las ideas, sin embargo la dificultad del arte siempre deriva de la imposibilidad de producir talento, en una aventura difícil y contradictoria, lo que C. Rowe refiere citando a Karl Marx: “Las grandes ideas se presentan dos veces, la primera como tragedia, la segunda como parodia”. La tensión que la ideología exige al diseño urbano se establece en un espacio ya configurado: “La Europa Urbana, a pesar de su tensa capa de arquitectura moderna, está configurada funcionalmente desde hace cientos de años. Gran parte de su fuerza y de su atractivo derivan precisamente de ese **apuntalamiento que lo viejo hace de lo nuevo**”⁴. Y es en ese espacio complejo para una sociedad plural y multiforme donde el Diseño Urbano parece prescindir de lo ideológico, donde lo proyectual, al reivindicar una autonomía técnica se acerca a la asepsia, distante y ajeno en ocasiones de una interpretación concreta de los fenómenos que lo envuelven.

II.

La primera tratadística sobre el Diseño Urbano, la “*Stadtebau*” germana, se propuso a finales del siglo XIX, fijar los términos compositivos y estructurales de la urbanística. En este contexto, en 1889 Camilo Sitte publica “**Construcción de ciudades según principios artísticos**”, como intento específico de establecer la lógica de la composición urbana: “Es muy curioso observar que en la época moderna la historia artística de la urbanización no va al unísono con la de la arquitectura y demás artes plásticas”⁵. Se proponía abordar el aspecto artístico o

2 Ver “**Eros e polemos. La poética del laberinto**”, Franco Rella en Casabella n° 524, mayo 1986.

3 Ver LOTUS INT. n° 62, 2/1989.

4 “**The Making of Urban Europe 1.000-1950**”, editado por P.M. Hohenberg y L.H. Less para la Harvard University Press en 1985.

5 SITTE, C., “**Construcción de ciudades según principios artísticos**”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 257. Las ideas de Sitte tuvieron gran influencia en su época, sin embargo su visión cultural y estético-visual de lo urbano le distanció de otros contemporáneos suyos más preocupados por el contenido tecnológico o social de lo urbano. Ya desde su nacimiento la composición urbana ha sufrido la crítica por su ambigüedad ideológica, por su elusión del compromiso. Aquí habría que decir que Sitte concebía su saber como técnica, independiente de las cuestiones que derivaran de su aplicación concreta.

formal de la urbanística, descuidado, según él, por los demás autores de su época. Sin embargo tenía el déficit de estar demasiado concentrado en lo visual.

En el mundo anglosajón el primer gran esfuerzo fue **“Town Planning in Practice”** de Raymond Unwin⁶ que en 1911 recogía la ya consolidada experiencia sobre la ciudad jardín. En el mismo año se publica **“Civic Art”** de Th. H. Manson, y en 1922 se publica **“Civic Art. The American Vitruvius”** de W. Hegeman y E. Peets, en Nueva York. La tradición urbanística inglesa acogía como parte concreta de su saber la “composición urbana”, asociada a la búsqueda de una relación determinada entre sociedad y forma urbana. En Norte-América se produjo además una interesante fusión de la tradición urbana europea con la experiencia propia desde l’Enfant u Olmsted hasta el ‘City Beautiful Mouvement’, del que el libro Civic Art es claro continuador.

A la literatura específica sobre la cualidad arquitectónica de las ciudades desde Sitte⁷ podemos añadir el descubrimiento de la relación histórica entre arquitectura y ciudad presente de forma sobresaliente en algunos estudios concretos (el “Paris” de M. Poëte, “Londres, ciudad única” de S.E. Rasmussen o el “Berlín de Piedra” de W. Hegemann).

En el ámbito anglosajón, desde la experiencia del Gran Londres y en la correlativa de la América del New-Deal, se genera una importante producción teórica y práctica, de la que destacan las publicaciones del Great London Council hasta su disolución, y libros como **“Towards a New Towns for America”** de C. Stein y H. Wright o **“Diseño de Núcleos Urbanos”** de F. Gibberd. Figuras como F. J. Osborn, P. Abercrombie, C. Buchanam o L. Martin, unidos a los ya citados contribuyen con su trabajo a consolidar el saber práctico sobre lo urbano, la capacidad de dar forma a la ciudad.

A mediados y finales de los años cincuenta el interés por la cultura urbana característica de la ciudad histórica se observa en libros como **“The Urban Scene”** de G. Logie, o **“Town and Square: From the Agora to the Village Green”** de P. Zucker. Se conserva el interés por la forma urbana alimentado en la ciudad tradicional, desde una perspectiva cultural y visual desinteresada por un análisis más profundo de los casos seleccionados. El desarrollo de las ciencias sociales, en los años sesenta, el éxito de materias como la ecología urbana y la psicología de la percepción, unidos a la crítica y a la desilusión sobre la ciudad contemporánea facilitó un interés por la composición urbana capaz de generar una ciudad más satisfactoria para sus habitantes. Así surgirán **“La imagen de la ciudad”** de K. Lynch o el más irregular **“Townscape”** de G. Cullen, libros muy

6 UNWIN, R., **“Town Planning in Practice”**. T. Fisher Unwin, London, 1911 (versión española, Gustavo Gili, Barcelona, 1986).

7 **“Platz und Monument”** de A.E. Brinkmann o **“Towns and Buildings”** de S.E. Rasmussen.

difundidos y de influencia en el mundo del Diseño Urbano. La existencia de cierta tradición disciplinar en torno a la composición urbana, apoyada en un conjunto de trabajos que pueden considerarse clásicos permitirá su valoración para concebir el “Urban Design” como saber específico. Lo haremos a través de dos textos.

En “**Civic Art. The American Vitruvius**” W. Hegemann y E. Peets⁸, quieren desvelar la vinculación entre forma urbana y arquitectura a través de la referencia a proyectos urbanos singulares, seleccionados de la tradición urbana europea y norteamericana. El carácter enciclopédico del saber de los autores les permite construir un verdadero tratado sobre la forma urbana derivado directamente de la experiencia histórica. Dice Leon Krier en la introducción de la última edición: “...no se trata de un manual ideológico, estilístico o técnico; no está motivado por intereses partidistas o por visiones etéreas; es un libro sobre moralidad pública, sobre las costumbres y las maneras, dirigido a todos aquellos implicados e interesados en la configuración de nuestras ciudades”. Se construye así un manual donde el estudio de las soluciones sobresalientes seleccionadas aporta el contenido, en la creencia de cierta continuidad histórica en el “buen hacer” urbano. Un simple recorrido por el índice, desvela la ausencia de crítica ideológica o de preocupación por un análisis contextualizador en la elección de los temas tratados: el papel de la edificación en las plazas europeas, las agrupaciones de edificios singulares –ferias, universidades, hospitales...–, aquellos casos en los que se concibe la ciudad como un diseño unitario, etc. Dichos temas son considerados característicos del proyecto urbano –el espacio público, los conjuntos singulares, la ciudad y sus partes– y ahora están presente en su recuperación defendida por figuras como Bernard Huet o Manuel Solá-Morales, en la reivindicación de una tradición urbanística asociada al trabajo de los grandes arquitectos-urbanistas como Wagner, Berlage, Saarinen, etc.

Otro manual valioso es “**Diseño de núcleos urbanos**”, de Frederick Gibberd⁹ Dividido en cuatro partes: tratado de la ciudad completa, áreas centrales, industriales y de viviendas; es un libro que sin perder su referencia al planeamiento, trata sobre composición urbana. Su característica sobresaliente es, a mi entender, que los problemas compositivos –de escena urbana– están enfocados siempre primero como problemas de ordenación: referencia al contexto general y a la organización del plano, con su articulación espacial de usos y funciones. Queda claro, por ello, el carácter urbanístico del diseño que propone. El cuadro de temas tratado, el enfoque programático, y el nivel de resolución formal, a través de esquemas elaborados en tres dimensiones, hace de este manual –informado por el conocimiento de la tradición urbanística del autor y referido también al estudio de

8 HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert: “**The American Vitruvius: an architects’ handbook of Civic Art**”. Princeton Architectural Press, New York, 1988 (1ª ed., New York, 1922).

9 GIBBERD, Frederick, “**Diseño de núcleos Urbanos. Escenología y plástica**”, Ed. Contemporanea, Buenos Aires, 1961 (1ª ed., Londres, 1956).

casos singulares— algo casi único en su género, ligando cultura histórica y nuevas condiciones de la ciudad. Gibberd pertenece a ese grupo de arquitectos y urbanistas que comprometieron su esfuerzo con una visión progresista de la ciudad, en los que el “diseño urbano” era sobre todo una respuesta específica a los problemas presentes en ella, técnicos que no se refugiaron en una actitud “culturalista”, sino que afrontaron el trabajo interdisciplinar necesario para abordar los temas urbanos, y no por ello abandonaron su admiración por lo mejor de lo que la ciudad del pasado ofrecía.

Peets y Hegemann elaboraron su manual como la compilación de un tesoro, representativo de las creaciones de lo que conciben como “arte cívico”, en reacción contra el caos y la anarquía de la ciudad real, respuesta ideal y necesaria para ésta a partir de una selección de lo mejor de lo creado para la ciudad. Su perspectiva es cultural y metafórica, en cuanto crea un espacio de referencia para el proyecto. Manual construido al modo clásico distante de la discusión ideológica por su naturaleza instrumental. No dice en ningún caso cómo debe ser la ciudad, sino lo que en su construcción ha de ser tenido en cuenta desde la perspectiva figurativa. Es un libro voluntariamente parcial en su origen, como el “City Beautiful Movement” lo fuera anteriormente, decididamente orientado a lo formal o figurativo. Dentro de la misma cultura “Towards a New Architecture for America”, de C. Stein y H. Wright, participa en la búsqueda de una arquitectura residencial ajustada a una sociedad renovada, a la experiencia de la producción de vivienda colectiva en el “New Deal”, a la idea de comunidad vecinal de Perry, al propósito de generar masivamente viviendas dignas. Su reivindicación participaba de una perspectiva más amplia, aunque si ha perdurado ha sido, indudablemente, por la calidad de sus propuestas. A la calidad y al valor de las ideas no siempre les corresponde un desarrollo proyectual capaz de consagrar su contenido y componer una imagen definitiva para la memoria histórica.

III.

Cuando Berlage en Amsterdam, Otto Wagner en Viena, Saarinen en Helsinki o Joseph Plécnik en Libujana componían la ciudad y proyectaban su desarrollo existía cierta convicción en ellos de pertenecer a un mundo cultural coherente. El antiguo régimen había caído definitivamente con la 1ª Gran Guerra, y en el período entreguerras se produjo la ruptura de las vanguardias, pero tras la 2ª Gran Guerra, a pesar del entusiasmo de la reconstrucción, no desaparecerá la sombra de la barbarie. La cultura de masas que habían tratado Orwell, Huxley, Ortega y Gasset o Walter Benjamin, se había convertido en una realidad. La comprensión de la cultura urbana contemporánea, multiforme, aparecía determinada por los nuevos medios de comunicación, comprometiendo aquella coherencia anterior.

Hoy a la imaginación, la abundancia y manipulabilidad de las imágenes le dificultan, contradictoriamente, su capacidad creativa. Paul Virilio lo ha denominado “amnesia topográfica” criticando la industrialización de la simulación a través de la publicidad¹⁰, algo destacado también por Baudrillard al afirmar que hoy “la seducción ha sustituido a la producción en el protagonismo de la organización social”¹¹. Por ello Saul Below señala la imposibilidad actual de un humanismo artístico: “lo que hace singularmente difícil ese proyecto es la desalentadora expansión de la ignorancia instruída y del pensamiento incorrecto”¹². Simples notas que muestran las raíces de la dificultad contemporánea para idear.

Los títulos que han encabezado la búsqueda urbano-arquitectónica reciente: **“El juego sabio, retaguardia, la presencia del pasado, la recherche patiente, el embellecimiento de la ciudad, la reconstrucción de la ciudad, etc.**; muestran el predominio de la nostálgica voluntad por recuperar el pasado perdido, con un retraso evidente respecto a otras artes. Aunque sea alentador observar otros títulos más recientes como **“imaginar la ciudad”**, lema de la Trienal de Milán¹³, la ciudad reclama hoy un esfuerzo positivo de imaginación capaz de generar alternativas ricas de contenido ¿qué otro sentido tiene, si no, preocuparse por la forma urbana?. En una sociedad de minorías, el arte adquiere protagonismo social.

Ignasi de Solà-Morales, apropiándose de ideas de pensadores recientes, proponía una arquitectura débil, donde el arte se presenta como una especie de reserva de realidad: *“lo más pleno, lo más vivo, aquello que es sentido como la experiencia misma, en la cual se funden el sujeto de la realidad y esa misma realidad; el arte es lo único que puede dar cierta coherencia a la experiencia moderna”*¹⁴. La mirada del artista, como su actitud, son siempre críticas, esperan una comprensión sin anticipar respuestas ni formular su contenido, el arte es una interpretación crítica de la realidad. Ello quizás sea el eco de la idea Platónica, “las cosas bellas son difíciles”, pero también es el refugio de una cultura poco capaz de representarse a sí misma.

10 VIRILIO, Paul, **“La máquina de Visión”**, Cátedra, Madrid, 1989.

11 BAUDRILLARD, Jean, **“De la Seducción”**, Cátedra, Madrid, 1986.

12 En el prólogo a **“El cierre de la mente moderna”**, de Allan Bloom (Plaza y Janés, Barcelona, 1989, p. 15). No se trata de un pesimismo simple, el libro de Bloom es precisamente, frente a escritos oportunistas, un auténtico análisis del por qué de la afirmación de Below, a través del estudio de las ideas que configuran el pensamiento en las mejores universidades americanas. En su reciente libro E. Lledó recuerda el diálogo de Fedro...

13 En mi opinión son magníficos los dos trabajos recientes de la “XVII Triennale de Milano” publicados por Electra (**“Le città immaginate”** en 1987 y **“Le città del mondo e il futuro delle Metropoli”** en 1988). Es significativo el cambio de orientación de los análisis -muchas voces desde posiciones diversas- así el editorial de “Cahiers du CCI”, nº 5, del Centro Pompidou, dedicado al urbanismo dice: “...Desde hace unos años, equipos de un nuevo género han intentado abordar de otra manera la cuestión urbana, saliendo de las estrecheces disciplinares del planeamiento y del urbanismo...”.

14 SOLA-MORALES, Ignasi, “Arquitectura Débil”, Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme, nº 175, 1987.

El pensamiento que inaugura la urbanística, desde Cerdá o Howard, es un **pensamiento crítico acompañado de un contenido utópico**. Utopía no es la idea ingenua o irrealizable. Lo utópico es siempre la metáfora del pensamiento que elabora una propuesta crítica, es una imaginación sobre lo real. Como concluyó Collin Rowe en “**Ciudad Collage**” sin la utopía como metáfora se pierde la referencia para el hacer urbanístico, éste exige siempre cierta concepción del “deber ser”. Las utopías son orientaciones que trascienden el orden de propuesta¹⁵. La imaginación urbana no puede prescindir de la utopía –cuyo origen es ideológico– y que puede ser el único espacio para una proposición crítica global. El problema de la utopía está en saber cómo apasionar a la sociedad, en conmovirla y motivarla.

Cuando V. Magnago analizó la suerte, teórica y dibujada, del proyecto urbano en los últimos años, afirmaba que el enfrentamiento entre fragmentariedad, complejidad histórica de la ciudad y tendencias académicas ha producido una **utopía ausente**¹⁶, descubierta en lo inhóspito de algunas propuestas –Rossi, Hedjuk, Ungers, etc.– en la nostalgia por el orden perdido y en la ambigüedad en el uso de la historia. Muestra todo ello de la dificultad de apasionar e interesar hoy con una idea general que pueda llamarse utopía, pero muestra sobre todo de la dificultad de concebirla. No en vano se ha destacado la interrelación entre utopía e ideología, entre utopía y revolución¹⁷. La imaginación como proceso de elaboración crítica –anamnesis o recuerdo onírico freudiano + racionalidad–, trabaja sobre una caja de herramientas –la teoría y la técnica urbanísticas– y un almacén

15 Definición de Karl Manheim en ROWE, Collin, “**La arquitectura de la utopía**” (VV.AA., “**Manierismo y Arquitectura**”, Gustavo Gili, Barcelona, 1978). Comienza Collin Rowe: “La utopía y la imagen de una ciudad son inseparables”. Si reconocemos las limitaciones de la utopía, ésta aparece como almacén de ideas incluso es una obligación psicológica afirmar al menos alguna utopía, ésta aparece como almacén de ideas incluso es una obligación psicológica afirmar al menos alguna utopía limitada. Paul RICOEUR en “**Ideología y Utopía**” (Gedisa, Barcelona, 1989), desarrolla las ideas de Manheim a partir de su singular concepción de la creatividad, en un momento dice: “En un sentido toda ideología repite lo que existe justificándolo. En cambio la utopía tiene la fuerza ficticia de redescubrir la vida”. La vinculación entre metáfora, imaginación y utopía aparece en Ricoeur clarificada.

16 MAGNANO, Vittorio, “**L’utopia assente. Framenti per una historia crítica**”, Casabella, n° 487, 1987. El equívoco que existe en la concepción y el uso de la historia es una de las claves, para este autor, de la parálisis creativa reciente sobre lo urbano frente a las últimas propuestas de la arquitectura moderna: Chadigarh o Dacca. Joanathan Barnett en su libro “**The Elusive City**” (Harper & Row, New York, 1986) subtítulo “Cinco siglos de proyecto, ambición y engaño”, defiende la idea de que la ciudad moderna no existe como ciudad, tras el fracaso de los diferentes modelos propuestos. Lo refiero aquí porque es un producto típicamente americano, al afirmar que la ciudad es demasiado vasta, con actividades y densidades muy diferentes dice: “lo que la ciudad, necesita ahora no es una nueva propuesta de proyecto total, sino nuevas maneras de integrar el proyecto urbano en el proceso de cambio económico y social”. Evidentemente la utopía ha desaparecido o se ha trasladado al campo tecnológico. Sin utopía es imposible el proyecto urbano ya que éste irá siempre detrás de los procesos urbanos, y será una manipulación o consecuencia de éstos, como ya lo es en muchos casos. Precisamente es en la **idea de utopía, a través del programa**, donde el planeamiento le ofrece un contexto posible al proyecto.

17 Ver el ya citado “Ideología y Utopía” de Paul Ricoeur y F. Lasky “Utopía y Revolución” (Fondo de Cultura Económica, México 1981).

de ideas –la utopía–, capaces de articular el propio saber hacia algo, en un contexto determinado. Puede reconocerse tanto en el Londres de Ch. Wren, en el **Campo Marzio** de Piranesi, en el **Chicago** de Burnham y Bennett, o en **Broad-racre City**, ciudades no realizadas pero que tuvieron influencia efectiva, o en lo efectivamente realizado, como **Port Sunlight** y antes, desde **Hippodamos de Mileto**, donde lo que ha resultado sobresaliente ha tenido siempre detrás su propia utopía, su propia configuración ideológica en un contexto económico, social y cultural determinado. Imaginaciones proyectuales asociadas a productos de la imaginación social, que, siguiendo a Ricoeur, son la ideología y la utopía.

IV.

En la introducción a “**La progettazione Urbanística**” de L. Piccinato, Astengo afirmaba que pese a la antigüedad de ese libro –escrito en 1946– no por ello perdía su utilidad y su significado¹⁸. Comparando este tratado con otro también italiano, “**Urbanismo. La Composición**” de G. Rigotti podemos preguntarnos sobre el sentido de los manuales y su utilidad¹⁹. No dudo en coincidir con Astengo, pero el segundo libro es definitivamente anticuado. Piccinato afirma: “*el fin de la Urbanística es el de dictar normas para la organización y el funcionamiento de una vida urbana que sea a un tiempo sana, bella, cómoda y económica*”²⁰. Probablemente Rigotti coincidiera con esta idea, y para ello produce un tratado concebido como una amalgama de conocimientos diversos –clima, antropología, demografía, ingeniería...– donde el urbanista, demiurgo generalista, articula su saber para producir un planeamiento satisfactorio. Todos esos conocimientos constituyen los Elementos de Composición, orientados a la composición del Plan. Al final la acumulación indiscriminada y selectiva de tantos datos, fácilmente envejecibles, hace imposible una salida satisfactoria; la segunda parte la dedica a la composición de descripciones variadas, a la narración de acontecimientos. Sólo sé, al final del libro, que la tarea del urbanista es poner de acuerdo todo eso en cada caso, tarea que parece abrumadora.

Piccinato también concibe el urbanismo desde la perspectiva del planeamiento omnicompreensivo. Sin embargo en su tratado, más antiguo y más breve que el de Rigotti, desarrolla los temas específicamente urbanísticos, con una estructura elemental y clara: Elementos de la estructura urbana (desde la parcelación, a cada área con uso específico), y la ciudad como organismo (temas y

18 PICCINATO, Luigi, “**La progettazione urbanística. La città come organismo**”, Marsilio Ed., Venezia, 1988.

19 RIGOTTI, Giorgio, “**Urbanismo. La Composición**”, Labor, Barcelona-Madrid, 1967.

20 PICCINATO, L. op. cit., p. 13.

aspectos importantes). Independientemente de la aportación que supusiera ese trabajo en su tiempo –por ejemplo el “diradamento”, una concepción muy avanzada de la renovación urbana en tejidos históricos–, sabemos en todo momento en qué consiste la tarea del Planeamiento, una tarea autónoma y concreta frente al universo de conocimientos y datos que los estudios urbanos generan, componiendo un trabajo útil para la interpretación.

El manual de Piccinato se rescata del olvido y se publica de nuevo, lo cual no ocurrirá quizás con el de Rigotti, a pesar del valor que tenga la reunión de un saber tan complejo. Así en esta breve comparación descubrimos el peligro de una orientación universalista fundada sobre todo en la **acumulación**, el peligro de perderse en un océano de datos casi tormentosos. El propio Piccinato aclara el carácter de la urbanística: “...no es una ciencia exacta, y depende del profundizamiento en los resultados del estudio científico de los fenómenos de la vida urbana y de la experiencia de la técnica de la edificación, mira a componer armónicamente, a través de normas, una síntesis arquitectónica de todos los valores que constituyen el conjunto urbano en el más vasto significado de la palabra, es, sobre todo, un arte”. No renuncia a la consideración general de los hechos urbanos, pero subraya la perspectiva para afrontarlos: **la interpretación a través del proyecto**.

En la historia reciente de la urbanística comprobamos una tendencia a desvincular el “saber” del “hacer” fundada en una falsa comprensión de la relación entre análisis y propuesta. Habría así una parte científica de la urbanística, la analítica, que en el planeamiento generaría la fase de información –con un índice clásico, semejante al definido por Rigotti y otros urbanistas–, y una parte artística o a-científica, la correspondiente a la propuesta. Esta distinción contribuyó además a distanciar al urbanista del arquitecto, al teórico del práctico, de una manera viciada, como si a cada uno le correspondiera una fase del trabajo. El análisis no es aséptico, ni simple justificación, sino que conduce a una **interpretación** de la situación concreta. Aquí interpretación significa conocimiento sobre lo concreto, una comprensión, concebida como una disposición para la acción.

El desarrollo teórico de los últimos años, con el interés renovado por el diseño urbano (Benévolo, Rossi, Krier, etc.), con la salvaguardia de la ciudad existente (Campos Venuti, Culot, etc.), y con el énfasis sobre el proyecto (Quaroni, Huet, De Carlo, Solá-Morales, etc.), ha facilitado cierta delimitación entre las tareas del planeamiento y de la arquitectura, a la vez que ha contribuido a una vinculación metodológica entre análisis y propuestas. Sin embargo permanece la tendencia a prescindir del carácter ideológico de la interpretación.

La actividad urbanística considerada como sucesión de elaboraciones teóricas y técnicas, orientadas al control de la forma y del uso del espacio urbano y a su reestructuración, siempre está encuadrada por el contexto de los procesos reales

de transformación de la ciudad. Insisto en esta interdependencia porque delimita la doble vertiente del saber urbanístico; en general saber sobre la ciudad, saber –y dominio– sobre las técnicas de intervención, y en particular, análisis de los fenómenos urbanos concretos. La urbanística es un arte, como dice Piccinato, cuyas fuentes estarán en muchos casos en la propia práctica urbanística, en la experiencia histórica acumulada. Pero dicho arte vive en un tiempo complejo, de consolidada huída de ideas comprometedoras. Theodor Adorno, al igual que otros pensadores comprometidos, han destacado la actual incertidumbre en la que el arte vive²¹, pero a la vez, al analizar el fenómeno creativo han revalorizado su vinculación con lo real: “... *el momento de lo inexistente, de lo irreal en arte, no es libre respecto a lo existente. Ese momento no se establece arbitrariamente, no es pura invención como lo “convenu”, sino que se estructura a partir de las proporciones en lo existente, proporciones que están exigidas por la incomplección, necesidad y contradicción de lo existente, exigidas por potencialidades. En esas proporciones siguen latiendo conexiones reales*”²². Cualquiera que tenga cierta experiencia proyectual puede confirmar esto, así como la dificultad de una sensibilidad capaz de desvelar la forma y el sentido de esas conexiones en el proceso creativo. Arte no quiere decir arbitrariedad, y menos desplazamiento ajeno a la razón práctica, la “techné” griega, debidamente repropuesta. En la vida de la ciudad, decía Marcel Poète, todo está relacionado con todo. La acción sobre lo urbano no puede independizarse de esa dificultad.

V.

De las publicaciones recientes sobre el diseño urbano, pocas han aportado ideas sobre el método del diseño o sobre su naturaleza. “**Desing of Cities**” de E. Bacon, en cuanto al método, y “**Genius Loci**” de Ch. N. Schulz en cuanto a la naturaleza del diseño urbano, supusieron cierto avance. Más allá de los conocimientos que sirven de base al análisis urbano o que configuran las técnicas de intervención, resulta casi siempre dudosa la aportación dirigida directamente a formalizar el espacio urbano. En ésta se mezclan siempre ideas abstractas con ejemplificaciones cogidas de la historia urbana. Ejemplos de ello son libros como

21 Dice ADORNO, Th. en “**Teoría Estética**” (Taurus, Madrid, 1980), p. 9: “... el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida al arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana”.

22 ADORNO, Th., op. cit., p. 18. el arte tiene para Adorno una vinculación con lo real y con la acción: “El arte no es sólo pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica a la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello” (p. 24). Lo artístico está directamente implicado con lo real, y quizás sea hoy una de las únicas posibilidades para ofrecer cierta coherencia en la comprensión de lo real.

“Responsive Environments” de I. Bentley y cía., o **“Finding lost Space. Theories of Urban Desing”** de R. Trancik. Siempre se observa la dependencia de una observación selectiva de la historia de la forma urbana, su concepción del Urban Design como proceso. El interés está, sin embargo, en considerar como condición del saber urbanístico la necesidad del conocimiento completo y específicamente arquitectónico de los casos concretos, del modo de hacerse en cada caso la forma urbana. Por ello ha sido importante la aportación italiana –Samoná, Muratori, Rossi, Aymonimo, etc.– al vincular la arquitectura urbana al estudio de la historia urbana y desde allí con la Urbanística en general. Por ello también interesa tanto el esfuerzo reciente de los historiadores urbanos en el estudio de casos concretos. El valor del conocimiento que se adquiere con los maravillosos libros de J. W. Reys, como **“The Making of Urban America”**, es que conduce a algo muy útil para la forma urbana. **“Espacio, tiempo y arquitectura”** de S. Giedion, o en la **“Historia de la Arquitectura Moderna”** de M. Tafuri y F. del Co, desde posturas ideológicas diversas, mostraron ya la estrecha relación que existe entre la arquitectura y la urbanística modernas. En los libros clásicos de diseño urbano, gran parte de ellos escritos por arquitectos en ejercicio, aparecía delimitada como la fuente principal del saber urbano lo que la propia historia de la ciudad ofrecía²³. Desde el tiempo de Sitte, Unwin, Hegemann y Peets... se ha modificado profundamente el contexto cultural y social-profesional en el que el Diseño Urbano se encuadra. El saber enciclopédico de aquellos tratados es hoy moderado por un conocimiento más preciso, quizás más estructural pero también más completo, de los hechos urbanos singulares. La historia no proporciona soluciones aplicables directamente, recetas o elementos trasladables tal cual a la situación actual. Su utilidad en la construcción de un “saber hacer” se apoya en la experiencia acumulada, y exige una interpretación de fenómenos concretos. El análisis específico de la situación dada, con los materiales que ofrece la disciplina urbanística, con el dominio de los elementos propios de la técnica urbanística y arquitectónica, hace posible el proyecto en cada caso: como el ejercicio de un saber y como interpretación de un fenómeno, y por ello, jamás aséptico, ni exclusivamente formal al ser la respuesta a una situación dada²⁴.

23 La historia de la ciudad añade siempre algo al conocimiento directo de la ciudad, incluye el por qué de su forma, el modo de hacerse de ésta, y en ello tiene un importante papel lo no realizado, lo simplemente proyectado o imaginado: por eso son interesantes el plano de Wren de Londres, los trabajos de P. Patte sobre París o de Piranesi en Roma, el plan de los Artistas en el París post-revolucionario, los trabajos de Silvestre Pérez, etc., imprescindibles para la historia de la forma urbana.

24 Existe un peligro de formalismo real en la concepción de la composición urbana, peligro que ha contribuido a distanciar en ocasiones a los arquitectos de los urbanistas, por confundir aquéllos la verdadera naturaleza de la materia en la que trabajaban, y con la reacción –a veces exagerada– de los segundos. Dice Collin Rowe: “...arquitectos y planificadores inclinados hacia lo visual, preocupados por los trofeos y triunfos de la cultura, por la representatividad del dominio público y sus fachadas, habían en su mayoría, comprometido vergonzosamente no sólo las posibilidades de gozar, sino, lo que todavía era peor, las fases sanitarias esenciales de aquel mundo más íntimo dentro del cual la gente real, gente que constituye un aspecto merecedor de preocupación, ¡existe!...” (Rowe, C.; Koetter, F., **“Ciudad Collage”**, G. Gili, Barcelona, 1981, p. 56). Ninguna tarea urbanística es independiente de la necesidad que la justifica, precisamente de ella derivó el progreso más importante. Los inconvenientes

VI.

Anthony Vidler propuso con su Tercera Tipología que si primero la naturaleza y luego la máquina, han sido los modelos de la arquitectura y del proyecto, ahora la fuente es la ciudad, considerada como un todo, su pasado y su presente revelados en su estructura física, la ciudad es en ella misma y de ella misma una nueva tipología²⁵. Pertenecía esta visión al intento de teóricos y arquitectos de refundamentar la arquitectura tras la crítica a los ideales del Movimiento Moderno. La arquitectura, quiere desvincularse del experimentalismo abstracto, del funcionalismo que había destruído las ciudades con su estilo intencional. Vidler afirmaba: *“La ciudad y la tipología se reafirman como las únicas bases posibles para la devolución de un papel crítico a una arquitectura de otra manera asesinada por el ciclo aparentemente incesante de producción y consumo”*. Y así la ciudad sería instrumentalizada por una tendencia mimética que la observaba como repertorio formal, museo habitado de la gran arquitectura del pasado. Hoy la visión de lo moderno supera su consideración como un movimiento homogéneo, enriquecida por numerosos análisis singulares. Tampoco existe coherencia entre los que se formaron en su eclipse: arquitectos como Culot, Rossi, los hermanos Krier, Gregotti, Hedjuck, Eisenmann, etc. poseen mentalidades diversas. Pero es sobre todo en la recuperación de la generación intermedia, de figuras que participaron en los últimos CIAM, sobre todo algunos que se asociaron en el TEAM 10²⁶, donde se puede comprobar la amplitud de una concepción de la arquitectura estrechamente dependiente de lo urbano²⁷, donde el esfuerzo proyectual es partícipe de una voluntad ideológica e interpretativa, claramente innovadora. El papel desempeñado por conceptos como el de **lugar** o el de **tipo arquitectónico**, de naturaleza urbanística, en los que la refundamentación disciplinar de la arquitec-

técnicos que la ciudad genera no son irresolubles. Benévolo ha llegado a afirmar: “La recherche patiente de los arquitectos modernos ha demostrado, en cincuenta años, que la ciudad en la que vivimos no es inevitable y ha establecido posibles alternativas. Pero corre el riesgo de inmovilizarse en esta contradicción, de ver envejecer sus alternativas sin haber tenido tiempo de experimentarlas y corregirlas, si no se hace una investigación igualmente cuidadosa sobre los mecanismos que impiden la realización de nuevas propuestas” (Benévolo, L., en **“La ciudad y el arquitecto”**, Paidós, Barcelona, 1985, p. 35). Existe una tensión entre la forma y el programa que la justifica, el proyecto urbano se caracteriza por tener que enfrentarse a ambos.

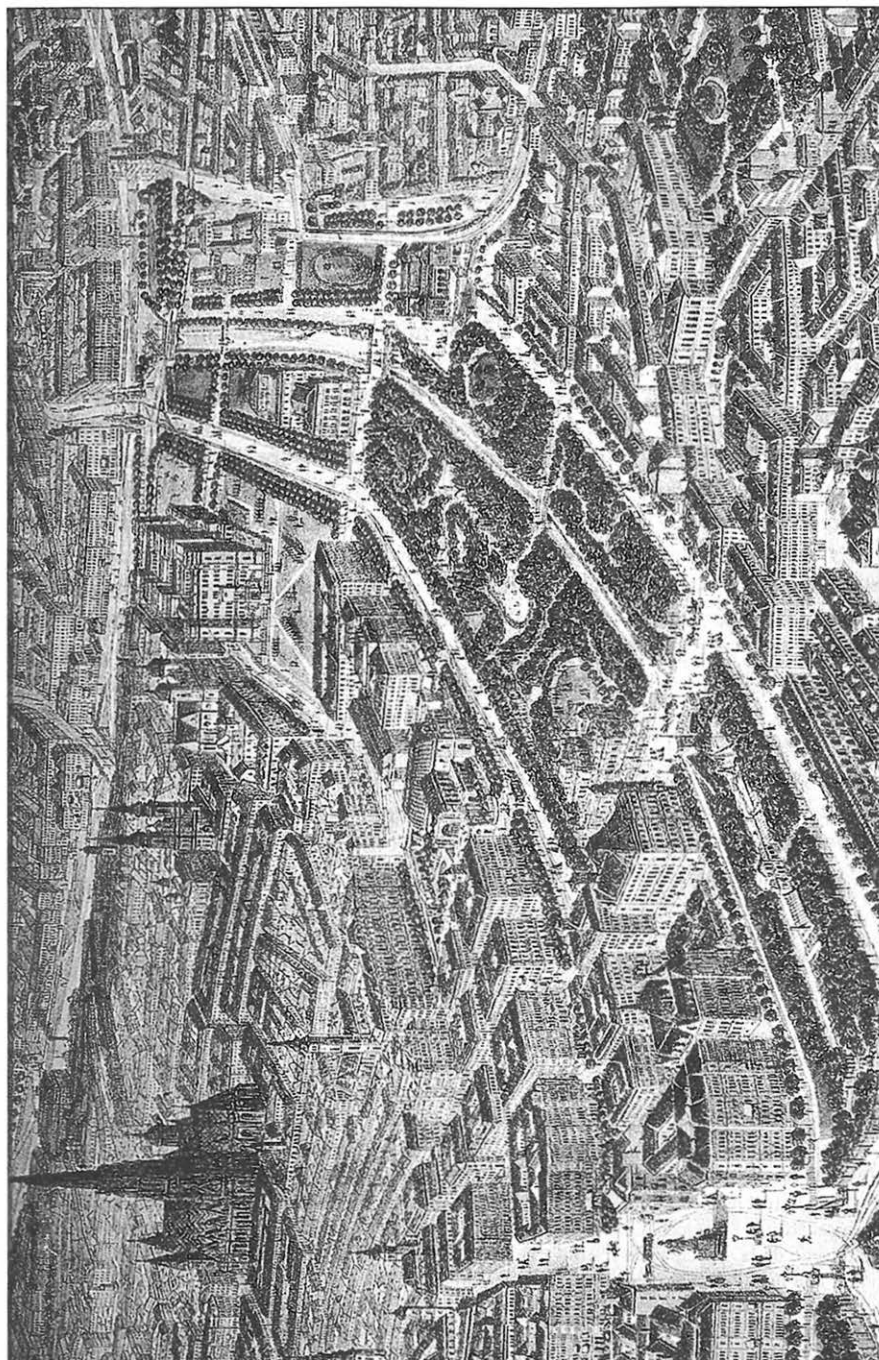
25 VIDLER, A., “The Third Tipology”, en *Oppositions*, nº 7, 1976.

26 Ungers, Hertzberger, De Carlo, los Smithson o A. van Eyck entre otros.

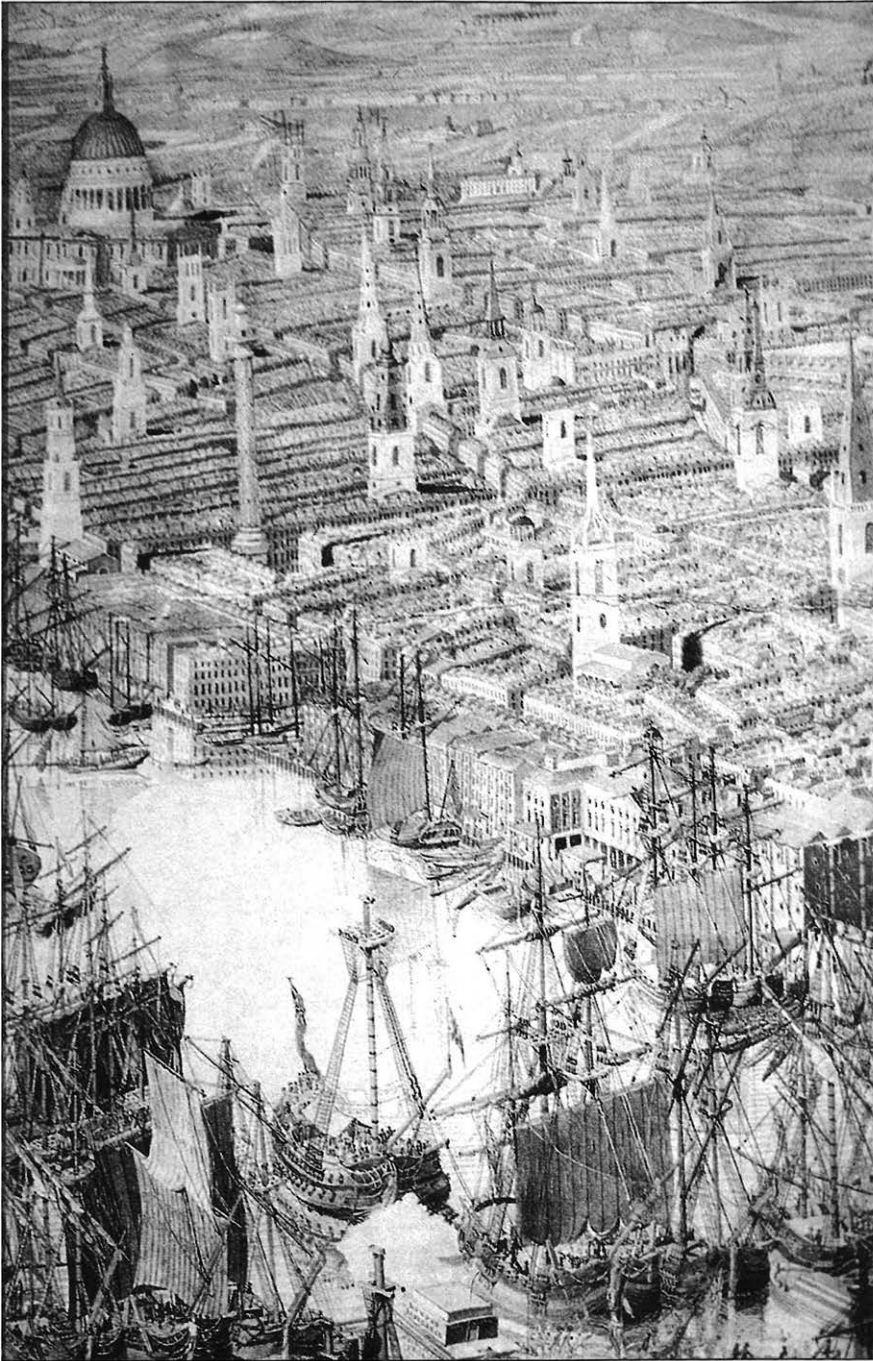
27 Aunque existen coincidencias es peligroso establecer paralelismos. Así la línea de pensamiento que hace posible **“La Arquitectura de la Ciudad”** de A. Rossi pertenece a las circunstancias singulares de la arquitectura italiana, en las que se asume la aportación del racionalismo arquitectónico a la vez que se mantiene una atención precisa por la ciudad y por la historia urbana. Figuras como X. Muratori, G. Samoná, E.N. Rogers o L. Quaroni son claros ejemplo de ello. Caso muy distinto es el asociado a M. Culot a partir de la declaración de Bruselas con **“Rational Architecture”**, donde figuras como L. Krier o B. Huet han tenido una preocupación más formalista, derivado de su tendencia post-moderna. Dentro de esta línea R. Krier, con su docencia en Viena, representaría un matiz de la misma.

tura se apoyó, como intento específicamente arquitectónico de explicar los hechos urbanos, no ha implicado una maduración teórica capaz de reproponer ideológicamente lo urbano, sino más bien un refugio tranquilizador para el propio trabajo. La comprensión del plano urbanístico —la representación de un momento de la Forma de un territorio— puede reconducir el análisis urbano a sus condiciones estructurantes específicamente formales, y por ello arquitectónicas; el concepto de tipo descubre las leyes de formación de la arquitectura repetitiva y permite establecer una relación más precisa con la forma social del territorio, algo que ya habían adelantado —desde una perspectiva proyectiva— los arquitectos del Movimiento Moderno. Son elementos de un filón todavía rico, y aunque haya surgido una tendencia a concebir la forma urbana imitando directamente el modelo decimonónico, el puro embellecimiento, esto en sí era inevitable. Los intentos de vincular los logros del análisis urbano con una visión compleja de lo moderno, imprescindible para afrontar hoy los problemas urbanos²⁸, son más interesantes: el Lille de Rem Koolhaas o el Turin de Navarro Baldewerg. El acercamiento de la arquitectura a los temas tipológicos, morfológicos y topológicos es una muestra evidente y precisa de la autonomía del proyecto urbano y de la dependencia que éste tiene de una interpretación urbanística más general. Es imposible abordar el problema de la forma urbana sin referirse a esos temas, que pertenecen, desde Cerdá y Hènard a nuestros días, a la estructura capaz de interpretar y proponer la ciudad.

28 Problemas que se caracterizan por una gran complejidad y que el diseño urbano afronta con dificultad. Lo acierta a decir Kenneth Frampton: “Hasta tal punto está hoy condicionada la arquitectura por el nivel técnico alcanzado que las posibilidades de crear formas urbanas significativas se ven extremadamente reducidas. Las limitaciones impuestas por la distribución automatizada y por el inestable juego de la especulación restringe de tal modo el diseño urbano que cada proyecto se ve reducido a una manipulación de elementos predeterminados por los imperativos de la producción o una cobertura superficial que arrime el convenio y la continuación del régimen de control social” (en “**Anti tabula-rasa: hacia un regionalismo crítico**”, Revista de Occidente, Revista de Occidente, nº 42, Madrid, 1984, p. 29). En la misma revista un filósofo de la talla de Habermas destacaba la importancia que adquieren en el hábitat urbano relaciones de sistema a las que no se les puede dar una forma concreta



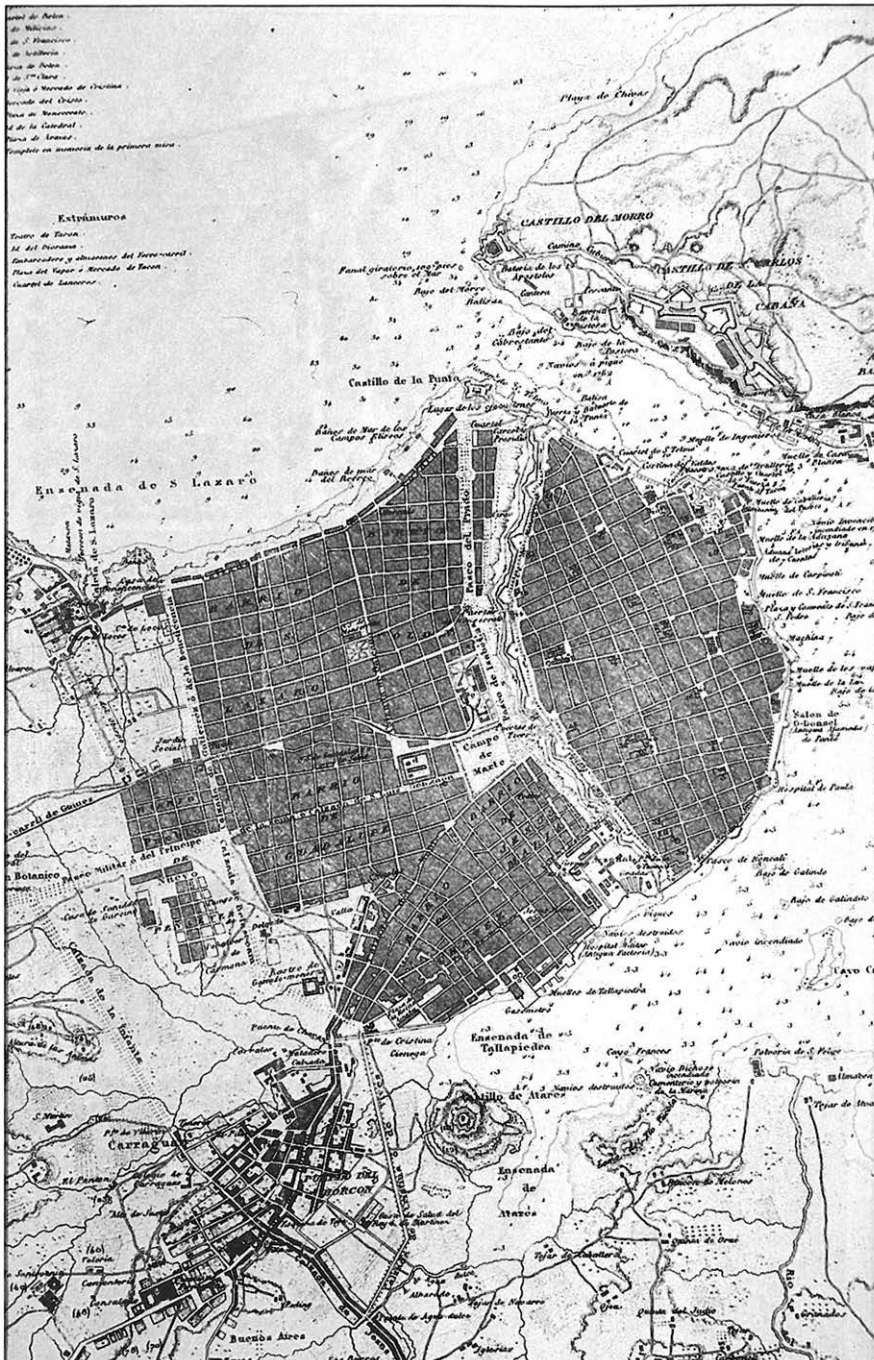
Viena, vista parcial del grabado de G. Veith realizado en 1873. E. diseño urbano añora el “gran estilo” de las ciudades decimonónicas.



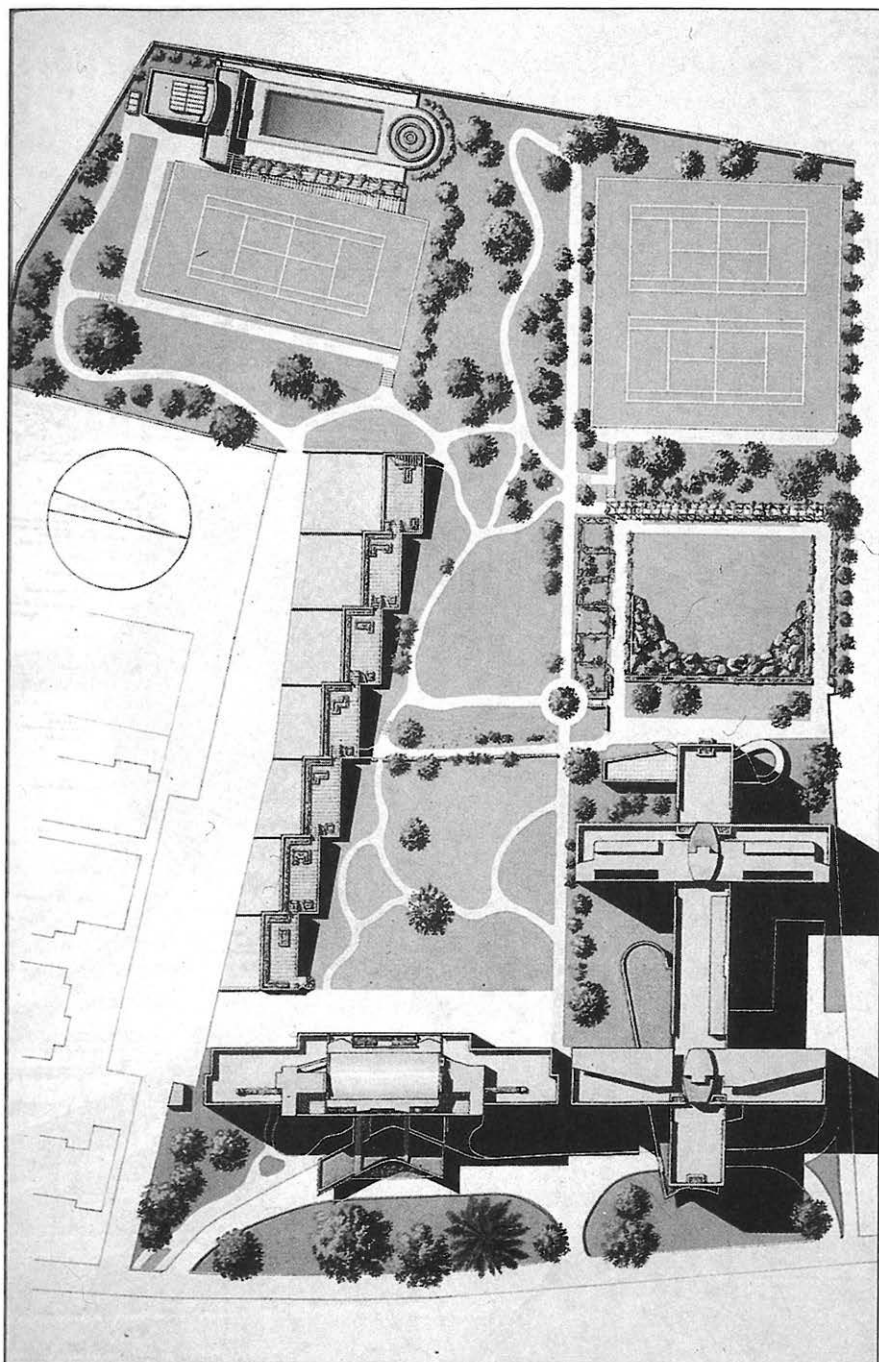
"The City Waterfront", Londres en 1810. La Cúpula de San Pablo, las Torres de las iglesias de Wren, Hawkmore, Gibbs, componen la imagen de la ciudad a partir del incendio, junto al Támesis siempre presente.



“Regent’s Circus”, DE J. Nash, a principios del siglo XIX muestra la nueva articulación posible entre arquitectura y espacio urbano.



Plano de la Habana por F. Coello, en el primer tercio del siglo XIX. Los planos históricos se incorporan al trabajo de arquitectos y urbanistas en un lugar privilegiado.



"Highpoint 1 y 2, Highagate" (1938). Desde posturas radicales el trabajo de B. Hubetkin y Tecton sería modelo para urbanistas como Gibberd.



El proyecto del "Berlín Central" de H. Schauron y W. Ebert, 1957, demuestra la existencia de vías alternativas de proyecto para la ciudad moderna.